PHAN CỰ ĐỆ

TUYỂN TẬP

TẬP 2



NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

VN.0
801-60

PHAN CỰ ĐỆ

TUYỂN TẬP

TẬP 2

TIỂU THUYẾT VIỆT NAM HIỆN ĐẠI
GIAO LƯU VĂN HOÁ
VIỆT NAM VÀ THẾ GIỚI

LÝ HOÀI THU *tuyển chọn*

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

09.T0C

216-2006/CXB/9-402/GD Mã số : 8V551M6-CPD

TIỂU THUYẾT VIỆT NAM HIỆN ĐẠI(*)

(*) NXB Giáo dục, Hà Nội, 2004 (Tái bản lần thứ tư).



Chủ tịch nước Trần Đức Lương đến thăm Câu lạc bộ
Giao lưu Văn hoá Quốc tế (1996)



Nhận bằng Viện sĩ Viện Hàn lâm Thông tấn Quốc tế do Đại sứ Liên bang Nga
tại Việt Nam trao tặng (2000)

Chương I

NHỮNG KHUYNH HƯỚNG TIỂU THUYẾT TRƯỚC NĂM 1930 VÀ NHỮNG MẦM MỐNG ĐẦU TIÊN CỦA MỘT NỀN TIỂU THUYẾT MỚI

Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại hãy còn rất trẻ trung và đầy sức sống, tuy nhiên nó đã đi qua một chặng đường lịch sử hơn tám mươi năm. Những năm hai mươi là thời kỳ chuẩn bị hình thành một nền tiểu thuyết mới. Trước Cách mạng tháng Tám, tiểu thuyết hiện đại phát triển theo nhiều khuynh hướng khác nhau và đã ghi được những thành tựu đáng kể trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Sau năm 1945, đặc biệt là từ năm 1954 đến năm 1980, là những năm được mùa lớn của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Trong phần thứ nhất của cuốn sách này, chúng ta sẽ nhìn lại chặng đường hơn tám mươi năm qua của nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại để khẳng định những thành tựu, đồng thời tổng kết những kinh nghiệm thành công và thất bại, mong góp ý kiến vào hướng đi tới của thể loại này trong những năm đầu của thế kỷ XXI.

Một số vấn đề cần phải đặt ra như quan niệm thế nào là tiểu thuyết hiện đại và tại sao những mầm mống của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại lại xuất hiện vào những năm hai mươi của thế kỷ XX.

Những cơ sở về mặt xã hội và ý thức hệ nào đã làm nảy sinh những thể loại văn học hiện đại : tiểu thuyết, kịch nói, truyện ngắn ?

Quan niệm "hiện đại" bao gồm cả hai yếu tố : nội dung và hình thức. Tiểu thuyết hiện đại phải phản ánh được tư tưởng, tình cảm của

những giai cấp, những tầng lớp người trong xã hội hiện đại, phải đặt ra được những vấn đề có ý nghĩa đối với thời đại chúng ta.

Tiểu thuyết hiện đại cũng có thể soi rọi ánh sáng vào những thời kỳ quá khứ xa xưa nhưng với quan điểm lịch sử, với cách nhìn và đánh giá của con người hiện đại. Tiểu thuyết hiện đại Việt Nam phải được xây dựng theo một thi pháp mới, với kiểu kết cấu mới, phương pháp điển hình hoá mới (khác với những truyện Nôm và tiểu thuyết chương hồi trong thế kỷ XVIII và XIX), lối ngôn ngữ mới (không phải là thứ văn chương biền ngẫu đầy điển tích nặng nề) và quan điểm thẩm mỹ mới. Theo cách nhìn này thì trong những năm hai mươi chúng ta đã có những mầm mống đầu tiên của một nền tiểu thuyết mới.

Trong những năm đáng ghi nhớ này, lịch sử của dân tộc Việt Nam đang tiến nhanh vào thời kỳ hiện đại. Khi Việt Nam đã thực sự biến thành một thuộc địa của đế quốc Pháp, khi ánh sáng Cách mạng tháng Mười đã rọi tới phương Đông thì Việt Nam không còn là một bán đảo đứng chơ vơ ở địa đầu Đông Nam Á nữa. Từ nay, lịch sử dân tộc Việt Nam sẽ gắn liền với phong trào cách mạng thế giới, với cuộc đấu tranh của giai cấp công nhân và phong trào giải phóng dân tộc. Từ nay, những trào lưu văn học và triết học hiện đại của thế giới sẽ tiếp tục tràn vào Việt Nam, gây nên những ảnh hưởng hết sức mâu thuẫn và phức tạp. Bản thân văn học Việt Nam những năm hai mươi, cũng chuyển nhanh vào thời kỳ hiện đại để phục vụ cho những hình thái mới của đời sống xã hội.

Sau khi đã kết thúc thời kỳ bình định bằng những thủ đoạn đàn áp đẫm máu, từ năm 1897, tên toàn quyền Paul Doumer bắt đầu thực hiện chương trình khai thác thuộc địa. Trước và sau Chiến tranh thế giới thứ nhất, chúng tiến hành ở Việt Nam hai cuộc khai thác lớn. Một quan hệ sản xuất mới bắt đầu hình thành, song song tồn tại với quan hệ sản xuất phong kiến : quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa trong một nước thuộc địa. Sau Chiến tranh thế giới thứ nhất, một giai cấp tư sản dân tộc ốm yếu ra đời, đồng thời một giai cấp vô sản tương đối mạnh mẽ hơn cũng xuất hiện.

Nhân cơ hội thực dân Pháp bị thu hút vào Chiến tranh thế giới thứ nhất, các nhà tư sản Việt Nam được dịp mở mang kinh doanh. Đầu những năm hai mươi, một số công ty tư sản đã bắt đầu hoạt động mạnh : công ty nước mắm Bắc Kỳ của Vũ Văn An, xưởng đóng tàu ở Hải Phòng của Bạch Thái Bưởi và Nguyễn Hữu Thu, công ty Quảng Hưng Long với các cửa hàng tận Pari và Mácxây, công ty Tiên Long thương đoàn ở Huế, công ty sản xuất điện của Phan Tùng Long và Lê Phát An, đồn điền cao su của Lê Phát Vĩnh và Nguyễn Hữu Hào ở Gia Định và Bà Rịa.

(Hình ảnh một số chủ máy xay, chủ hãng tàu thuỷ, bọn thầu khoán và các nhà buôn lớn bắt đầu xuất hiện trong *Kim Anh lệ sử* và các tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh).

Là một đứa con sinh sau đẻ muộn trong một xã hội thuộc địa và nửa phong kiến, một mặt bị đế quốc chèn ép, một mặt chưa cắt đứt được cái đuôi phong kiến, giai cấp tư sản Việt Nam sớm bị phân hoá ra thành tư sản mại bản và tư sản dân tộc.

Ngọn cờ chính trị của giai cấp tư sản mại bản là "Pháp - Việt đề huề". Các nhà tư sản dân tộc vừa mới nhóm lên đã bị đế quốc chèn ép làm cho phá sản (Bạch Thái Bưởi). Trong phạm trù cách mạng tư sản, giai cấp tư sản dân tộc cùng với giai cấp tiểu tư sản thành thị đã đứng trên lập trường dân tộc để chống lại bọn đế quốc. Giai cấp tư sản dân tộc tuy có mâu thuẫn với đế quốc nhưng tư tưởng phản đế của họ cũng rất bị hạn chế. Đến một lúc nào đó, họ đã bỏ rơi ngọn cờ cách mạng để giương cao ngọn cờ của chủ nghĩa quốc gia cải lương (thuyết tự trị và chương trình công nghiệp hoá Đông Dương của Vũ Đình Di). (Một số cuốn tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh đã phản ánh lập trường cải lương chủ nghĩa đó của giai cấp tư sản dân tộc ở Nam Bộ).

Giai cấp tư sản và những trí thức, viên chức cao cấp đã có một cuộc sống "Âu hoá" ở thành thị. Nếp sống tư sản bắt đầu tấn công vào các gia đình phong kiến và trung lưu thành thị. Sinh hoạt mới, tư tưởng, tình cảm mới sẽ đòi hỏi những yêu cầu mới về thẩm mỹ. Một số nhà tư sản sử dụng các phương tiện báo chí hiện đại làm cơ quan ngôn luận của mình. Bạch Thái Bưởi mở báo *Khai hoá*, Bùi Huy Tín mở *Thực nghiệp dân báo*

kêu gọi quốc dân bỏ hư văn, chuyên thực nghiệp để chấn hưng công thương. Riêng tờ *Hữu thanh* là một tờ báo của "Bắc Kỳ công thương đồng nghiệp ái hữu" có mở nhiều mục văn học, bàn nhiều về văn học.

Giai cấp tiểu tư sản thành thị (công chúng chủ yếu của văn học cho đến trước Cách mạng tháng Tám) hình thành ngay sau đợt khai thác thuộc địa lần thứ nhất, song song với sự phát triển của các thành phố lớn và sự tăng cường bộ máy viên chức của thực dân và phong kiến. Từ năm 1925 đến năm 1930, số viên chức, học sinh, sinh viên ở các thành thị có thể lên tới trên 25 vạn người[1]. Một tầng lớp trí thức xuất hiện bao gồm các luật khoa tiến sĩ, cử nhân văn chương, cử nhân khoa học tốt nghiệp ở Pháp về và hàng loạt học sinh các trường trung học, cao đẳng sư phạm tốt nghiệp trong nước. Phần lớn các nhà văn, các nhà viết tiểu thuyết xuất thân từ tầng lớp tiểu tư sản trí thức (Hoàng Ngọc Phách, Hồ Biểu Chánh, Phạm Duy Tốn, Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Tường Tam,...).

Giai cấp tiểu tư sản thành thị là giai cấp trung gian nên rất dễ ngả nghiêng, dao động. Những năm 1925 - 1930, giai cấp tiểu tư sản Việt Nam đang trên đường phân hoá mạnh. Một bộ phận đi vào những xu hướng cải lương hoặc tìm lối thoát trong tình yêu mơ mộng. Một bộ phận khác bị đế quốc chèn ép, bạc đãi, lại bị ảnh hưởng của khủng hoảng kinh tế nên đời sống rất bấp bênh. Họ lại tiếp thu được ít nhiều ảnh hưởng của Cách mạng tháng Mười Nga, cách mạng Trung Quốc và phong trào vô sản trong nước, nên họ khá giàu tinh thần yêu nước và cách mạng. Họ đã tham gia tích cực vào những phong trào đấu tranh đòi thả Phan Bội Châu (11 - 1925) và truy điệu Phan Châu Trinh (3 - 1926). Một bộ phận giương cao ngọn cờ dân chủ tư sản và thành lập Việt Nam Quốc dân đảng. Một bộ phận khác gồm những tầng lớp dân nghèo đang có chiều hướng bị bần cùng hoá thì đi theo những phong trào dân tộc có tính chất xã hội chủ nghĩa (Việt Nam thanh niên cách mạng đồng chí hội). Cuộc khởi nghĩa Yên Bái thất bại đã kết thúc những phong trào dân tộc có tính chất dân chủ tư sản ở nước ta.

---

(1) Xem bản thống kê trong cuốn *Phong trào Thơ mới*, NXB Khoa học, H., 1966, tr. 17, 18.

Thế hệ thanh niên tiểu tư sản trí thức những năm hai mươi đã có những yêu cầu tư tưởng, tình cảm mới khác xa với thế hệ nhà nho cuối mùa lúc bấy giờ. Những thanh niên có tâm huyết khát khao tìm đọc các sách báo có tư tưởng yêu nước và cách mạng (báo *Người cùng khổ, Việt Nam hồn* ở Pháp, các sách của Nam Đồng thư xã (Hà Nội), Cường học thư xã (Sài Gòn), thơ văn yêu nước của Phạm Tất Đắc, Nguyễn An Ninh, Huỳnh Thúc Kháng, Phan Văn Trường, Võ Liêm Sơn, Trần Hữu Độ,...).

Sự tiếp xúc với văn hoá phương Tây, đặc biệt là văn học Pháp, cũng là một nguyên nhân gây nên những xao động trong tâm hồn thế hệ thanh niên đầu thế kỷ. *Nam phong, Đông Dương tạp chí* cũng có công trong việc dịch và giới thiệu một số tác phẩm văn học Pháp, Anh (như tác phẩm của Victor Hugo, Honoré de Balzac, Alphonse Daudet, William Shakespeare,...), tất nhiên trong đó có nhiều tác phẩm lãng mạn và bảo thủ. Một mặt khác, trong các trường học, học sinh, sinh viên đã có thể trực tiếp tìm đọc những tiểu thuyết của Rousseau, Goethe, Hugo, Chateaubriand, Dumas, Balzac, Stendhal,... và say mê với thơ lãng mạn của Lamartine, Musset, Vigny,...

Những thay đổi về tư tưởng, tình cảm, về quan điểm triết học và thẩm mỹ sẽ đặt ra cho thế hệ nhà văn những năm hai mươi nhiệm vụ phải xây dựng một nền văn học mới, hiện đại. Những độc giả mới làm quen với văn học Pháp và văn học châu Âu, làm quen với kỹ thuật viết văn, viết báo hiện đại, những bạn đọc ấy của văn học không thể nào bằng lòng mãi với loại tiểu thuyết chương hồi, nó là một xâu chuỗi của những hành động phiêu lưu, để rồi cuối cùng dựa vào thuyết báo ứng và luật nhân quả, kết thúc tác phẩm bằng một lời dạy luân lý !

Sau Chiến tranh thế giới thứ nhất, do chính sách tăng cường khai thác thuộc địa của thực dân Pháp, giai cấp công nhân Việt Nam đã phát triển lớn mạnh và trở thành một lực lượng chính trị hết sức quan trọng. Vừa mới xuất hiện trên sân khấu lịch sử, giai cấp công nhân Việt Nam đã tiếp thu được ảnh hưởng tốt đẹp của Cách mạng tháng Mười Nga, của phong trào cộng sản Pháp và Trung Quốc. Từ giữa những năm hai mươi trở đi, phong trào đấu tranh của giai cấp công nhân lên cao, đặc biệt ở Nhà máy

xi măng Hải Phòng, Nhà máy sợi Nam Định, Nhà máy Aviat Hà Nội, Nhà máy xe lửa Trường Thi (Vinh), nhà máy Ba Son Sài Gòn, đồn điền Phú Riềng (Nam Bộ),v.v. Năm 1925, tổ chức Việt Nam thanh niên cách mạng đồng chí hội được thành lập, rồi từ đầu năm 1929, những nhóm Cộng sản đầu tiên ở Việt Nam xuất hiện, tiến tới việc thành lập Đảng cộng sản Đông Dương ngày 3 - 2 - 1930. Từ đó, giai cấp công nhân Việt Nam là giai cấp độc quyền lãnh đạo cách mạng.

Song song với sự phát triển của phong trào công nhân, ảnh hưởng của chủ nghĩa Marx - Lênin vào Việt Nam ngày càng sâu rộng. Đầu những năm hai mươi, trên các tờ báo *Sự thật* (Liên Xô), *Nhân đạo, Đời sống công nhân, Thư tín quốc tế* và nhất là trên tờ *Người cùng khổ*, Nguyễn Ái Quốc đã lên tiếng tố cáo những tội ác của chủ nghĩa đế quốc và đứng trên quan điểm của chủ nghĩa Marx - Lênin để bàn về vấn đề cách mạng thuộc địa. Cuốn *Bản án chế độ thực dân Pháp, Đường cách mạng* đã có ảnh hưởng lớn đến phong trào cách mạng ở Việt Nam và Á Đông.

Giai cấp vô sản bắt đầu sử dụng những thể loại văn học hiện đại làm vũ khí đấu tranh cách mạng của mình. Các tác phẩm *Bản án chế độ thực dân Pháp, Nhật ký chìm tàu*, vở kịch *Con rồng tre, Thư gửi Khải Định* và hàng loạt truyện ngắn và tiểu phẩm *("Vi hành", "Sở thích đặc biệt", Những trò lố hay là Varenne và Phan Bội Châu,...)* của Nguyễn Ái Quốc là những tác phẩm văn học hiện đại đầu tiên của giai cấp công nhân Việt Nam. Từ tháng 5 - 1929, trong nước đã thấy lưu hành bí mật một số báo chí vô sản : *Búa liềm, Tiến lên*, tạp chí *Công hội đỏ*. Trên các báo tiếng Pháp như *Chuông rạn, An Nam* ở Sài Gòn đã thấy xuất hiện một số thơ văn cách mạng. Đó là chưa kể đến sáng tác của quần chúng trong các nhà máy, hầm mỏ, đồn điền cao su, v.v.

Như vậy là trong những năm hai mươi, văn học Việt Nam đang đổi mới, chuẩn bị những điều kiện để xây dựng một nền văn học hiện đại, đáp ứng những yêu cầu tư tưởng, tình cảm, thẩm mỹ của những giai cấp mới xuất hiện trong giai đoạn lịch sử mới. Do yêu cầu khách quan của cả một xã hội, văn học Việt Nam đang đi dần vào con đường hiện đại hoá, thay đổi cả nội dung và hình thức biểu hiện. Các nhà văn sẽ phải giải quyết

hàng loạt vấn đề về ngôn ngữ văn tự, báo chí, văn xuôi, dịch thuật, kỹ thuật sáng tác trong các thể loại mới như tiểu thuyết, truyện ngắn, kịch nói hiện đại.

Có thể xem những năm từ năm 1920 đến năm 1930 là những năm chuẩn bị và hình thành của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

*
* *

Trước sau năm 1920, ta đã thấy xuất hiện một số cuốn tiểu thuyết của Lê Hoằng Mưu, Nguyễn Chánh Sắt, Đặng Trần Phất, Hồ Biểu Chánh,... Nhưng phải đến năm 1925 mới bắt đầu xuất hiện những cuốn tiểu thuyết hiện đại đầu tiên : *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, *Kim Anh lệ sử* của Trọng Khiêm, *Cay đắng mùi đời*, *Tiền bạc bạc tiền* (1926) của Hồ Biểu Chánh, *Nho phong* (1926) của Nguyễn Tường Tam, v.v. Trong văn học bắt đầu nảy sinh một số khuynh hướng của tiểu thuyết hiện đại : khuynh hướng lãng mạn, khuynh hướng hiện thực phê phán và khuynh hướng yêu nước của các tiểu thuyết lịch sử. Thực ra thì những khuynh hướng này cũng chưa hình thành rõ rệt lắm và hãy còn hết sức pha tạp. Một số tác phẩm lãng mạn có phảng phất chút ít tư tưởng yêu nước mơ hồ. Và ngay những tác giả hiện thực (Hồ Biểu Chánh) cũng không phải không có những tác phẩm pha màu sắc lãng mạn.

"Văn chương lãng mạn tiêu cực chống phong kiến bắt đầu với truyện *Tố Tâm* của giáo sư Hoàng Ngọc Phách"[(1)]. Cuốn tiểu thuyết ra đời, dư luận rất xôn xao. Lần in thứ nhất 3 000 cuốn, chỉ trong nửa tháng là bán hết, lần thứ hai in 2 000 cuốn, cũng hết ngay. Nam nữ thanh niên thì ca ngợi nhưng các cụ lại chê bai, mạt sát. Hai thái độ trái ngược đó đều xuất phát từ một nguyên nhân : tác giả khuyên răn thanh niên không nên đắm say vào ái tình nhưng thực sự đã ca ngợi mối tình tự do, ngoài lễ giáo phong kiến giữa Tố Tâm và Đạm Thuỷ. Tố Tâm và Đạm Thuỷ đã đấu tranh cho tình yêu tự do, cho cái yêu cầu giải phóng cá nhân của chủ nghĩa nhân đạo vốn đã thành truyền thống trong văn học Việt Nam cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX. Ở đây chủ nghĩa nhân đạo đó lại ít nhiều mang dấu ấn của tư tưởng Rousseau.

---

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, Hội Văn nghệ Việt Nam xuất bản năm 1949, in lần thứ 2, tr. 45.

Tố Tâm khẳng định vị trí của cá nhân, quyền sống của con người trước uy quyền còn khá kiên cố của lễ giáo phong kiến khắc nghiệt.

Song An Hoàng Ngọc Phách đã làm một công việc khá dũng cảm và táo bạo. Tố Tâm chết để bảo vệ tình yêu nguyên vẹn, chung thuỷ. Cái chết của Tố Tâm là một lời tố cáo lễ giáo phong kiến, gia đình phong kiến, dù chỉ tố cáo một cách tiêu cực. Tuy nhiên, ở đây cái "tôi" cá nhân đã bắt đầu lấp ló trên sân khấu văn học. Nó lấy việc hưởng thụ tình yêu làm lẽ sống, ngoài ra không còn lý tưởng nào khác. Cho nên khi phong trào đòi thả Phan Bội Châu (cuối năm 1925), truy điệu Phan Châu Trinh, các phong trào yêu nước và vô sản khác gây nên một không khí chính trị sôi nổi thì thanh niên, học sinh thành thị không còn mê mệt *Tố Tâm* như trước nữa,...

Cái "tôi" cá nhân trong *Tố Tâm* còn nép mình trước những thế lực rất mạnh của phong kiến và cuối cùng phải chịu đầu hàng lễ giáo phong kiến. Tố Tâm phải vâng theo lời bà Án, lấy một người mà nàng không yêu, và trước khi chết còn khuyên trai gái đời sau không nên bắt chước nàng : "Đây là mồ một người bạc mệnh chết vì hai chữ ái tình". Ngay bản thân tác giả cũng rụt rè, viết truyện ca ngợi tình yêu rồi lại khuyên bạn đọc không nên đi vào con đường ấy !

Chủ nghĩa cá nhân trong văn học lãng mạn trước năm 1930 của Đông Hồ, Tương Phố, Tản Đà, Hoàng Ngọc Phách, Nguyễn Tường Tam,... chưa phải là cái chủ nghĩa cá nhân kiêu hãnh trong phong trào Thơ mới và Tự lực văn đoàn sau này. Chủ nghĩa cá nhân ở giai đoạn trước năm 1930 còn nhiều duyên nợ với những quan niệm đạo đức phong kiến, với quan niệm "trước thư lập ngôn" của đời trước. Trong cuốn *Thời thế với văn chương*, chính Hoàng Ngọc Phách cũng từng nói : "Nếu luân lý có ảnh hưởng cho văn chương thì văn chương cũng có thể gây nên một nền luân lý, nhất là ở lúc Âu Á giao thời này". Để phục vụ cho cái dụng ý "lập ngôn", tức là một dụng ý đạo đức đó, trong nhiều trường hợp, Hoàng Ngọc Phách đã biến nhân vật thành cái loa phát ngôn, thuyết lý đạo đức trong tác phẩm ! Trong *Nho phong*, Nguyễn Tường Tam còn khoác một bộ y phục phong kiến. Tác giả lý tưởng hoá một lớp người sống theo nho phong : phủ Lê

(nhà nho thanh liêm), Lê Nương (người con có hiếu, người vợ hiền, dâu thảo, chịu thanh bần để giữ trọn tiết nghĩa), Dương Văn (một nho sinh có chí và có tài), v.v. Từ Lê Nương trong *Nho phong* đến cô Tuyết trong *Đời mưa gió*, từ Dương Văn đến Trương trong *Bướm trắng* là hai thời kỳ khác hẳn nhau trong tư tưởng của Nhất Linh !

Trước năm 1930, giai cấp tư sản, tiểu tư sản thành thị hình thành và có những yêu cầu mới về tư tưởng, tình cảm, về đạo đức, thẩm mỹ. Ý thức hệ tư sản bắt đầu mâu thuẫn với ý thức hệ phong kiến. Nhưng giai cấp tư sản lúc bấy giờ rất non yếu, còn giai cấp phong kiến thì không những được đế quốc Pháp bồi thêm cho về mặt ruộng đất mà còn được củng cố về mặt tinh thần. Trong cuộc giao tranh giữa hai ý thức hệ (đặc biệt là mâu thuẫn giữa chủ nghĩa cá nhân tư sản và tiểu tư sản với lễ giáo phong kiến) trước năm 1930, phần thắng vẫn thuộc về ý thức hệ phong kiến. Điều đó phần nào cắt nghĩa cái tâm trạng bi quan, buồn tủi trong một số thanh niên trí thức thành thị đã thoát ly cuộc đấu tranh chính trị và đi vào con đường cải lương.

Với *Tố Tâm*, lần đầu tiên trong tiểu thuyết Việt Nam thấy xuất hiện một nhân vật mang tâm trạng cô đơn điển hình của chủ nghĩa lãng mạn. "Tôi nghĩ đến nhời từ biệt của nàng thì tôi tưởng tượng ra như sau lưng tôi giời đất sụt xuống mà thành ra một vùng tối thăm thẳm, như tôi đứng giữa bãi sa tràng... Tôi thấy thứ cảm giác lạ lùng lắm, như tính tình của những người sắp từ trần, sợ cái khoảng không mịt mù lạnh lẽo trước mình vậy". Ngay khi hai người tình tự bên nhau, một đêm trăng, trên bãi biển Đồ Sơn, mà họ vẫn cảm thấy cô đơn, rợn ngợp : "Trước chỗ giời cao bể rộng, mình tự thấy mình bé nhỏ lạ thường... Trong lòng sinh ra một thứ kinh sợ, sợ cái tối vĩnh tối đại của Hoá Công".

Cái rợn ngợp đó có thể bắt nguồn từ một luồng gió lạ bên kia trời Âu : cái rợn ngợp của Pascal trước vũ trụ[1]. Văn học lãng mạn trước năm 1930 có chịu ảnh hưởng của văn học Pháp và Trung Quốc. Nếu như tiếng khóc vợ, khóc chồng sầu thảm của Đông Hồ và Tương Phố có chút gì phảng phất tiếng khóc não nùng, sướt mướt của Từ Trầm Á (*Tuyết Hồng lệ sử*)

(1) Le silence de ces espaces infinis m'effraie (Pascal).

thì các nhân vật Tố Tâm và Đạm Thuỷ của Hoàng Ngọc Phách là hình ảnh khá gần gũi với những *Julie* của Rousseau, *Corinne* của bà De Stael, *Atala* của Chateaubriand và *Werther* của Goethe. Tuy nhiên, cái cảm giác cô đơn, bơ vơ của hai con người quấn quýt lấy nhau, tách mình ra khỏi xã hội của Tố Tâm và Đạm Thuỷ lại bắt nguồn từ hiện thực Việt Nam đầu thế kỷ. Nó phản ánh tâm trạng một tầng lớp thanh niên đã thoát ly phong trào đấu tranh chính trị (phong trào yêu nước và cách mạng những năm hai mươi), mê đắm trong tình yêu nhưng lại bị lễ giáo phong kiến ràng buộc, cấm đoán. Vì thế nó cảm thấy cô đơn, bơ vơ, không lối thoát. Tâm trạng cô đơn, bơ vơ sau này còn được phát triển hơn trong thơ mới và tiểu thuyết Tự lực văn đoàn, những tác phẩm văn học lãng mạn xuất hiện trong thời kỳ thoái trào cách mạng.

Tiểu thuyết *Tố Tâm* có phản ánh một số vấn đề xã hội : cuộc đấu tranh giữa chủ nghĩa cá nhân với đại gia đình phong kiến, giữa ý thức hệ tư sản với lễ giáo phong kiến. Có nhà nghiên cứu nước ngoài nhấn mạnh vào khía cạnh chống phong kiến này và xếp *Tố Tâm* vào loại tiểu thuyết hiện thực. Vấn đề chống phong kiến trong tiểu thuyết Tố Tâm chỉ là thứ yếu và mức độ chống đối cũng rất tiêu cực. Về thực chất, *Tố Tâm* là một bản tình ca ngoài lễ giáo, ca ngợi cái "tôi" cá nhân trong tình yêu, thoát ly mọi trách nhiệm và nghĩa vụ của người thanh niên trong cuộc đấu tranh giai cấp đương thời.

Tâm trạng của Tố Tâm và Đạm Thuỷ là tâm trạng của những nhân vật lãng mạn thoát ly khỏi cuộc sống xã hội.

Chủ nghĩa lãng mạn trong *Tố Tâm* không khỏi gây nên một tâm trạng bi luỵ trong thanh niên. Nhiều thiếu nữ, bà mẹ xem xong *Tố Tâm* khóc như mưa, như gió. Ở một trường nam sư phạm, lúc đọc xong *Tố Tâm*, "có đến một nửa sinh viên trong phòng ngủ khóc sướt mướt"[(1)]. Mặc dầu có những mặt tiến bộ, *Tố Tâm* vẫn là tác phẩm mở đầu cho khuynh hướng lãng mạn trong tiểu thuyết Việt Nam hiện đại. Nếu như Tản Đà là người dạo khúc nhạc đầu tiên cho bản đại hợp xướng của phong trào Thơ mới thì Hoàng Ngọc Phách cũng là người đi tiên phong mở đường cho cả phong trào tiểu thuyết Tự lực văn đoàn sau này.

---

(1) Theo hồi ký *Trường Cao đẳng Sư phạm* của Hoàng Ngọc Phách.

2. PGĐTT-T2-B

Trong những năm hai mươi, tiểu thuyết *Tố Tâm* xuất hiện như một sự kiện, làm đảo lộn những lối viết tiểu thuyết truyền thống. Giữa lúc độc giả đã quá quen thuộc với những tiểu thuyết thần tiên, kiếm hiệp, tiểu thuyết lịch sử chương hồi thì Hoàng Ngọc Phách mạnh dạn đưa ra một kiểu tiểu thuyết mới, hiện đại, với biện pháp kết cấu theo quy luật tâm lý.

Hoàng Ngọc Phách gọi *Tố Tâm* là "tâm lý tiểu thuyết". Điều đó có phần đúng. Trong cuốn tiểu thuyết này, những biến cố, những hành động phiêu lưu bị rút xuống mức độ tối thiểu, tác giả dành vị trí ưu tiên cho sự miêu tả những diễn biến tâm lý phức tạp của con người. Tác giả có ý thức vận dụng khoa tâm lý học để quan sát những hiện tượng tâm lý của đôi thanh niên từ khi mối tình chớm nở cho đến lúc hạnh phúc bị tan vỡ đau xót. Ngòi bút của nhà văn tỏ ra có biệt tài khi miêu tả những phát hiện lặng lẽ của ái tình : "Lắm khi trông hai con mắt nàng nhìn tôi có vẻ thiết tha hình như kêu van tôi ngỏ lời trước đi cho nàng được thoả, mà chắc lắm lúc trong con mắt tôi cũng kêu van nàng đừng làm cho tôi một ngày kia phải thú tội với nàng...". Đôi khi Hoàng Ngọc Phách có cái vụng về của một người thích giảng giải về tâm lý học nhưng nói chung cuốn tiểu thuyết này đã có những thành công đáng kể trong việc đi sâu vào đời sống nội tâm của con người.

Tiểu thuyết của Hoàng Ngọc Phách đã mở ra một phương hướng mới cho tiểu thuyết truyền thống. Vị trí của cuốn tiểu thuyết này trong văn học Việt Nam có thể so sánh với vị trí của những cuốn *Quận chúa Clèsves (Princesse de Clèves)* của bà De La Fayette hay *Manon Lescaut* của tu sĩ Prévost trong tiểu thuyết Pháp.

Tất nhiên, đây là một cuốn *Quận chúa Clèves* xuất hiện sau khi tiểu thuyết lãng mạn chủ nghĩa, hiện thực chủ nghĩa và tiểu thuyết tâm lý của Paul Bourget đã ra đời.

Cần đánh giá đúng đóng góp của Hoàng Ngọc Phách nhưng cũng cần thấy hết giới hạn của loại tiểu thuyết tâm lý lãng mạn. Tiểu thuyết của Hoàng Ngọc Phách có khả năng miêu tả những diễn biến tâm lý éo le, phức tạp trong tình yêu nhưng chưa có khả năng đi sâu vào tâm lý giai cấp của mọi lớp người trong xã hội. Tất nhiên, loại tiểu thuyết tâm lý này

không thể nào giải quyết được nhiệm vụ kết hợp "biện chứng pháp tâm hồn" với biện chứng pháp lịch sử. Nhiệm vụ này chỉ có thể thực hiện được trong những cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa.

So với tiểu thuyết truyền thống, tiểu thuyết *Tố Tâm* cũng như những cuốn tiểu thuyết lãng mạn thời đó (*Nho phong*) đã làm cho người đọc chú ý hơn đến vị trí của thiên nhiên. Các tác giả đã làm cho chúng ta ngây ngất trước một thiên nhiên rực rỡ, đầy màu sắc, và vì thế chúng ta yêu mến hơn đất nước đẹp đẽ của mình. "Lúc đó cả Đồ Sơn còn đương an giấc, mặt bể phẳng lặng, gió hiu hiu gợn sóng lăn tăn. Ngoài xa lơ thơ những chiếc thuyền đánh cá buồm trắng phất phơ in vào mấy rặng núi mờ xanh ở bên chân giời hung hung đỏ" (*Tố Tâm*). "Trời sáng mà êm đềm, gió thổi mạnh, lá cây phấp phới, những ngọn dâu ướt mưa đêm hôm qua, ánh nắng chiếu vào trông như lấm tấm vàng. Dưới gốc lá tước gần hết, qua cành dâu nhỏ và lơ thơ trông thấp thoáng thấy dòng sông Thôn chảy" (*Nho phong*).

Lối miêu tả thiên nhiên đầy những đường nét và màu sắc như trong hội hoạ, lối miêu tả ít nhiều đã được cá thể hoá đó, chúng ta dường như chưa bắt gặp trong tiểu thuyết truyền thống.

Lối miêu tả thiên nhiên của Hoàng Ngọc Phách, Nguyễn Tường Tam dường như có chịu ảnh hưởng của lối miêu tả trong văn học Pháp. Những tác phẩm của Rousseau, Bernadin de St Pièrre, Chateaubriand, Lamartine,... làm họ ngây ngất tâm hồn trong cảnh vật thiên nhiên. Đối với các nhà văn lãng mạn, tả cảnh không phải chỉ để tả tình (như trong *Truyện Kiều*). Thiên nhiên ở đây cũng là một lối thoát của những tâm hồn lãng mạn. Cho nên cái thiên nhiên trong *Tố Tâm* và *Nho phong* thường mang tính chất u buồn, hiu hắt.

Tiểu thuyết *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách đã mở ra một lối kết cấu mới : kết cấu theo quy luật tâm lý chứ không theo trình tự diễn biến của thời gian như trong tiểu thuyết chương hồi. Về mặt này, *Tố Tâm* đã đi xa hơn rất nhiều so với *Nho phong* của Nguyễn Tường Tam. *Nho phong* tuy có chú ý đến những quy luật tâm lý nhưng nói chung vẫn giữ nhiều yếu tố của lối kết cấu theo trình tự thời gian. Câu chuyện một người con gái

phải long đong, lưu lạc quê người, tình duyên bị trắc trở vẫn là câu chuyện truyền thống của văn học cổ Việt Nam. *Nho phong* (cũng như trước đó, *Kim Anh lệ sử*) có sử dụng những chủ đề, những mô típ có tính chất truyền thống. Cảnh Dương Văn sang thăm lại ngôi nhà cũ bỏ vắng khi Lê Nương đã về ở với chú, hơi giống cảnh Kim Trọng trở lại vườn Thuý. Cảnh Lê Nương trốn khỏi nhà chú ra đi giữa đêm khuya, trăng mùa đông mờ mờ, gió rét, một mình nàng trên cánh đồng rộng mênh mông... hơi giống cảnh Kiều trốn khỏi nhà Hoạn Thư. Tiểu thuyết *Nho phong* bộc lộ rất rõ một số nhược điểm của lối kết cấu theo truyền thống. Bàn tay sắp xếp, bố trí của tác giả lộ rõ trong những tình huống trắc trở khiến cho Lê Nương và Dương Văn không lấy được nhau. Rồi tác giả lại giải quyết mâu thuẫn bằng những tình huống hết sức ngẫu nhiên (Lê Nương gặp lại ông già đánh cá chở đò năm xưa, gặp lại phủ Hoàng, bạn cũ của cha mình,...) theo kiểu các truyện Nôm khuyết danh.

Tiểu thuyết *Nho phong* vẫn giữ lối kết thúc có hậu theo khuynh hướng lý tưởng hoá : cuối cùng Lê Nương lấy được Dương Văn và chàng thi đậu thủ khoa !

Hoàng Ngọc Phách mạnh dạn đưa ra một lối kết cấu mới, không bắt chước những lối kết cấu có tính chất truyền thống. Tố Tâm ốm nằm trên giường nhớ Đạm Thuỷ, nhớ lại những cảnh gặp gỡ trước, nhớ ngày chàng đánh rơi ví, hai người biết nhau lần đầu tiên, rồi nàng lại thanh minh thái độ lạnh lùng hôm gặp chàng trên xe điện (sau ngày nàng đi lấy chồng). Các chi tiết, các sự kiện hiện dần lên theo quy luật tâm lý, theo hồi tưởng của Tố Tâm chứ không nhất thiết theo trình tự thời gian. Tác giả đã bỏ lối kết thúc có hậu một cách khuôn sáo, cho tấn kịch hạ màn một cách tự nhiên, theo cái lô gích phát triển của các nhân vật và sự kiện (Tố Tâm chết, Đạm Thuỷ đau khổ).

Đứng về nghệ thuật viết tiểu thuyết mà nói, *Tố Tâm* xứng đáng là một tác phẩm đầu tiên chuẩn bị cho sự hình thành của nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

Nếu như trước năm 1930, Hoàng Ngọc Phách nổi tiếng ở ngoài Bắc thì ở Nam Bộ, Hồ Biểu Chánh lại là tác giả được nhiều người ưa thích.

Đứng về khối lượng và chất lượng tác phẩm mà nói thì Hồ Biểu Chánh là nhà viết tiểu thuyết đáng chú ý nhất của thời kỳ này. Trong 50 năm làm văn bên cạnh cuộc đời làm quan[1], ông đã viết trên dưới 60 cuốn tiểu thuyết (trong đó có nhiều bộ hai tập). Sau đây là một số tác phẩm quen biết trước năm 1930 : *Cay đắng mùi đời* (1925), *Tiền bạc bạc tiền* (1926), *Tỉnh mộng* (1927), *Ngọn cỏ gió đùa* (1929), *Cha con nghĩa nặng* (1929), *Vì nghĩa vì tình* (1929), *Kẻ làm người chịu* (1929), *Khóc thầm* (1930), *Con nhà nghèo* (1930), *Con nhà giàu* (1931),... và một số tác phẩm khác như : *Thầy thông ngôn, Nợ đời, Cười gượng, Nặng gánh cang thường, Nhơn tình ấm lạnh, Dây oan, Đoá hoa tàn, Chút phận linh đinh, Một đời tài sắc,* v.v.

Tác phẩm của Hồ Biểu Chánh đã ghi lại được một số nét khá điển hình của hiện thực Nam Bộ vào những năm sau Chiến tranh thế giới thứ nhất. Tiểu thuyết của ông bao quát nhiều vùng thành thị và nông thôn rộng lớn của Nam Bộ, nhiều kiểu người thuộc đủ các giai cấp khác nhau : quan lại, địa chủ, hội đồng, chủ hãng xe hơi, chủ nhà máy xay, chúa tàu biển, thầu khoán, đại lý, thông ngôn, ký lục, nhà nho gàn dở, hoà thượng chân tu, nghệ sĩ giang hồ, tá điền tá thổ, meTây, gái điếm, v.v.

Hồ Biểu Chánh chia các nhân vật của mình ra làm hai loại : "con nhà giàu" và "con nhà nghèo", những kẻ tàn bạo, độc ác và những người coi trọng nhân nghĩa. Trong bọn giàu có, Hồ Biểu Chánh tập trung mũi dùi đả kích vào bọn địa chủ, quan lại phong kiến. Điều này cũng dễ hiểu là vì lúc bấy giờ cơ sở ruộng đất ở nông thôn vẫn ở trong tay bọn địa chủ,

---

(1) Hồ Biểu Chánh (1885 - 1958) tên khai sinh là Hồ Văn Trung, quê ở Gò Công (Nam Bộ). Thuở nhỏ, học chữ Hán, sau chuyển sang học tiếng Pháp, đậu bằng Thành chung, làm quan tới chức Đốc phủ sứ. Khoảng năm 1926 - 1927, ông tham gia nhóm lập hiến của Bùi Quang Chiêu, nhưng Hồ Văn Trung với Bùi Quang Chiêu là hai người có những điểm khác nhau về chính kiến. Sau khi về hưu (1940) ông ra làm cố vấn cho chính phủ Pháp ở Nam Kỳ. Sau Cách mạng tháng Tám, ông lại làm cố vấn cho chính phủ bù nhìn Nguyễn Văn Thinh. Có người cho rằng Hồ Văn Trung là một ông quan thanh liêm và việc hợp tác chính trị với chính phủ Pháp và chính phủ bù nhìn chỉ là miễn cưỡng. Giả thiết này còn cần phải nghiên cứu thêm nhưng chúng ta nói đây là nói tới Hồ Biểu Chánh trong văn học và về phương diện này, Hồ Văn Trung vẫn có những điểm đáng cho chúng ta quan tâm đến.

bọn hội đồng kỳ hào, đế quốc Pháp lại ra sức củng cố hệ thống vua quan và duy trì ý thức hệ phong kiến để kìm hãm sự phát triển của xã hội ta. Hồ Biểu Chánh đã bóc trần những lớp vàng son giả hiệu, đã lột mặt nạ những thủ đoạn lừa phỉnh nhơ nhớp, ty tiện của bọn địa chủ phong kiến. Ưu điểm nổi bật nhất của nhà viết tiểu thuyết là trong một số trường hợp, ông đã trực tiếp tố cáo những thủ đoạn bóc lột tô tức của bọn địa chủ. Vĩnh Thái tiêu biểu cho những bọn chúa đất bóc lột theo lối cổ điển. Hắn buộc tá điền, nếu mướn 100 công đất thì phải vay 50 đồng bạc hoặc 50 giạ lúa, nếu mướn 200 công thì phải vay gấp đôi. Lúa và tiền đó phải trả lãi hằng năm 60 phân, ai không chịu vay lúa, vay tiền, thì hắn lấy lại ruộng đất ! Như vậy là hắn đã bóc lột tô tức cùng một lúc và đời đời biến người nông dân thành nô lệ gắn chặt với ruộng đất của mình. Để bóc lột cho đầy túi tham, hắn còn đánh thuế thổ trạch, thuế mồ mả và làm đơn xin khẩn hoang để cướp không 100 mẫu ruộng của nông dân ở Mặc Cần Dưng ! (*Khóc thầm*).

Trong phần lớn tác phẩm, Hồ Biểu Chánh tập trung phê phán giai cấp địa chủ và bọn quan lại phong kiến về mặt đạo đức. Đứng ở góc độ này, tác giả tố cáo những hành động thương luân bại lý, những thủ đoạn dâm ô, tàn bạo của bọn chúng.

Cũng đứng ở góc độ đạo đức, Hồ Biểu Chánh đã vạch ra được sự tha hoá của đồng tiền trong xã hội thực dân phong kiến. Đồng tiền làm đảo lộn lương tâm con người, xoá nhoà mọi giá trị chân chính, biến phụ nữ thành món hàng hoá đổi chác trên thị trường ! "Vì tiền bạc bạc tiền mà người đời họ hư danh dự, họ phế nhân nghĩa, họ quên liêm sỉ hết" (*Tiền bạc bạc tiền*).

Trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, đối lập với bọn giàu sang, quyền thế tàn bạo và độc ác là những con người nghèo tiền bạc nhưng giàu lòng nhân nghĩa (Lê Văn Đó, hương sư Cu). Ba Thời tượng trưng cho lòng thương người, tình vợ chồng chung thuỷ (*Cay đắng mùi đời*). Thằng Được thuyết minh cho tình bè bạn, tình thương yêu cha mẹ, biết ơn thầy học. Ba Cam tượng trưng cho toà án lương tâm và công lý của quần chúng (*Ngọn cỏ gió đùa*).

Một mặt đề cao đạo đức nhân nghĩa của quần chúng, một mặt Hồ Biểu Chánh xót xa trước cảnh khốn cùng của họ trong xã hội cũ. Cai tuần Bưởi gặt lúa được 320 giạ thì đã phải nộp tô cho địa chủ 300 giạ ! Dầm mưa dãi nắng suốt một năm ròng chỉ được 20 giạ, trong khi đó còn phải đong lúa, mướn trâu, trả tiền công cấy thì biết sống làm sao ? Lê Văn Đó là một cố nông, chỉ vì đói quá, bưng trộm một nồi cám lợn về nuôi mẹ già, cháu nhỏ mà bị bọn quan lại phạt tù 5 năm, sau tăng án lên 20 năm ; ra khỏi nhà tù thì mẹ già và mấy đứa cháu dại đã chết đói, gia đình ly tán mỗi người một nơi. Cảnh Lê Văn Đó nằm mê trong ngục thấy hương hồn những người nông dân nghèo hiện lên tố cáo bọn địa chủ quan lại thật chẳng khác gì một bài "Văn tế thập loại chúng sinh" của những năm đầu thế kỷ XX. Điều đáng quý là có lúc Hồ Biểu Chánh đã đề cao được tinh thần phản kháng của những người lao động. Những hành động đấu tranh tự phát ở đây đều nhân danh đạo đức, nhân nghĩa, chưa phải là hành động đấu tranh giai cấp một cách có ý thức.

Do những hạn chế về mặt thế giới quan nên khuynh hướng hiện thực trong tác phẩm của Hồ Biểu Chánh là một thứ khuynh hướng hiện thực nửa vời. Đứng ở góc độ đạo đức, Hồ Biểu Chánh chưa phản ánh được những mặt hiện thực chủ yếu của xã hội lúc bấy giờ. Ông chưa nhìn thấy được quy luật đấu tranh giai cấp. Tác giả phân chia xã hội một cách siêu hình ra làm hai dạng người : có nhân nghĩa và không có nhân nghĩa. Hễ giàu lòng nhân nghĩa thì dù nghèo đói, thế nào cũng sẽ được no ấm, hạnh phúc, còn bọn nhà giàu vô lương tâm thì trước sau thế nào cũng bị (tác giả) trừng phạt ! Hồ Biểu Chánh không chủ trương đánh đổ giai cấp địa chủ, phong kiến trên lĩnh vực chính trị và kinh tế mà chỉ sửa chữa nó về mặt đạo đức. Trong tác phẩm, ông đã đề cao một thứ chủ nghĩa cải lương phong kiến (một đôi khi là chủ nghĩa cải lương tư sản). Khuynh hướng hiện thực trong tác phẩm Hồ Biểu Chánh gắn liền với khuynh hướng cải lương và khuynh hướng đạo lý.

Trong văn học Nam Bộ, khuynh hướng đạo lý đã được thể hiện từ thời Nguyễn Đình Chiểu cho đến các nhà văn lớp sau như Phú Đức, Hồ Biểu Chánh, Bửu Đình. Ở Hồ Biểu Chánh, khuynh hướng đó vừa có tác dụng tích cực, vừa có tác dụng tiêu cực. Khuynh hướng đạo lý giúp cho

tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh giữ được nhiều truyền thống tốt đẹp của tiểu thuyết Việt Nam cổ điển : giàu tính lý tưởng, giàu tinh thần dân chủ chống phong kiến. Lấy riêng một cuốn tiểu thuyết *Ngọn cỏ gió đùa* mà nói thì các nhân vật trung tâm ở đây đều tiêu biểu cho những con người đạo đức nhân nghĩa, anh hùng khí tiết (Lê Văn Đó, hoà thượng Chánh Tâm, Lý Ánh Nguyệt, Vương Thế Hùng).

Một mặt khác, như trên đã nói, đứng ở góc độ đạo đức, Hồ Biểu Chánh đã thấy được một số mặt xấu xa, thương luân bại lý của bọn địa chủ, quan lại trong xã hội thời bấy giờ.

Quan niệm đạo đức của Hồ Biểu Chánh nhìn chung vẫn chưa thoát khỏi khuôn khổ chật hẹp của đạo đức phong kiến. Vì thế cho nên các nhân vật tích cực của ông đôi khi tôn thờ một thứ đạo đức quá câu nệ và cố chấp.

Tuy nhiên, tác phẩm của Hồ Biểu Chánh sở dĩ đi được vào quần chúng là vì trong nhiều trường hợp, ông đã đề cao đạo đức nhân nghĩa của quần chúng. Có lúc ông đã đứng trên quan điểm đạo đức nhân nghĩa đó mà phê phán những quan niệm trung hiếu hẹp hòi của phong kiến. Hồ Biểu Chánh làm quan mà có lúc lại ca tụng "giặc Lê Văn Khôi" là "giặc anh hùng vì ân nghĩa, vì phẩm giá mà nổi lên" ; đồng tình với cái lý luận làm giặc của Vương Thế Phụng (con Vương Thế Hùng) : "Tôi làm giặc đây là tính giết cho sạch những kẻ vô tâm ác đạo, phi nghĩa bạc ân đặng lập một đời mới cho nhân dân hưởng mùi đạo nghĩa".

Tuy có những mặt ảnh hưởng tích cực như vậy nhưng khuynh hướng đạo lý đồng thời lại hạn chế nội dung hiện thực của tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh. Văn học là một công cụ đấu tranh giai cấp, nó không tách rời những quan điểm chính trị và đạo đức của một giai cấp nhất định. Nhưng văn học có những đặc thù riêng biệt của nó khiến cho nó không đồng nhất với đạo đức và chính trị. Nhà tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa không thể rời bỏ nhiệm vụ phản ánh hiện thực khách quan, dùng tác phẩm, dùng nhân vật để thuyết minh cho những quan điểm đạo đức chủ quan của mình được. Đáng tiếc là trong khá nhiều trường hợp, Hồ Biểu Chánh đã

từ bỏ lập trường của chủ nghĩa hiện thực để chạy theo những quan điểm duy tâm, hoặc cải lương chủ nghĩa. Bằng những lối kết thúc có hậu hết sức giả tạo, Hồ Biểu Chánh đã giải quyết mâu thuẫn giai cấp trong tác phẩm của mình một cách chủ quan, tuỳ tiện ; cuối tác phẩm bao giờ những người nghèo nhưng giàu đạo đức, nhân nghĩa cũng được sung sướng, còn bọn nhà giàu bất lương, bạc ác thì bị trừng phạt đích đáng (*Ngọn cỏ gió đùa, Con nhà nghèo, Tiền bạc bạc tiền*). Trong cốt truyện *Con nhà nghèo* và *Tiền bạc bạc tiền*, tác giả đã sử dụng nhiều chi tiết ngẫu nhiên để trừng phạt bọn nhà giàu không có nhân nghĩa. Bằng một tai nạn xe hơi bất ngờ, tác giả đã giết chết mụ tri phủ Khánh Long, in một cái sẹo vào giữa mặt Đỗ thị và biến huyện hàm Phan Phú Thứ thành một anh thọt chân ! Tính cách của một số nhân vật không phát triển theo cái lô gích khách quan của cuộc sống mà bị uốn theo lô gích chủ quan của tác giả (Lê Văn Đó, Trần Thượng Trí cuối cùng biến thành những nhân vật tu nhân tích đức). Tập hai của một số tác phẩm yếu hẳn đi vì tác giả chạy theo những quan điểm cải lương chủ nghĩa hoặc quan điểm quả báo của nhà Phật (*Con nhà nghèo, Con nhà giàu, Ngọn cỏ gió đùa*). Do những mâu thuẫn trong thế giới quan, khuynh hướng hiện thực của Hồ Biểu Chánh là một thứ khuynh hướng hiện thực không triệt để.

Về mặt tư tưởng, cần phê phán những màu sắc cải lương trong tác phẩm của ông. Đứng ở góc độ đạo đức, Hồ Biểu Chánh phê phán những bọn địa chủ, quan lại dâm ô, tàn bạo. Nhưng tác giả lại chủ trương : "làm quan đặng dạy dân cho khôn ngoan, làm giàu đặng cứu dân hết cùng khổ thì mình sùng bái, chớ mình đâu dám kích bác họ" (*Khóc thầm*). Ở đây ta thấy rất rõ hạn chế của tư tưởng Hồ Biểu Chánh : tuy có phê phán bọn địa chủ, quan lại về một phương diện nhất định, nhưng nói chung lập trường của Hồ Biểu Chánh vẫn là lập trường của giai cấp phong kiến. Chưa bao giờ ông chủ trương đánh đổ giai cấp địa chủ phong kiến, ông ra sức sửa chữa nó theo quan điểm của chủ nghĩa cải lương. Vì vậy trong tiểu thuyết, ông đã đề cao một bọn địa chủ "từ thiện", xây dựng chúng thành những mẫu người lý tưởng ! Hồ Biểu Chánh đã biến các thôn ấp của bọn

địa chủ "từ thiện" thành những thiên đường giả tạo của chủ nghĩa cải lương phong kiến[1].

Thật là những quan niệm hết sức ngây thơ, không tưởng. Đấu tranh giai cấp bị thủ tiêu, mâu thuẫn giai cấp bị xoá nhoà. Nông dân với địa chủ từ đây có thể xem nhau là bè bạn, miễn ông chủ là người có đạo đức. Nhân ngày vợ chồng Thượng Tứ sum họp, nông dân mua một con heo làm thịt ăn mừng, mời vợ chồng Thượng Tứ "chung vui" ! Lối kết thúc có hậu giả tạo này hoàn toàn đi ngược lại chủ nghĩa hiện thực.

Trong tác phẩm của Hồ Biểu Chánh cũng cần phê phán những lời tuyên truyền nhạt nhẽo của đạo Phật cho những lý thuyết về số kiếp, về quả báo, về việc tu nhân tích đức, không nên báo oán (kể cả đối với kẻ thù). Suốt cuộc đời của mình, Lê Văn Đó đã sống theo gương của hoà thượng Chánh Tâm cũng như Jean Valjean đi theo con đường của ông giám mục Myriel lý tưởng ! Trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, đôi khi tư tưởng thoát tục của nhà Phật lại quyện lẫn với chủ nghĩa yếm thế của đạo Nho (lời bình luận ở đầu tập hai cuốn *Con nhà nghèo*). Tất cả những lý thuyết sai lầm trên đây đều dẫn người ta đến chủ nghĩa cải lương, chủ trương thủ tiêu đấu tranh giai cấp. Hồ Biểu Chánh có những lúc tỏ ra rất gần gũi với quần chúng. Nhưng lập trường quan lại phong kiến đã hạn chế cái nhìn của ông, đưa ông đi ngược lại con đường của chủ nghĩa hiện thực. Đó là một thứ chủ nghĩa hiện thực không triệt để và thiếu tự giác. Tác phẩm của Hồ Biểu Chánh có khuynh hướng hiện thực, nhưng trong nhiều trường hợp ông đã rơi vào xu hướng chủ quan, xu hướng lý tưởng hoá của chủ nghĩa lãng mạn bảo thủ.

Cũng cần nói thêm là trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh không phải chỉ có màu sắc của chủ nghĩa cải lương phong kiến. Đôi khi những chủ trương của ông có phản ánh lập trường của giai cấp tư sản dân tộc sau Chiến tranh thế giới thứ nhất (có lẽ đây là chỗ khác nhau giữa ông với Bùi Quang Chiêu).

---

(1) Trong tiểu thuyết *Kim Anh lệ sử*, Trọng Khiêm cũng biến tổng Mộc Lâm của cụ Thiên hộ thành một nơi như Lương Sơn Bạc. Trong xứ sở của chủ nghĩa cải lương phong kiến đó, mọi nhà đều no ấm, không có trộm cắp, không có ai tranh giành, đánh chửi nhau, trên dưới vui vẻ hoà thuận !

Chương trình "khai hoá" của Hồ Biểu Chánh ít nhiều có mang tinh thần dân tộc tự chủ, nhưng lại rơi vào lập trường của chủ nghĩa cải lương tư sản, không đặt vấn đề đấu tranh để giải phóng dân tộc, giải phóng đất nước. Những màu sắc của chủ nghĩa cải lương trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh (dù là cải lương phong kiến hay cải lương tư sản) đều mang tính chất bảo thủ.

Trên đây là khuynh hướng của những tiểu thuyết đã được xuất bản một cách hợp pháp trong những năm hai mươi đầu thế kỷ XX. Trong lúc nước nhà còn bị nô lệ thì những tiểu thuyết cách mạng bị liệt vào loại "yêu thư yêu ngôn", phải lưu hành bí mật trong quần chúng. *Trùng Quang tâm sử* của Phan Bội Châu được đăng lần đầu tiên trên tờ *Binh sự tạp chí* (The military magazine) (từ tháng 1 - 1921 đến tháng 4 - 1925) xuất bản hằng tháng ở Hàng Châu, thuộc tỉnh Chiết Giang (Trung Quốc). Từ lúc ra đời nó đã ngủ một giấc dài hơn 30 năm, đến năm 1957 cuốn tiểu thuyết cách mạng viết bằng Hán văn này mới được phiên dịch và xuất bản[1]. (Trước đó nó được lưu hành bí mật trong một số vùng của Nghệ - Tĩnh).

Trong thời kỳ 1900 - 1930, tiểu thuyết lịch sử là một hình thái mới của văn học yêu nước và cách mạng. Tiểu thuyết lịch sử tuy viết về quá khứ của dân tộc nhưng lại mang một ý nghĩa rất hiện đại. "Chúng ta hỏi và chúng ta chất vấn những cái đã qua để chúng giải thích cho ta hiện tại và chỉ ra tương lai của ta" (Biêlinxki). Chính đó là nhiệm vụ của các nhà văn khi họ khai thác những đề tài lịch sử. *Trùng Quang tâm sử* là chuyện khởi nghĩa chống quân Minh (đầu thế kỷ XV) của một số anh hùng hào kiệt ở miền Nghệ An, lấy danh nghĩa nhà Trần để mưu khôi phục đất nước. Nhưng tác phẩm này đồng thời lại là một loại tiểu thuyết lịch sử có luận đề, luận đề về cách mạng Việt Nam. Người viết tiểu thuyết luôn luôn hướng về hiện đại, kêu gọi đồng bào trong nước nổi dậy làm cách mạng : "Ôi ! Rực rỡ biết bao ! Tổ tiên ta vĩ đại và hiển hách biết là nhường nào !... Theo dõi chuyện của các bậc tiên liệt ngày xưa, ta sẽ tưởng nhớ tới tổ tiên

(1) Xuất bản lần thứ nhất, mang tên *Hậu Trần dật sử* (Trần Lê Hữu dịch, NXB Văn hoá, H., 1957) ; xuất bản lần thứ hai mang tên *Trùng Quang tâm sử* (Nguyễn Văn Bách dịch, NXB Văn học, H., 1971).

ta sinh ra trong thời đó, không một ai là không anh hùng. Dòng dõi anh hùng và hậu thân của anh hùng chính là chúng ta thì chúng ta sao có thể quên được ? Dậy ! Dậy ! Dậy ! Quốc dân ta ơi ! Đồng bào ta ơi !". "Thân dù chết mà nước còn thì của cải của ta, con cháu của ta, họ hàng thân yêu của ta, danh dự ngày mai của ta vẫn còn vĩnh viễn bất diệt... Tất cả hàng vạn người đều đồng lòng như vậy để ngăn ngừa ngoại địch thì kẻ địch nào mà chẳng bị bẻ gãy, để đánh trả kẻ thù thì kẻ thù nào mà chẳng bị tiêu diệt".

Nguyên tắc sáng tác của những nhà văn hiện thực chủ nghĩa (như Puskin, Gôgôn, L. Tônxtôi, Flaubert, A. Tônxtôi, Quách Mạt Nhược...) là : tiểu thuyết lịch sử phải phản ánh trung thành những nhân vật và thời đại quá khứ. Đối chiếu với nguyên tắc nầy thì tiểu thuyết *Trùng Quang tâm sử* của Phan Bội Châu đã rơi vào bệnh hiện đại hoá nhân vật và thời đại ! Những đoạn nói về chế độ gái điếm, về một làng công giáo góp trâu, góp của cho trại Trùng Quang, đều không phù hợp với lịch sử nước ta những năm 1408 - 1409. Đó là chưa kể đến một thứ ngôn ngữ rất hiện đại : "Phàm vào *đảng cách mạng* chỉ nên ghi vào lòng. Nếu ghi vào tờ giấy, lỡ bị lộ, sợ không có lợi cho *đồng chí* mình", hay là "mục đích cuối cùng của bậc đại trương phu là phải làm cách mạng. *Ai tán thành thì giơ một ngón tay lên !*". Cuộc họp mặt của 49 vị anh hùng vào một đêm trăng thu trong khu rừng Cát Ngạn để tính chuyện khởi nghĩa chống quân Minh mà lại phảng phất cái không khí của những cuộc hội nghị bí mật của Duy Tân hội (1904) và Việt Nam Quang phục hội (1912) đầu thế kỷ này ! Nhưng Phan Bội Châu nào có băn khoăn chuyện đó. Ông đã phát huy cao độ quyền hư cấu, sáng tạo của người viết tiểu thuyết lịch sử. Ông đã cố tình hiện đại hoá nhân vật, hiện đại hoá lịch sử để luôn luôn nhắc nhở đồng bào ta nhớ tới cái hiện thực đau xót, tủi nhục dưới ách thống trị của thực dân Pháp.

Cuốn tiểu thuyết lịch sử này thực ra đã phản ánh một số mặt đời sống thực tế của nhân dân ta những năm đầu thế kỷ. Chương trình hoạt động của những người yêu nước trong hội Trùng Quang cũng na ná như chương trình cách mạng của Duy Tân hội. Và những người nữ anh hùng trong cuốn tiểu thuyết này cũng có thể làm ta liên tưởng đến những

nữ đồng chí của Phan Bội Châu trong Duy Tân hội như Bạch Liên, như Ấu Triệu,... Đó là chưa kể đến những vùng được miêu tả trong cuốn tiểu thuyết (chợ Rỗ Thanh Chương, cầu Cấm Nghi Lộc, khu rừng Cát Ngạn, bến Sa Nam, huyện Đông Thành,...) đều là những vùng quen thuộc trên quê hương xứ Nghệ của Phan Bội Châu. Như vậy thì cái khuyết điểm của cuốn tiểu thuyết này (hiện đại hoá lịch sử) là một khuyết điểm mà tác giả có ý thức vi phạm để phục vụ cho những yêu cầu chính trị nhất định (trong hoàn cảnh thực dân Pháp còn thống trị nước ta).

Trùng Quang tâm sử vẫn chưa thoát khỏi ảnh hưởng của lối tiểu thuyết chương hồi Trung Quốc (*Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử*). Điều đó không có gì là khó hiểu đối với ông Nghè San, người đã chịu ảnh hưởng khá sâu sắc của văn hoá Trung Quốc. Kết cấu của cuốn tiểu thuyết vẫn là sự xâu chuỗi của những tháp đoạn, những hồi (épisodes), trong đó có những hồi hoàn chỉnh như một truyện ngắn (*Lộ gan anh hùng, Anh hùng thử gươm, Tiếng đàn ca sát phạt, Thợ rèn giỏi đã đến,...*). Mỗi hồi trình bày một sự kiện hay sự tích một người anh hùng. Trong tác phẩm đã có một số nhân vật được cá thể hoá (cô Chí, ông Chân,...). Nhưng nhìn chung tác giả vẫn chú ý đến sự hấp dẫn của cốt truyện là chủ yếu. Người đọc ít nhiều bị thu hút vào những câu chuyện đánh thành, cướp lương thực, phục binh, trá hàng, hoả công, mỹ nhân kế,... Lối viết này xem ra chẳng có gì mới mẻ so với những cuốn tiểu thuyết lịch sử trước nó như *Hoàng Lê nhất thống chí, Việt Lam xuân thu,...*

Những đóng góp mới mẻ của *Trùng Quang tâm sử* tập trung ở một hướng khác. Như trên đã nói, đây là một cuốn tiểu thuyết luận đề về cách mạng Việt Nam. Trên cơ sở của chủ nghĩa dân chủ tư sản kiểu cũ, lý luận cách mạng của Duy Tân hội, tuy chưa xác định được một lập trường giai cấp rõ rệt nhưng đã cảm thấy cần phải đoàn kết toàn dân để hoàn thành sự nghiệp cứu nước. Do đó, lần đầu tiên, Phan Bội Châu đã xây dựng những nhân vật xuất thân từ quần chúng lao động thành những nhân vật trung tâm của tiểu thuyết lịch sử. Những người thợ cày (Trầm), thợ rèn (Tường Vân), dân chài (Võ), bán nước mắm (Xí), bán rượu (cô Chí), danh ca xóm cô đầu (cô Triệu),... bắt đầu xuất hiện trên sân khấu văn học. Tiểu thuyết của Phan Bội Châu mang tính dân chủ sâu sắc hơn nhiều so với tiểu thuyết truyền thống.

Trùng Quang tâm sử có sử dụng một số chủ đề và mô típ quen thuộc của tiểu thuyết truyền thống. Nhưng Phan Bội Châu đã khai thác chúng theo một hướng khác. Cũng đề cao hình tượng người phụ nữ nhưng Phan Bội Châu không khai thác cái khía cạnh long đong chìm nổi, cuộc đời bị vùi dập trong xã hội phong kiến. Ông đề cao những hành động anh hùng cứu nước theo gương bà Trưng, bà Triệu của những người phụ nữ đầu thế kỷ. "Sự việc anh hùng phải đâu chỉ riêng có bạn trai mới làm được... Trưng Nữ Vương ngày nay còn được ca tụng chẳng phải là một người đàn bà con gái đó sao ?..." (tr. 88). Về phương diện này, *Trùng Quang tâm sử* có một ý nghĩa rất tích cực đối với tiểu thuyết hiện đại.

Trùng Quang tâm sử là cuốn tiểu thuyết thuộc dòng văn học cách mạng. Những cuốn tiểu thuyết lịch sử cùng thời của Nguyễn Tử Siêu (*Tiếng sấm đêm đông, Lê Đại Hành, Hai Bà đánh giặc, Việt Thanh chiến kỷ*,...), của Đinh Gia Thuyết (*Ngọn cờ vàng*),v.v. là tiếng vang hoặc trực tiếp hoặc gián tiếp của phong trào đấu tranh cách mạng những năm 1925, 1926 vào văn học công khai. Sau những phong trào Đề Thám, Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh,... thì việc đọc tiểu thuyết lịch sử cũng là một cách để ấp ủ lòng yêu nước của những thanh niên có tâm huyết. Chính vì thế mà một số tác phẩm, sau khi lưu hành một thời gian thì bị Pháp cấm : *Việt Lam xuân thu, Tiếng sấm đêm đông, Ngọn cờ vàng*,...[1]. Ở Trung Bộ thì thái độ các nhà cầm quyền đối với tiểu thuyết lịch sử càng ngặt nghèo hơn.

Cũng như Phan Bội Châu, các tác giả đều có ý thức mang lại cho tiểu thuyết lịch sử một ý nghĩa hiện đại. Viết *Ngọn cờ vàng*, Thi Nham Đinh Gia Thuyết muốn giới thiệu "lịch sử của một bậc nữ anh hùng đại ái quốc của nước nhà với toàn thể quốc dân". Viết *Hai Bà đánh giặc*, Nguyễn Tử Siêu có cái tham vọng "bồi đắp thêm một chút đỉnh về cái quan niệm đối với Tổ quốc", nhắc nhở mọi người "cái nghĩa vụ đối với dân nước". Viết *Lê Đại Hành*, ông cũng khuyên nhủ thanh niên "mình hèn chăng cũng là người trong một nước, bây giờ gặp lúc nước mắc nạn mà mình khiết nhiên không hỏi chi đến thời còn mặt mũi nào mà trông thấy giang sơn

(1) *Việt Lam xuân thu* tương truyền là của Nguyễn Trãi soạn. Năm 1914, Nguyễn Hữu Tiến dịch ra quốc văn.

nòi giống nữa". Tiểu thuyết lịch sử thời kỳ trước năm 1930 đều có nói bóng gió xa xôi đến lòng yêu nước và tinh thần tự hào dân tộc. Nhưng đôi khi các tác giả đã biến những anh hùng dân tộc thành những "yêng hùng" trong tiểu thuyết kiếm hiệp, hoặc còn đề cao những tư tưởng số mệnh, những yếu tố thần linh ma quái.

Phần lớn tác giả là những nhà nho nên họ vẫn viết theo lối tiểu thuyết chương hồi, chưa thoát khỏi những câu chuyện anh hùng hảo hán trong *Thuỷ hử, Tam quốc diễn nghĩa*. Ưu điểm của họ là đã phát huy vai trò của hư cấu sáng tạo, không hoàn toàn nô lệ vào tài liệu lịch sử. Nhưng họ chưa có một thái độ nghiên cứu lịch sử thật nghiêm túc, đôi khi đã vi phạm tính chân thực lịch sử một cách nghiêm trọng. Mai An Tiêm là con nuôi vua Hùng Vương thứ 17 mà lại ngâm thơ của Phạm Sư Mạnh và Nguyễn Bỉnh Khiêm, đôi lúc tâm hồn lại còn lai láng những cảm xúc lãng mạn của con người đầu thế kỷ XX (*Quả dưa đỏ*). Cái bệnh hiện đại hoá lịch sử, xem lịch sử "chỉ là một cái đinh để tôi treo các bức hoạ của tôi"[(1)], mãi đến sau năm 1930, các nhà viết tiểu thuyết lịch sử nước ta vẫn còn mắc phải !

Những năm hai mươi là thời kỳ chuẩn bị và hình thành những cuốn tiểu thuyết hiện đại đầu tiên. Thời kỳ đó rất quan trọng đối với những nhà nghiên cứu thể loại vì nó cho ta thấy tất cả những khó khăn, những thử thách mà các nhà văn phải vượt qua để xây dựng một nền tiểu thuyết hiện đại cho Việt Nam. Những vấn đề mà họ băn khoăn, những thất bại mà họ vấp phải,... sẽ đặt ra những nhiệm vụ cho các nhà tiểu thuyết thời kỳ sau phải suy nghĩ và tìm cách giải quyết.

Để xây dựng một nền văn xuôi và các thể loại văn học mới, người ta bắt đầu bằng việc phiên dịch. Hoặc là dịch và giới thiệu những tiểu thuyết và truyện ngắn của ta đời trước (*Việt Lam xuân thu, Lĩnh Nam chích quái, Vũ trung tuỳ bút*,...) hoặc là dịch những tiểu thuyết của Trung Quốc (*Tam quốc diễn nghĩa, Song phượng kỳ duyên, Tây sương ký, Đông Chu liệt quốc, Phong thần, Tây du*,...), của Pháp (những tác phẩm của Alexandre Dumas).

---

(1) "Qu'est ce que l'histoire ? C'est un clou auquel j'accroche mes tableaux" (Alexandre Dumas).

Các nhà viết tiểu thuyết của những năm hai mươi đầu thế kỷ XX chắc chắn đã băn khoăn trước những nguồn ảnh hưởng khác nhau của truyện và tiểu thuyết Việt Nam cổ điển, tiểu thuyết Pháp và Trung Quốc. Quá trình chuyển biến từ những truyện và tiểu thuyết Hán văn (như *Truyền kỳ mạn lục, Hoàng Lê nhất thống chí*) sang Việt văn, từ những truyện thơ Nôm sang văn xuôi, đâu có phải là chuyện một sớm một chiều ! Phan Châu Trinh viết *Giai nhân kỳ ngộ*, Nguyễn Trọng Thuật viết *Quả dưa đỏ* đều là những cuốn tiểu thuyết bằng thơ hoặc có một phần là thơ[1], Phan Bội Châu hãy còn viết *Trùng Quang tâm sử* bằng Hán văn. Nói chung các nhà nho dựa vào lối viết truyền thống quen thuộc của tiểu thuyết chương hồi, kết cấu theo trình tự thời gian và kết thúc bao giờ cũng có hậu (tiểu thuyết của Nguyễn Trọng Thuật, Nguyễn Tử Siêu).

Tách ra khỏi lối kết cấu của tiểu thuyết chương hồi, Hoàng Ngọc Phách mạnh dạn giới thiệu một kiểu viết tiểu thuyết mới, chịu ảnh hưởng của phương Tây (*Tố Tâm*). Những tác giả khác như Hồ Biểu Chánh, Nguyễn Tường Tam, Trọng Khiêm chủ trương tham bác cả Đông và Tây. "Tôi viết bộ *Kim Anh lệ sử* này, có ý thử viết tham bác hai lối văn xem ; các ngài đọc sách sẽ nhận ra rằng tuy bề ngoài có mượn lối văn Âu Tây, song bề trong vẫn phảng phất cái hồn luân lý của Việt Nam cố quốc ta vậy" (Tựa *Kim Anh lệ sử*). Trọng Khiêm học đòi vụng về nghệ thuật kết cấu của tiểu thuyết phương Tây, đảo lộn thứ tự thời gian của các biến cố một cách thiếu tự nhiên, rồi sau dùng lời của người kể chuyện để thuyết minh những khoảng cách thời gian đó. Cuối tác phẩm lại có những chương mô phỏng tiểu thuyết Trung Quốc, phảng phất cái không khí của *Thuỷ hử* (chương nói về chánh tổng Mộc Lâm), hoặc của các truyện kiếm hiệp (chương nói về bọn sư hổ mang ở chùa Hoa Lĩnh). Hồ Biểu Chánh thì dường như thử ngòi bút của mình qua các lối viết khác nhau.

Ngọn cỏ gió đùa, Con nhà nghèo có phong thái những truyện kể dân gian trong khi đó *Khóc thầm, Tiền bạc bạc tiền* lại mang phong cách của tiểu thuyết hiện đại. Có khi người ta thấy rất rõ những ảnh hưởng phức tạp

(1) *Giai nhân kỳ ngộ* là một truyện thơ lục bát của Phan Châu Trinh viết vào khoảng 1913 - 1915. *Quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật được giải thưởng của hội Khai trí tiến đức năm 1925.

ngay trong một cuốn tiểu thuyết. *Ngọn cỏ gió đùa* mượn cốt truyện *Những người khốn khổ* của Victor Hugo[1] nhưng trong một số chương lại phảng phất cái không khí của *Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử*, đồng thời tác giả lại sử dụng một lối kể chuyện dân gian và một số mô típ quen thuộc của tiểu thuyết cổ điển (Ánh Nguyệt đánh đàn cho Hải Yến nghe giống như Kiều đánh đàn cho Kim Trọng nghe, v.v.).

Qua những cách viết tiểu thuyết khác nhau của thời kỳ đó, chúng ta có thể đi đến những kết luận sau đây :

Những năm hai mươi, người ta đã bắt đầu cảm thấy lối viết tiểu thuyết chương hồi và văn chương biền ngẫu là lỗi thời, cần phải đi tìm một hình thức tiểu thuyết hiện đại để đáp ứng những yêu cầu mới của xã hội. Một số người tìm học ở phương Tây lối kết cấu theo quy luật tâm lý, nghệ thuật xây dựng nhân vật bằng cách đi sâu vào đời sống nội tâm, nghệ thuật miêu tả thiên nhiên,... Nhưng kết cấu theo quy luật tâm lý không có nghĩa là đảo lộn trình tự thời gian một cách hình thức, thiếu tự nhiên như tiểu thuyết *Kim Anh lệ sử*. Một mặt khác, văn học phương Tây đâu phải chỉ có chủ nghĩa lãng mạn ? Tại sao chúng ta lại không chú ý đến tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa của Balzac, Dickens, Tônxtôi ? Những nhà viết tiểu thuyết thời kỳ sau năm 1930 không những đã chú ý hơn đến các tác giả này mà họ còn tìm đến cả Romain Rolland, Goócki, Lỗ Tấn,... nữa.

Nhưng dù chịu ảnh hưởng phương Tây hay chịu ảnh hưởng Trung Quốc, các nhà tiểu thuyết Việt Nam đều cảm thấy phải gắn bó chặt chẽ với truyền thống ; phải kết hợp tính hiện thực với tính lý tưởng, phải đề cao chức năng giáo dục của văn nghệ. Phan Bội Châu ca ngợi những anh hùng cứu quốc, Hồ Biểu Chánh biểu dương những con người đạo đức, nhân nghĩa xuất thân từ quần chúng. Và cả Phan Bội Châu, cả Hoàng Ngọc Phách đều phát triển tính dân chủ của thể loại tiểu thuyết, tuy mỗi người đi theo một hướng riêng biệt.

Các tác giả, tuy thuộc nhiều khuynh hướng khác nhau, nhưng đều tập trung khai thác những chủ đề, những mô típ quen thuộc của tiểu thuyết truyền thống. Chẳng hạn vấn đề số phận của người phụ nữ trong xã hội

(1) *Cay đắng mùi đời* phỏng theo *Không gia đình* của Hector Malot.

phong kiến, cuộc đời ba chìm bảy nổi, hạnh phúc bị ngang trái, lại phải chịu đựng nhiều oan khổ, lưu ly trong chiến tranh loạn lạc nhưng vẫn giữ được thuỷ chung, nhân nghĩa. (Về mặt này *Tố Tâm, Kim Anh lệ sử, Nho phong, Ngọn cỏ gió đùa* đều giống nhau). Ưu điểm của Hồ Biểu Chánh là biết trở về với ngôn ngữ khoẻ mạnh của quần chúng, học tập tiếng nói hằng ngày của quần chúng. Vì thế trong một số tác phẩm (*Con nhà nghèo,...)* đã có những đoạn đối thoại khá sinh động, ngôn ngữ nhân vật đã ít nhiều được cá thể hoá (những cuộc đối thoại giữa Hương Quản và Thị Tỏ ; Hương Quản, bà Cai và Ba Cam,...). Nhưng đôi khi Hồ Biểu Chánh đã sao chép tiếng nói hằng ngày một cách tự nhiên chủ nghĩa, đưa vào tác phẩm quá nhiều thổ ngữ địa phương làm cho ngôn ngữ không được trong sáng.

Trở về truyền thống không có nghĩa là nô lệ truyền thống. Phải biết cách tân, sáng tạo, vứt bỏ những thủ pháp nghệ thuật đã lỗi thời. Đáng tiếc là có một số tác phẩm vẫn sử dụng lối kết thúc có hậu một cách giả tạo hoặc thuyết minh đạo đức một cách lộ liễu. Hầu hết các tác giả chưa thoát khỏi ảnh hưởng của lối văn chương biền ngẫu khuôn sáo (Nguyễn Trọng Thuật, Hồ Biểu Chánh). Những rơi rớt này có lẽ là sản phẩm tất nhiên của một thời kỳ quá độ từ tiểu thuyết cũ sang tiểu thuyết mới.

Trong thời kỳ mở đầu, mỗi tác giả xây dựng một lối tiểu thuyết theo quan niệm riêng của mình, lý luận phê bình chưa có điều kiện chỉ ra một số đặc trưng thẩm mỹ chủ yếu của thể loại. Cho nên có người quan niệm tiểu thuyết như một thiên phóng sự, hoặc truyện dài là một tập hợp của nhiều truyện ngắn đứng bên cạnh nhau ! *Kim Anh lệ sử* là một phóng sự, đúng hơn là một cuốn tiểu thuyết. Tác giả sử dụng nữ nhân vật của mình như một sợi dây liên lạc giữa các chương phóng sự, dẫn nhân vật đi qua nhiều môi trường khác nhau để phản ánh cái xã hội thực dân phong kiến lúc bấy giờ[1]. Đó là một xã hội của những quan lại bẩn thỉu xuất thân từ bồi bếp, thông ngôn, mật thám, những bợm buôn thầu khoán,

(1) Lối kết cấu này giống với lối kết cấu *Đống rác cũ* của Nguyễn Công Hoan. Anbe Thừa được dẫn qua các môi trường khác nhau, lúc lên voi, lúc xuống chó, tạo điều kiện cho tác giả tố cáo xã hội cũ. Tiểu thuyết kết cấu theo lối này mang nhiều yếu tố ngẫu nhiên khi tác giả "dắt" nhân vật từ một môi trường này qua một môi trường khác.

những chủ xe tang và thuốc lậu, những chủ nhà cho thuê và cho vay nặng lãi ; đó cũng là cái xã hội của những "ông Tây An Nam" và những "bà lớn" xuất thân là me Tây (mụ Bé Tý, chồng là Betti) ở phố Hàng Bạc, đi dạo bằng chiếc xe độc mã, tiếng chuông quyền thế hách dịch kêu ran qua các phố ; mụ Tư Hồng có hàng dãy nhà đồ sộ ở phố Hàng Da, phố Quán Sứ và xây biệt thự ở ngõ Hội Vũ) ; đó cũng là cái xã hội tràn ngập những sòng bạc, nhà chứa, nhà cô đầu (cô đầu ở Tân Ấp, Hàng Hòm và Hàng Giấy - Hà Nội, Hàng Thao - Nam Định). Những câu chuyện thối nát, nhố nhăng của cái xã hội "Âu hoá" ở thành thị đó là đề tài rất tốt cho phóng sự. Sau năm 1930, phóng sự phát triển thành một thể loại độc lập bên cạnh tiểu thuyết.

Thành công của *Kim Anh lệ sử* là đã dựng được những phác hoạ sắc nét về nhiều kiểu người khác nhau ở thành thị lúc bấy giờ. Một tên tri huyện tham nhũng và đê tiện, dùng vợ làm bậc thang danh vọng ; một lão phán Toà sứ Nam Định đàng điếm, "Sở Khanh", ở một cái nhà gác bốn lớp, trong nhà có nuôi đào kép, bếp Tây, bếp Khách, "các sòng bạc to không mấy sòng là không có thầy... các con gái đẹp mà hơi có tính lẳng lơ không mấy chị khỏi tay thầy biết qua" ; một mụ Ký Nem ở phố Hàng Sũ, danh nghĩa là bán nem nhưng thực chất là một mụ dầu làm nghề "dắt gái" cho các thầy thông, thầy phán để ăn hoả hồng ; một mụ chủ nhà cô đầu ở phố Hàng Giấy, "từ lúc mụ 16 tuổi cho đến nay, chưa đầy 30 năm trời mà mụ đã 16 lần đi lấy chồng, 16 lần lại lộn về nhà hát. Một tay mụ đã làm cho hai ông quan phải mất ấn, 5 chú khách phải vỡ hiệu, 8 người đàn bà bị chồng ly dị, còn những hạng làng chơi loàng xoàng không biết bao nhiêu người khuynh gia bại sản về mụ nữa" ; một cậu kỹ sư Roger (tên thật là Trần Thinh) từ khi ở Pháp về liền giở quẻ chê bố mẹ là hủ lậu, "đàn bà An Nam không biết ái tình", đôi khi lại lên mặt ông Tây không thèm nói tiếng Việt và đang doạ đưa lão bố ra toà vì tội không thực hiện cái nghĩa vụ phải nuôi con ! Một tay thầu khoán (Vạn Hồng), vốn xuất thân chỉ là một tên cạo xoong cho bồi bếp của Tây, sau quay ra buôn bán lừa bịp chẳng mấy chốc mà phất to, gặp "thời buổi kim tiền, hễ đã có đồng tiền trong tay là danh giá đấy, cho nên Vạn Hồng ở chốn Long thành cũng là một bậc thượng lưu nhân vật...".

Nhược điểm của *Kim Anh lệ sử* là chưa tập trung xây dựng những tính cách điển hình có quá trình phát triển. Từ một cô gái con nhà nền nếp bị rơi vào cảnh lưu lạc giang hồ, làm vợ hết người này đến người khác, lúc rơi vào cảnh nàng hầu tên tri huyện Nam Bình, lúc làm bạn tình với phán Bậu, lúc làm cô đầu ở Hàng Giấy, lúc gá nghĩa với lão tư sản Vạn Hồng, lúc đem thân nương nhờ cửa Phật,... tính cách Kim Anh đã trải qua nhiều bước chuyển biến. Người viết tiểu thuyết đã nhảy qua những bước ngoặt tâm lý đó khiến cho sự phát triển của tính cách có những lúc dường như không nhất quán và người ta có cảm tưởng tác giả chỉ sử dụng nhân vật như một phương tiện để miêu tả các môi trường khác nhau của xã hội. Về mặt phân tích những chuyển biến tâm lý của nhân vật, *Kim Anh lệ sử* đã lùi một bước rất xa so với *Truyện Kiều* của Nguyễn Du.

Nhược điểm của *Kim Anh lệ sử* về phương diện điển hình hoá cũng là nhược điểm chung của tiểu thuyết những năm hai mươi. Khi người ta quan niệm tiểu thuyết chỉ là một xâu chuỗi của những sự kiện (*Trùng Quang tâm sử*) hoặc của những hoàn cảnh và môi trường (*Kim Anh lệ sử*) thì cuối cùng tác giả chỉ cho ta những bức phác hoạ về một số kiểu người, họ chưa có ý thức về việc phải đi sâu vào nội tâm của những tính cách điển hình và miêu tả quá trình phát triển tư tưởng, tâm lý của nhân vật. Các tác giả truyện ngắn của nước ta (*Lĩnh Nam chích quái, Truyền kỳ mạn lục, Nam Ông mộng lục, Lan Trì kiến văn lục*) cũng như tiểu thuyết (*Hoàng Lê nhất thống chí, Truyện Kiều*) rất có biệt tài khi cần dựng lên những kiểu người khác nhau bằng vài ba nét phác hoạ ngắn gọn, cô đúc. Nhưng truyện và tiểu thuyết cổ điển của ta (trừ *Truyện Kiều*) chưa có kinh nghiệm xây dựng những nhân vật có quá trình phát triển, trải qua những bước ngoặt tâm lý phức tạp. Các tác giả tiểu thuyết những năm hai mươi (Phan Bội Châu, Hồ Biểu Chánh, Trọng Khiêm) đã tiếp thu được truyền thống tốt đẹp nói trên nhưng vẫn chưa vượt qua được những giới hạn của cha ông mình. Họ chưa tập trung xây dựng những tính cách điển hình cũng như chưa chú ý đến vai trò của những hoàn cảnh điển hình trong sự hình thành tính cách nhân vật. Hồ Biểu Chánh cũng đã tập trung xây dựng một số nhân vật (Vĩnh Thái, mụ phủ Khánh Long). Vĩnh Thái là một nhân vật có quá trình phát triển, tiêu biểu cho bọn địa chủ bóc lột theo lối cổ điển. Mụ phủ Khánh Long khá sinh động, có nhiều nét

điển hình cho lũ me Tây lúc bấy giờ. Lý lịch Thị Lành trở thành bà phủ Khánh Long cũng gần giống lý lịch cô Tư Hồng trở thành "bà lớn Án" (Tư Hồng được triều đình Huế phong sắc Hồng lô tự khanh, ngang hàng Án sát !). Với bấy nhiêu thành tựu bước đầu đó, chưa thể xem là Hồ Biểu Chánh đã thực hiện tốt được nhiệm vụ điển hình hoá trong tiểu thuyết.

Trong những năm hai mươi, Hồ Biểu Chánh cũng chưa có kinh nghiệm xây dựng những bộ tiểu thuyết dài hai, ba tập. *Ngọn cỏ gió đùa* muốn vươn tới dung lượng của một cuốn tiểu thuyết sử thi. Nhân vật hoạt động trong những môi trường khác nhau (nông thôn, thành thị, nhà tù, chùa chiền, trại ấp,...) thuộc nhiều tỉnh khác nhau ở Nam Bộ (Gia Định, Vĩnh Tường, Vĩnh Long, Cà Mau,...).

Cuốn tiểu thuyết đề cập số phận của nhiều loại người trong xã hội : cuộc đời của những người nông dân bị bọn địa chủ cường hào áp bức (Lê Văn Đó), cuộc đời của những thiếu nữ có tài sắc bị bọn quan lại phong kiến vùi dập (Ánh Nguyệt), cuộc đời của những đám "giặc anh hùng vì ân nghĩa vì phẩm giá mà nổi lên" chống lại triều đình (Lê Văn Khôi, Vương Thế Hùng). Hồ Biểu Chánh chưa có kinh nghiệm xây dựng kết cấu của những cuốn tiểu thuyết có nhiều tuyến cốt truyện, nhiều chủ đề. Cho nên trong *Ngọn cỏ gió đùa*, các tuyến cốt truyện (của Lê Văn Đó và Ánh Nguyệt) dường như đứng bên cạnh nhau, tiếp nối nhau chứ không đan chéo vào nhau. Phần trên nói về Lê Văn Đó, phần dưới kể chuyện Ánh Nguyệt ; và Lê Văn Đó bị bỏ rơi gần 170 trang ! Cứ y như là hai cuốn tiểu thuyết nhập lại làm một. Hồ Biểu Chánh chưa xây dựng được một phương pháp kết cấu hiện đại cho những cuốn tiểu thuyết nhiều tập.

Học tập truyền thống và cách tân sáng tạo, nghệ thuật điển hình hoá, nghệ thuật kết cấu những bộ tiểu thuyết nhiều tuyến, nhiều bình diện,... đó là những vấn đề mà các nhà tiểu thuyết sau năm 1930 vẫn còn phải tiếp tục suy nghĩ và giải quyết để tiến tới xây dựng thành công một nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

Chương II

NHỮNG KHUYNH HƯỚNG TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI TRƯỚC CÁCH MẠNG THÁNG TÁM

Sau năm 1930, các khuynh hướng tiểu thuyết hiện đại phát triển mạnh mẽ và phức tạp hơn trước.

Không khí văn chương trĩu nặng những "chàng" với "nàng" trong các tiểu thuyết lãng mạn của Tự lực văn đoàn (Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo), của Lưu Trọng Lư, Lê Văn Trương, Nguyễn Vỹ, v.v. Đó là chưa kể đến những cuốn tiểu thuyết mang cái phong vị lịch sử nhưng đã được lãng mạn hoá của Lan Khai, Chu Thiên, Phan Trần Chúc, Nguyễn Triệu Luật, v.v. Thời gian không chỉ phủ một lớp bụi mờ mà còn định lại giá trị của những tác phẩm đó. Có những cuốn hiện nay không cần phải bươi nó lên từ đống tro tàn của dĩ vãng nữa. Chúng ta có nhiều việc khác cần phải làm hơn. Sở dĩ ở đây chúng tôi phải nói nhiều đến tiểu thuyết Tự lực văn đoàn là vì những lý do đặc biệt. Tự lực văn đoàn là một văn phái có tuyên ngôn, có báo chí và nhà xuất bản riêng. Tự lực văn đoàn có công lớn trong việc hiện đại hoá các thể loại. Đương thời, tác phẩm Tự lực văn đoàn có sức hấp dẫn đối với độc giả thành thị. Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn vào loại bán chạy nhất lúc bấy giờ (từ năm 1933 đến năm 1936, Nhà xuất bản Đời nay đã bán được 58 000 cuốn tiểu thuyết và thơ, có những cuốn như *Đời mưa gió* được in lại đến lần thứ tám).

Nếu như tiểu thuyết lãng mạn của Tự lực văn đoàn xuất hiện trong cái không khí buồn thảm của thời kỳ thoái trào cách mạng và khủng hoảng kinh tế thì tiểu thuyết hiện thực phê phán lại phát triển mạnh mẽ trong không khí sôi nổi, rầm rộ của thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Văn học công khai

thời kỳ 1930 - 1945 nếu có một cái gì đáng nói nhất thì đó là những tiểu thuyết hiện thực phê phán của Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng, Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao, Tô Hoài, Mạnh Phú Tư, Nguyễn Đình Lạp,...

Trước năm 1945, chúng ta đã có một dòng văn học cách mạng, chủ yếu là thơ. *Từ ấy* của Tố Hữu là một trong những tác phẩm đã bước đầu khẳng định chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong thi ca hiện đại. Nhưng chúng ta chưa có những cuốn tiểu thuyết cách mạng. Điều này không phải không có lý do.

Trong điều kiện công khai của thời kỳ Mặt trận Dân chủ, báo chí cách mạng của ta chỉ mới giới thiệu được một số truyện ngắn, phóng sự (*Ngục Kontum* của Lê Văn Hiến), hồi ký (*Ba năm ở Nga Xô viết* của Trần Đình Long), nhật ký (*Nhật ký tuyệt thực chín ngày rưỡi* của San Hô), phóng sự tiểu thuyết (*Vượt ngục* của Cựu Kim Sơn). Văn học cách mạng đang cần những thể loại gọn nhẹ, trực chiến, phù hợp với điều kiện thì giờ và hoàn cảnh của người sáng tác (nhất là phần lớn những người sáng tác đó lại ở trong tù). Mặt khác, để tránh lưỡi kéo của chế độ kiểm duyệt hà khắc, tiểu thuyết lại không thể lưu hành truyền miệng được như thơ ca.

Một số chiến sĩ cách mạng có dùng hình thức kể chuyện trong tù (dựa vào một cốt truyện chi tiết) nhưng những "thoại bản" đó hiện nay cũng không có cách gì sưu tầm lại được ! Như vậy phải đợi đến sau Cách mạng tháng Tám chúng ta mới có những cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên của Việt Nam. Ở nước ta, phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa đã được khẳng định trong thơ trước tiểu thuyết. Điều này có thể giải thích bằng nhiều lý do, nhất là những lý do nằm trong truyền thống văn học lâu đời của dân tộc.

Bộ mặt của tiểu thuyết công khai trước Cách mạng tháng Tám không phải được phân chia một cách rạch ròi thành ba khuynh hướng. Thực dân Pháp cho phép một cái chợ giời trong văn chương, ai muốn bán rao cái gì cũng được, miễn là không được giới thiệu hàng "quốc cấm". Càng có nhiều thứ đạo lý "táp nham", nhiều khuynh hướng loè loẹt và giật gân thì thanh niên càng lạc sâu vào mê hồn trận, càng xa rời cách mạng. Cho nên

chúng ta còn thấy có loại tiểu thuyết người hùng của Lê Văn Trương, tiểu thuyết của nhóm trốtkít Hàn Thuyên (Nguyễn Đức Quỳnh, Trương Tửu), tiểu thuyết khiêu dâm rẻ tiền, tiểu thuyết kiếm hiệp và trinh thám ba xu !

Như trên đã nói, chúng ta không nhất thiết phải tốn thì giờ và giấy mực để bàn tới các loại nấm độc cũ kỹ ấy.

Các khuynh hướng tiểu thuyết giao lưu, đan chéo vào nhau và thậm chí đấu tranh với nhau. Trên báo *Tương lai*, Ngô Tất Tố, Vũ Trọng Phụng đã nhiều lần lên tiếng công kích mấy ông ở toà soạn số 80 đường Quán Thánh về tội gieo rắc văn chương lãng mạn trong thanh niên. Và Hải Triều, Hải Thanh, Như Phong, Trần Minh Tước, Trần Huy Liệu đã từng cổ vũ tiểu thuyết hiện thực phê phán (*Tắt đèn, Bước đường cùng, Lầm than)* và đấu tranh chống quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của các nhà văn lãng mạn. Cuộc đấu tranh giữa các khuynh hướng trong tiểu thuyết lại càng phức tạp hơn khi chính nhà văn Nguyễn Công Hoan lại viết những tác phẩm lãng mạn (*Thanh đạm, Tắt lửa lòng*), khi chính Lan Khai lại viết tiểu thuyết hiện thực phê phán (*Lầm than*), khi một số truyện ngắn của Nguyên Hồng lại có nội dung yêu nước và cách mạng (*Người đàn bà Tàu, Buổi chiều xám).*

Làm sao cắt nghĩa được tính phức tạp trong thế giới quan của mỗi tác giả cũng như trong tác phẩm của từng khuynh hướng tiểu thuyết thời kỳ đó.

Chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam xuất hiện sau chủ nghĩa lãng mạn Pháp khoảng một thế kỷ cho nên nó mang những dấu ấn của nhiều trường phái khác nhau như lãng mạn, Thi sơn, tượng trưng, siêu thực. Phong trào Thơ mới lãng mạn đã chịu ảnh hưởng từ trường phái lãng mạn đầu thế kỷ XIX (Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Musset, Vigny,...) đến nhóm Thi sơn (Theophile Gautier, Leconte de Lisle, Sully Prud'homme), qua Baudelaire đến trường phái tượng trưng (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) và đến các trường phái hiện đại khác. Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn không phải chỉ mang dấu ấn của chủ nghĩa lãng mạn Pháp mà còn tiếp thu những ảnh hưởng của triết học Bergson, Nietzsche, Freud, của Marcel Proust, André Gide và các nhà văn hiện đại chủ nghĩa khác.

Chủ nghĩa hiện thực phê phán Việt Nam cũng xuất hiện sau gần một trăm năm khi chủ nghĩa hiện thực phê phán Pháp đã đi vào con đường bế tắc của chủ nghĩa tự nhiên cuối thế kỷ XIX, khi những tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa của Goócki, Henri Barbusse đã khai sinh cho một phương pháp sáng tác tiến bộ nhất lúc bấy giờ. Trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, những tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của Liên Xô (Goócki, Glátkốp, Phuốcmanốp, Ôxtrốpxki,...) đã mang đến những món ăn tinh thần mới cho cả một thế hệ thanh niên dân chủ. Cho nên tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam không phải chỉ chịu ảnh hưởng của tiểu thuyết hiện thực phê phán phương Tây (Balzac, Flaubert, Dickens, L.Tônxtôi), mà còn chịu ảnh hưởng khá sâu sắc những tác phẩm tự nhiên chủ nghĩa của Zola và phần nào tiếp thu được những ảnh hưởng của Goócki (Nguyên Hồng). Trong cái quan niệm của Vũ Trọng Phụng về phương pháp sáng tác thì chủ nghĩa "tả thực" là bao gồm cả Zola, Hugo, Đôxtôiépxki, Tônxtôi, Goócki và cả Malraux nữa ! Như trên đã nói, khi Việt Nam đã biến thành thuộc địa của đế quốc Pháp, khi phong trào cộng sản Việt Nam đã gắn liền với phong trào cộng sản quốc tế, khi các khuynh hướng triết học và văn học hiện đại của thế giới đã tràn vào Việt Nam thì những khuynh hướng tiểu thuyết lãng mạn và hiện thực phê phán ở nước ta (xuất hiện sau phương Tây một thế kỷ) sẽ trở nên rất phức tạp và đầy mâu thuẫn. Một lối phân tích giản đơn, giáo điều sẽ không thể nào lý giải được tình hình văn học phức tạp trước Cách mạng tháng Tám.

Tính phức tạp của các khuynh hướng tiểu thuyết còn phản ánh sự phân hoá trong hàng ngũ của nhà văn tiểu tư sản trí thức đứng trước những ảnh hưởng trái ngược và mâu thuẫn của tình hình chính trị đương thời. Một bên là những ảnh hưởng của phong trào cách mạng do Đảng Cộng sản Đông Dương lãnh đạo, một bên là chính sách ngu dân, đầu độc văn hoá của thực dân Pháp và bọn tay sai thuộc địa. Những nhà văn tiểu tư sản vốn không có một ý thức hệ độc lập, đứng chênh vênh, chấp chới ở giữa ngã ba đường, tiếp thu vào bản thân mình tất cả những nguồn ảnh hưởng đó. Cho nên Vũ Trọng Phụng vừa có quan hệ với các nhà văn cộng sản ở hai toà soạn báo *Tin tức* và *Lao động*, vừa tỏ ra có cảm tình với phong trào cách mạng nhưng đồng thời lại là người chịu ảnh hưởng sâu sắc của chủ nghĩa Freud, có lúc còn bênh vực cho chủ nghĩa bảo thủ phong kiến !

Ngay trong quá trình sáng tác của một nhà tiểu thuyết cũng chia ra những thời kỳ khác nhau, thậm chí mâu thuẫn với nhau. Có thời kỳ Nguyễn Công Hoan viết *Bước đường cùng* nhưng lại có thời kỳ Nguyễn Công Hoan viết *Thanh đạm* và *Danh tiết !*

Các nhà văn tiểu tư sản dễ dao động, thay đổi các khuynh hướng sáng tác. Cần phải thấy hết tính chất phức tạp và mâu thuẫn trong thế giới quan cũng như trong quá trình sáng tác của các nhà tiểu thuyết trước Cách mạng.

Sau năm 1930, cuộc đấu tranh giai cấp trở nên gay gắt hơn nên tầng lớp tiểu tư sản trí thức lại càng phân hoá mạnh hơn. Một bộ phận đi theo giai cấp công nhân, tham gia đấu tranh chính trị và trở thành những nhà văn cách mạng (Hải Triều, Trần Huy Liệu, Tố Hữu,...) ; một bộ phận là những trí thức nghèo, sống gần gũi quần chúng lao động và có thời kỳ là bạn đường của phong trào cách mạng (Ngô Tất Tố, Nam Cao, Nguyên Hồng, Nguyễn Công Hoan, Tô Hoài,...) ; một bộ phận trí thức tư sản và tiểu tư sản, thoát ly đấu tranh chính trị và chịu ảnh hưởng của ý thức hệ tư sản (Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo,...).

Khuynh hướng tiểu thuyết lãng mạn của Tự lực văn đoàn là sản phẩm của bộ phận trí thức tư sản và tiểu tư sản giàu tinh thần dân tộc nhưng đã thoát ly cuộc đấu tranh chính trị chống đế quốc. Trong bản báo cáo đọc tại Hội nghị văn hoá toàn quốc lần thứ nhất (1948), đồng chí Trường Chinh nhận định : "Sau cơn khủng bố trắng 1930 - 1931, một sự buồn rầu u uất tràn ngập tâm hồn dân Việt Nam. Văn chương lãng mạn của Tự lực văn đoàn ra đời. Tầng lớp tư sản không dám đấu tranh bằng chính trị và quân sự chống đế quốc nữa, bèn chuyển ra đấu tranh bằng văn hoá chống phong kiến (các báo *Phong hoá, Ngày nay,* tủ sách Tự lực). Chủ nghĩa lãng mạn trong văn nghệ đi đôi với phong trào "vui vẻ trẻ trung" có tính chất truỵ lạc của thanh niên trí thức thành thị. Thực dân Pháp cố nhiên khuyến khích những khuynh hướng đó, cốt đánh lạc hướng thanh niên"[1].

---

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hoá Việt Nam*, Hội Văn nghệ Việt Nam xuất bản năm 1949, tr. 50.

Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn có những cuốn là lãng mạn tiến bộ, thấm đẫm tinh thần dân tộc và khát vọng tự do, có cuốn giàu yếu tố hiện thực *(Thừa tự, Thanh Đức)*, nhưng cũng có những cuốn mang màu sắc tiêu cực, thoát ly *(Hồn bướm mơ tiên)*.

Về quan điểm triết học, Tự lực văn đoàn đề cao những triết học duy tâm, siêu hình của Kant, Bergson,... Ngay trong những tiểu thuyết đầu tiên (*Hồn bướm mơ tiên*) ta đã thấy hiện lên những mái chùa rêu phong cổ kính, mùi trầm hương nghi ngút, tiếng chuông chiều ngân nga như tiếng gọi của Mâu Ni đưa tâm hồn con người về chốn hư không tịch mịch. Khái Hưng đã có lúc vào chùa niệm Phật tụng kinh cứu khổ hoặc có khi ở nhà, trong mấy đêm liền thức khuya tụng từng pho kinh A Di Đà. Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn có khi là một lời thú nhận bất lực của con người đứng trước tôn giáo và các thứ chủ nghĩa định mệnh. Cô gái giang hồ dường như luôn luôn bị cám dỗ bởi cuộc đời mưa gió và gắn liền với nó như một định mệnh nghiệt ngã không có cách nào thoát ra được. Nhà thơ Tố Hữu viết *Tiếng hát sông Hương* (gửi tác giả *Đời mưa gió*) chính là để chống lại cái thứ nghiệp chướng vô lý đó. Nguy hiểm hơn là khi Chiến tranh thế giới thứ hai bùng nổ, phát xít Nhật tràn vào Đông Dương thì Khái Hưng lại ném ra cái quan niệm "chiến tranh cũng là một định luật vật lý mà người ta chưa tìm ra nguyên tắc. Vậy chỉ còn ngồi mà ngắm loài người giết lẫn nhau. Cản trở sao được một thần luật của vũ trụ" (*Thanh Đức*). Con người không những không có khả năng chống lại chiến tranh vì đó là một định mệnh mà con người cũng không thể nhận thức và cải tạo thế giới. Tiểu thuyết *Thanh Đức* đả kích cái "khoa học vật chất tầm thường", cái khoa học "sơ cấp trẻ con" và đề cao cái khoa học huyền bí, cái khoa học của những định luật huyền diệu, của những "thần luật" mà con người chưa khám phá ra được ! Tướng số, bói toán thuộc trong số những thần luật đó ! Năm 1944, Tự lực văn đoàn cho xuất bản cuốn *Cách ba nghìn năm* của Cung Khanh. Đây là một cuốn sách rất duy tâm về mặt triết học mà các cuốn văn học sử của ta chưa phê phán đúng mức. Nó phủ nhận sự tồn tại của vật chất, cho rằng chỉ có linh hồn và tư tưởng con người là có thật, còn vật chất là giả dối. Tư tưởng là vô hình nhưng nhờ tư tưởng người ta mới biết được Trang Chu, còn cái xác bướm loè loẹt chỉ là một

cái gì giả dối, một cái áo mặc ngoài che cái có thật bên trong là tư tưởng (*Trên Bồng lai*). *Cách ba nghìn năm* đề cao đạo Phật, chế giễu khoa học, phủ nhận khả năng nhận thức của con người (*Thần Tú và người phù thuỷ*).

Về phương diện mỹ học, Tự lực văn đoàn ủng hộ lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật". Quan điểm nghệ thuật thuần tuý của nhóm Tự lực văn đoàn đã bộc lộ một cách toàn vẹn trong hai cuốn tiểu thuyết cuối cùng (*Đẹp* và *Thanh Đức*) của Khái Hưng.

Ở đây, Khái Hưng đã lắp lại cái quan điểm cho nghệ thuật là vô tư lợi, là không cần phục vụ một mục đích nào cả của Théophile Gautier. "Vẽ để vẽ... Được vẽ là đủ rồi, là chàng sung sướng rồi, chàng không cần phải hỏi và phải biết, vẽ để làm gì ?". Cho nên hoạ sĩ "Vẽ như chim hót. Con chim nó hót để hót, nào nó có cho tiếng hót của nó là quan trọng ?" (*Đẹp*). Điệu đàn "nghệ thuật vị nghệ thuật" lỗi thời đó thực ra không có gì mới so với những lời Thế Lữ và Xuân Diệu đã phát biểu trên báo *Ngày nay*. Điều đáng chú ý là từ cuối năm 1939, quan điểm mỹ học của Tự lực văn đoàn đã tiến sát đến những luận điểm cực đoan nhất của các nhà lãng mạn phương Tây thế kỷ XIX.

Các nhà triết học thế kỷ Ánh sáng đấu tranh dưới ngọn cờ của lý trí. Còn Chateaubriand và trường phái Ao hồ ở Anh[1] thì chống lại chủ nghĩa duy lý cách mạng. Họ đề cao một cái đẹp phi lý tính, một cái đẹp gắn liền với lĩnh vực tiềm thức và trực giác. Nếu như Hàn Mặc Tử cho rằng "Tôi làm thơ... nghĩa là tôi đã mất trí, tôi phát điên" thì trong cuốn *Đẹp*, Khái Hưng ca ngợi cái đẹp của những người điên và lên đồng ! Tác giả cho rằng những người điên có một "cái đẹp tự nhiên" của một thời xưa, cái thời chúng ta chưa bị "cái đẹp giả dối, cái đẹp sách vở, cái đẹp khoa học nó huyễn diệu"... còn lên đồng là một "mê tín đẹp", một "nghệ thuật cao siêu đầy ái tình và triết lý" ! Như vậy, theo Khái Hưng, đẹp là một cái gì gắn với bản năng, hoang dại và nguyên sơ, ở ngoài lĩnh vực của ý thức.

---

(1) Các nhà lãng mạn phản động ở Anh thế kỷ XIX, trong một thời gian dài đã sống ở Sommersetsire, miền Bắc nước Anh có nhiều ao.

Tự lực văn đoàn nói nghệ thuật không vị gì cả nhưng họ luôn luôn có ý thức dùng nghệ thuật để phục vụ cho những quan điểm chính trị của họ : chủ nghĩa quốc gia cải lương. Thời kỳ đầu, bằng những tiểu thuyết luận đề (*Đoạn tuyệt, Lạnh lùng*), Nhất Linh đối lập cái "tôi" cá nhân với lễ giáo phong kiến. Thời kỳ sau, người ta dùng tiểu thuyết để ca ngợi Hội Ánh sáng, ca ngợi những chủ ấp tân học từ thiện, những địa chủ tư sản hoá đang áp dụng một chương trình cải lương cho dân quê.

Thời kỳ Mặt trận Dân chủ, hoạt động cải lương của nhóm Tự lực văn đoàn không chỉ thu gọn trong phạm vi báo chí, sách vở mà đã chuyển sang lĩnh vực tổ chức. Ngày 16 - 8 - 1937, Hội Ánh sáng, do Nhất Linh làm chủ tịch, được thành lập với sự đỡ đầu của thống sứ Châtel. Ngày 9 - 1 - 1938, Chi hội Ánh sáng Hải Phòng thành lập. Rồi dựng thôn Ánh sáng ở bãi Phúc Xá và sau đó dựng thôn Ánh sáng thứ hai ở Voi Phục (1939), rồi tổ chức chợ phiên Ánh sáng, diễn kịch *Đoạn tuyệt* (tiểu thuyết Nhất Linh do Nguyễn Xuân Đào chuyển thể). Năm 1937, Bắc Ninh, Bắc Giang bị lụt lớn, thị trấn Đáp Cầu, Thái Nguyên, Tuyên Quang bị ngập. Hơn 60 vạn mẫu tây bị úng và khoảng trên dưới 70 vạn người nheo nhóc, đói khổ. Lập tức, tháng 10 - 1937, Hội Ánh sáng phát chẩn ở Lang Tài (Bắc Ninh). Bên cạnh việc thành lập Hội Ánh sáng, Tự lực văn đoàn còn kêu gọi tổ chức Tự lực học đoàn và vận động thanh niên tham gia hội Hướng đạo. "Thống sứ Sa Tiền" đã từng tuyên bố khi Hội Ánh sáng thành lập : các vị đã làm được một việc từ thiện, đã noi theo gương tốt của bà Tổng trưởng Georges Leygues lập hội "Toàn quốc bài trừ những nhà hang tối nước Pháp" vào năm 1924 ! Thực dân Pháp đã thò bàn tay nham hiểm nắm mấy phong trào văn hoá, cốt đánh lạc hướng thanh niên. Thứ nhất là phong trào "chấn hưng Phật giáo". Phật giáo lúc bấy giờ có tổ chức, có báo chí, và tuy múa may dưới cái gậy chỉ huy của thực dân nhưng vì ghen ăn với nhau nên nhóm "quan sư Nguyễn Năng Quốc" và nhóm tổng đốc Hoàng Trọng Phu vẫn bút chiến với nhau như hàng tôm, hàng cá ! Thứ hai là phong trào Hướng đạo sinh mà có một thời tên quan năm Ducoroy, tay sai của toàn quyền Decoux, nhảy ra làm lãnh tụ. Thứ ba là phong trào Ánh sáng, chợ phiên và "vui vẻ trẻ trung" do Tự lực văn đoàn đề xướng. Ngô Tất Tố đã công kích "*Nụ cười Phong hoá*",

cho rằng những ông nhà văn ở số 80 đường Quán Thánh cố tình biến những chuyện nghiêm trang như quốc gia, xã hội, đạo đức, luân thường,... thành ra những chuyện "lùng tùng xoè" ! Và nhà nho khí tiết đó cũng chửi phong trào Âu hoá, "vui vẻ trẻ trung", chửi hoạ sĩ Cát Tường Lơmuya (Lemur) "thi đậu thứ bét trường Mỹ thuật" đang đứng ra "cải cách... gấu quần" cho đàn bà con gái ! "Bắc Kỳ thống sứ Châtel" đứng ra làm ông bầu cho những cuộc thi sắc đẹp, chợ phiên và hoạt động của Hội Ánh sáng. Chợ phiên cả trong bão lụt và nạn đói. Hai bên bờ sông Thương ở Bắc Giang, hàng ngàn người chết đói, vôi rắc trắng xoá nhưng vẫn có chợ phiên, vẫn vui vẻ trẻ trung, áo lơmuya các màu phấp phới, sặc sỡ !

Truyện và tiểu thuyết Tự lực văn đoàn thời kỳ đó cũng tập trung phục vụ đường lối chính trị cải lương của họ. Ngày 13 - 12 - 1936, Tự lực văn đoàn hô hào lập Hội Ánh sáng thì năm 1937, tiểu thuyết *Gia đình* của Khái Hưng và năm 1938, tiểu thuyết *Con đường sáng* của Hoàng Đạo và Nhất Linh đã lý tưởng hoá những địa chủ tân học như cặp Hạc Bảo, Duy Thơ đang thi hành những cải cách như đào giếng, làm nhà Ánh sáng, mở trường học, phát thuốc, cứu tế cho nông dân ! Một số tác phẩm của Tự lực văn đoàn đã làm mờ cuộc đấu tranh giai cấp, chủ trương điều hoà mâu thuẫn giai cấp, đề cao bọn địa chủ tư sản hoá.

Đã có người nghĩ rằng Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo là những người đầy thiện chí, thành thực thương yêu nông dân nhưng vì ngây thơ về chính trị nên đi vào con đường cải lương tư sản. Người ta liên tưởng đến Saint Simon, Robert Owen và Charles Fourier. Lại có nhà nghiên cứu văn học nước ngoài so sánh *Con đường sáng* với tiểu thuyết *Phục sinh* của L. Tônxtôi !

Cần phải phân biệt chủ nghĩa xã hội không tưởng thế kỷ XIX và chủ nghĩa cải lương tư sản thế kỷ XX. Saint Simon, Robert Owen, Charles Fourier là những con người khổng lồ đầy thiện chí, những con người dám xả thân cho nhân loại (đứng về phương diện tư cách cá nhân), nhưng phong trào công nhân đầu thế kỷ XIX chưa cung cấp cho họ một lời giải đáp khoa học về cuộc đấu tranh giai cấp đương thời. Họ vẫn là những nhà

duy tâm về mặt xã hội. Còn ở nước ta, khi Đảng đã nắm quyền lãnh đạo cách mạng, khi Đảng đã công khai tuyên bố đường lối đấu tranh cách mạng của mình[1] thì nói chung, những hoạt động lấy cứu cánh là chủ nghĩa cải lương tư sản đều chệch hướng về mặt chính trị. Tuy nhiên, cũng cần phải phân biệt hai khuynh hướng trong phong trào văn hoá cải lương : "khuynh hướng tiến bộ (nhân dân lợi dụng khả năng hợp pháp mà thực hành cải lương làm lợi cho mình) và khuynh hướng phản động (thực dân Pháp gây ra cải lương để lừa phỉnh, mua chuộc). "Hội Ánh sáng" đứng bên "Hội Truyền bá học quốc ngữ", bộ quần áo "lơmuya" ăn nhịp với cái nhà kiến trúc theo kiểu "tối tân". Những tiểu thuyết đề xướng cải lương của nhóm Tự lực và của nhà Tân Dân đi liền với những hoạt động cứu tế xã hội của các Hướng đạo sinh, của Hội đạo và những cải lương nhỏ giọt của thực dân Pháp" (Trường Chinh - *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*).

Quá trình suy thoái của nhóm Tự lực văn đoàn trên cả hai lĩnh vực chính trị và văn học không phải diễn ra ngay trong một sớm một chiều mà bao gồm nhiều thời kỳ khác nhau khá phức tạp. Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn thời kỳ đầu (1933 - 1936) có nhiều yếu tố tích cực và tiến bộ (chống lễ giáo phong kiến, chống đại gia đình phong kiến, đấu tranh cho quyền tự do cá nhân trong tình yêu và lý tưởng xã hội,...). Bước sang thời kỳ thứ hai (1936 - 1939) những yếu tố tiến bộ và hiện thực vẫn chiếm ưu thế trong một số truyện ngắn và tiểu thuyết đậm đà bản sắc dân tộc của Thạch Lam, Trần Tiêu,... Tuy nhiên, trên báo *Ngày nay* đã bắt đầu xuất hiện những khuynh hướng cơ hội và cải lương chủ nghĩa.

Khuynh hướng suy thoái rõ rệt nhất là từ những năm bốn mươi và đến Cách mạng tháng Tám thì Nguyễn Tường Tam đã hiện nguyên hình là một kẻ cơ hội và phản động về chính trị.

Những cuốn tiểu thuyết như *Nửa chừng xuân* của Khái Hưng, *Đoạn tuyệt, Đôi bạn, Lạnh lùng* của Nhất Linh đã đấu tranh quyết liệt chống lễ giáo phong kiến và đề cao tinh thần dân tộc tư sản. Dũng trong *Đoạn tuyệt* đã có lúc nghĩ "dân là nước. Yêu nước chính là yêu chung đám

---

(1) Xem các bài *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản Đông Dương đối với thời cuộc (Dân chúng*, số 29 - 10 - 1938) và *Cách mạng với cải lương* (*Dân chúng*, số 3 - 12 - 1938).

thường dân, nghĩ đến sự đau khổ của đám thường dân". Tất nhiên là với thái độ của kẻ đứng trên nghiêng mình xuống để "hoà với đám dân không tên không tuổi" ! Một số nhân vật trong *Đôi bạn* đã thoát ly gia đình, tìm cách vượt biên giới sang nước ngoài hoạt động (Dũng, Thái, Trúc, Xuân). Họ mập mờ ẩn hiện trong tác phẩm với những hành tung đầy bí mật. Cuối cùng không ai biết được họ đã làm những gì và đi theo lý tưởng nào ! Chỉ biết rằng tất cả bọn họ đều mang một tâm lý thất bại chủ nghĩa. Họ là những người anh hùng cá nhân, anh hùng chiến bại. Nghe tin Thái rút súng lục tự tử khi sắp bị bắt, Dũng buồn rầu nghĩ rằng đó cũng là một cách thoát ly : "Các bạn chàng đối với nhau chỉ có mỗi một dây liên lạc chung là tình bạn hữu, còn ngoài ra mỗi người đi theo một ngả đường, sống theo một cảnh đời riêng, yếu ớt, rời rạc. Thỉnh thoảng lại nghe tin một người trong bọn chết đi hay bị tù tội, rồi ai nấy, trước số mệnh, chỉ việc cúi đầu, yên lặng, nơm nớp đợi đến lượt mình".

Hành động đối với họ cũng là một cách thoát ly "khỏi sự buồn nản bao phủ dày đặc quanh mình". Hành động để tìm những cảm giác mới lạ trong sự xê dịch. Hành động một cách phiêu lưu, liều lĩnh, không có một lý tưởng, một mục đích rõ rệt. Có thể nói họ là đồ đệ của cái triết lý "hành động để mà hành động" của André Gide. Đó là triết lý sống của các nhân vật trong *Tiêu Sơn tráng sĩ* của Khái Hưng. Phạm Thái bộc bạch với hoàng phi : "Tâu lệnh bà, đời kẻ tráng sĩ chỉ có một nghĩa là hành động". Quang Ngọc tâm sự với Nhị Nương : "Không hành động thì đời chúng ta không còn có nghĩa gì nữa, phải không, hiền hữu ?". Trong tiệc rượu, họ sẵn sàng múa gươm hát bài đoàn ca giục giã lên đường :

Ta tráng sĩ hề *! Gặp thời loạn lạc*
Như cá gặp nước hề *! Ta vẫy vùng...*

Cái triết lý "hành động để hành động" đó sẽ dẫn thanh niên đi tới đâu ? Có người cho rằng "tác dụng lớn nhất của *Tiêu Sơn tráng sĩ* là nói lên cái nhu cầu hoạt động, nhu cầu phụng sự một lý tưởng, phục vụ một mục đích..." và trong hàng vạn thanh niên đi theo Cách mạng tháng Tám "biết đâu không có số người mang sẵn trong lòng cái thèm khát hoạt động do những tiểu thuyết như *Tiêu Sơn tráng sĩ* đã dấy lên cho họ"[1].

---

(1) *Thế nào là quan điểm lịch sử trong văn học* (*Văn nghệ*, số 3, tháng 8 - 1957, tr. 77).

Nhận định này theo chúng tôi cần phải bàn bạc thêm. Tất nhiên, trong tiểu thuyết *Tiêu Sơn tráng sĩ*, ta thấy rõ Khái Hưng đã có phần nào lãng mạn hoá, hiện đại hoá các nhân vật lịch sử : Quang Ngọc, Phạm Thái, Nhị Nương đã mang tâm trạng của một tầng lớp thanh niên trí thức thời đại, sau khi cuộc khởi nghĩa Yên Bái và Lâm Thao bị đàn áp. Tuy nhiên, không thể nào gọi cái việc phò Lê Chiêu Thống là "lý tưởng", "yêu nước" ! Tất nhiên cái lý thuyết "hành động để hành động" cũng có thể đốt lên một ngọn lửa, thúc giục người ta lên đường và sau đó, nếu may mắn gặp cách mạng, người ta có thể trở thành một chiến sĩ yêu nước trong những ngày tháng Tám năm 1945. Mặt khác, cái hành động không có mục đích rõ ràng, không phân biệt chính nghĩa và phi nghĩa (*"Ta xông xáo* hề ! *Trong đám mông lung"*), hành động cho thoả chí anh hùng cá nhân, cái sức mạnh tự phát và mù quáng đó không biết rồi sẽ đi đến đâu ?

Những con người dấn thân vào cuộc đời gió bụi, mải mê trong sự hành động đó, thời kỳ đầu văn học lãng mạn gọi là khách chinh phu. Một mô típ thường được lặp đi lặp lại trong văn thơ Tự lực văn đoàn là hình ảnh người khách chinh phu có một người yêu ở phương xa đợi chờ. Trong thơ Thế Lữ, đó là con người "Chí nặng bốn phương trời nước rộng", là kẻ "Tóc lộng tơi bời gió bốn phương",... Hạnh phúc của những con người đó không chỉ gói tròn trong một cái tà áo nhỏ, một manh chiếu hẹp. Hình ảnh những chàng trai ấy rất đẹp và quyến rũ. Nhưng ta cũng không rõ chàng đã làm những gì với cái lý tưởng mơ hồ của mình. Lộc (ở cuối cuốn *Nửa chừng xuân*) rồi Dũng, Phạm Thái, Quang Ngọc,... đều "bà con, anh em" với nhau cả. Họ đều là những người "yêng hùng". Không làm được anh hùng trong cuộc đời thì làm anh hùng trong mộng tưởng. Âu cũng là một lối thoát. Đó là tâm trạng của một lớp thanh niên sau khi khởi nghĩa Yên Bái, Lâm Thao bị thất bại. Cho nên những khách chinh phu đó không phải là không có sức hấp dẫn đối với tầng lớp trí thức tư sản và tiểu tư sản trong một thời kỳ lịch sử nhất định. Họ "tìm thấy trong chủ nghĩa lãng mạn một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa"[(1)]. Họ thấy yên tâm vì mình không phải là kẻ cam chịu sống hèn, sống nhục.

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hoá Việt Nam*, Sđd, tr.10.

Đồng thời ôm ấp thứ lý tưởng đó cũng không có gì nguy hiểm, không bị tù tội và nhất là không hại đến yêu đương !

Cứ nhìn cho kỹ thì có một điều đáng buồn là những khách chinh phu đó đều là những "khách tình si" ! Tôi không hề muốn quy kết oan cho họ. Không có một sức mạnh tinh thần nào có thể giúp tri huyện Nguyễn Lộc "bỏ cái đời an nhàn phú quý mà dấn thân vào một cuộc đời gió bụi". Cái anh chàng yêu đến si mê điên dại nhưng ích kỷ và hèn nhát đó làm sao có thể chống nổi một cái gậy lên đường ? Cả chàng Dũng của Nhất Linh cũng tự thú là mình "không có đủ can đảm để thoát ly". Đó là một con người "tự bắt buộc phải sống một đời cách mạng mà thật tình trong thâm tâm lại thích sự giàu sang", làm cách mạng mà không muốn mất mát một cái gì, kể cả tình yêu một người con gái mà mình biết là không thể nào lấy được : "Chàng không dám nghĩ đến một đời ở xa Loan... rồi một ngày kia cũng như Tạo chết ở một nơi xa lạ nào, nằm trong áo quan tối, trong khi Loan đứng bên mồ, dưới ánh nắng, tà áo trắng của nàng phấp phới trước gió" ! (*Đôi bạn*). Những con người tầm thường, thiếu bản lĩnh, khao khát thèm muốn đủ mọi thứ đó làm sao có thể giúp kẻ khác lên đường hành động ? Con bướm còn chưa thoát khỏi vỏ kén tù túng, nói gì đến chuyện giúp kẻ khác bay xa !

Sau khi *Đoạn tuyệt* ra đời được một năm, anh chàng Dũng của Nhất Linh đã hiện nguyên hình là một khách tình si (*Thế rồi một buổi chiều* - Phụ trương *Phong hoá*, số 92, ngày 6 - 4 - 1934). Một lần trốn tránh sự lùng nã của bọn mật thám, quan lại, Dũng đã trú ở một ngôi chùa sư nữ và người khách chinh phu đó đã quyến rũ một ni cô. Một chiều vàng, trên "con đường đầy gió bụi, xa lắc xa lơ", hai bóng người bỏ chùa ra đi, mê man trong sự hành động ! Con đường xuống dốc của những khách chinh phu thật là thảm hại : "Anh chàng Phạm Thái vừa uống rượu vừa cười : *Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy một hồ rượu ! Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy hai con mắt mỹ nhân !* Anh chàng ấy sau đó sẽ miệt mài trong *Thơ say* của Vũ Hoàng Chương, sẽ xô đẩy bao nhiêu người đi vào các tiệm hút, các hộp đêm và từ đó nhiều người còn đi xa hơn nữa" (Hoài Thanh)[1]. *Đôi bạn* và *Bướm trắng, Tiêu Sơn tráng sĩ*

(1) *Tạp chí Văn nghệ*, số đã dẫn, tr. 82.

và *Thanh Đức* là hai giai đoạn sáng tác khác nhau của Nhất Linh và Khái Hưng. *Đôi bạn* thực chất là câu chuyện tình yêu, một tình yêu còn nhẹ nhàng trong sáng của Loan và Dũng. Những chuyện vượt biên giới, bị bắt, bị cầm tù, hoạt động bí mật chỉ là cái nền thêm vào cho một câu chuyện tình lãng mạn. Dũng nghĩ đến Loan nhiều hơn tất cả mọi thứ. Nhưng dầu sao nhân vật ở đây vẫn còn băn khoăn về lý tưởng, còn có một mơ ước lên đường, muốn quay lưng lại cuộc sống sa đoạ, tù túng về tinh thần trong những gia đình phong kiến trưởng giả. Các nhân vật về sau của Nhất Linh (Trương) và Khái Hưng (Cảnh) không còn cái băn khoăn của Dũng nữa. Họ đã hoà hợp với cuộc sống tư sản, thi vị hoá cuộc sống đó, đề cao triết lý sống gấp, hưởng thụ và phá phách (*Bướm trắng* và *Thanh Đức*).

Quan điểm triết học, mỹ học, chính trị của Tự lực văn đoàn hoàn toàn thống nhất với quan điểm nhân sinh của họ. Đó là con đường đấu tranh đòi giải phóng cá nhân khỏi lễ giáo phong kiến để đi đến chủ nghĩa cá nhân tư sản cực đoan. Giai cấp tư sản Việt Nam còn mang nặng cái đuôi phong kiến. Cho nên Tự lực văn đoàn chưa bao giờ đả kích vào chủ nghĩa phong kiến nói chung, cũng như chưa hề làm giảm uy thế chính trị và quyền lợi kinh tế của giai cấp phong kiến. Họ đả kích một vài tên trọc phú không biết ăn chơi và thưởng thức nghệ thuật (Nghị Đá) nhưng lại đề cao những địa chủ tân học, những địa chủ tư sản hoá (Hạc và Bảo, Duy và Thơ, hai chị em bà chủ trong *Hạnh*, Linh trong *Đợi chờ*, Phương trong *Những ngày vui*).

Những tác phẩm thời kỳ đầu của Tự lực văn đoàn đã đấu tranh cho tự do yêu đương, cho việc giải phóng cá nhân ra khỏi sự ràng buộc của lễ giáo phong kiến. *Nửa chừng xuân* tấn công vào đại gia đình phong kiến, tố cáo bọn quan lại và địa chủ trọc phú ở nông thôn, nhưng chưa mạnh lắm. Lộc còn chịu khuất phục trước uy quyền của lễ giáo, còn Mai là một nạn nhân đau khổ và tự trọng, chỉ biết đem cái nhân hậu, cái thanh cao ra chống đỡ. Mai đã chống đến cùng chế độ đa thê, đã nói thẳng vào mặt bà Án, "nhà tôi không có mả lấy lẽ" và bảo vệ tình yêu lý tưởng.

Nhất Linh chủ trương phải giải phóng hoàn toàn người phụ nữ ra khỏi đại gia đình phong kiến, giải phóng họ khỏi những quan niệm tiết trinh

hẹp hòi của lễ giáo (*Lạnh lùng*). Tình yêu và lý tưởng đều bị đại gia đình kìm hãm, chỉ có một cách giải quyết là "đoạn tuyệt" hẳn với nó.

Đoạn tuyệt có một sức tố cáo khá mạnh, nhất là những chương nói về các tập quán cổ hủ trong gia đình bà Phán, về cách đối xử tàn nhẫn, vô nhân đạo của những kẻ đại diện cho lễ giáo phong kiến. Hôn nhân chỉ là một việc mua bán không hơn không kém : "Nay cha mẹ bắt nàng làm vợ Thân là đã bán xác thịt của nàng, bán nàng vì một số tiền ba nghìn bạc" ! Tác giả đã mượn lời trạng sư công kích kịch liệt chế độ đại gia đình đang muốn biến con người thành những kẻ nô lệ : "Người có tội chính là bà mẹ chồng Thị Loan và cái luân lý cổ hủ kia... Xã hội An Nam bây giờ không như xã hội An Nam về thế kỷ XIX. Gia đình bây giờ không thể để nguyên như gia đình về thế kỷ trước được nữa... Giữ lấy gia đình ! Nhưng xin đừng nhầm giữ gia đình với giữ lại nô lệ... Chắc các ngài sẽ sửng sốt cho lời tôi nói là lạ. Nhưng thử hỏi : bị người ta bỏ tiền ra mua về và bị coi như thuộc quyền sở hữu của người ta, như thế không là nô lệ thì là gì nữa... Những người đã được hấp thu văn hoá mới, đã được tiêm nhiễm những tư tưởng về nhân đạo, về cái quyền tự do của cá nhân, lẽ cố nhiên là tìm cách thoát ly ra ngoài chế độ đó... Tha cho Thị Loan tức là các ngài làm một việc công bằng, tức là tỏ ra rằng cái chế độ gia đình vô nhân đạo kia đã đến ngày tàn và phải nhường chỗ cho một chế độ gia đình khác hợp với cái đời mới bây giờ, hợp với quan niệm của những người có học mới" (*Đoạn tuyệt*).

Đoạn tuyệt là một kiểu "tuyên ngôn nhân quyền" bằng nghệ thuật, nó đấu tranh cho quyền tự do và bình đẳng giữa con người và con người trong xã hội. Xung đột trong tác phẩm đã lên đến đỉnh điểm khi Loan không cam chịu nhẫn nhục được nữa, đã nói thẳng trước bà mẹ chồng phong kiến : "Không ai có quyền chửi tôi, không ai có quyền đánh tôi. Bà cũng là người, tôi cũng là người, không ai hơn kém ai...".

Các nhà tiểu thuyết trước năm 1930 (Hoàng Ngọc Phách) còn chưa thoát khỏi uy quyền của lễ giáo phong kiến. Còn Nhất Linh và Khái Hưng đã dứt khoát đứng trên lập trường tư sản kịch liệt chống đối đại gia đình phong kiến. Cách đặt vấn đề của Tự lực văn đoàn có một ý nghĩa

tiến bộ vì nó góp phần đẩy lùi những tàn tích xấu xa của những lễ giáo cổ hủ trong xã hội lúc bấy giờ. Tuy nhiên, độc giả phải băn khoăn tự hỏi : trên bước đường đời, cô Loan rồi sẽ đi tới đâu ? Cái chế độ gia đình kiểu mới mà Nhất Linh nói đến là gia đình kiểu nào ?

Tự lực văn đoàn đấu tranh cho tự do yêu đương để đi đến chủ nghĩa cá nhân hưởng thụ, chứ không phải là để xây dựng một gia đình theo quan niệm của chúng ta bây giờ. Ngay từ những tác phẩm đầu tiên của Khái Hưng và Nhất Linh, ta đã thấy hôn nhân và ái tình là hai việc hoàn toàn khác nhau. "Khi anh bắt đầu yêu em thì anh chỉ tưởng tới hạnh phúc của ái tình chứ không bao giờ anh có ý nghĩ về gia đình, về con cái... Anh cứ tưởng ái tình là bông hoa thơm không bao giờ kết quả !" (*Nửa chừng xuân*). Quan niệm đó sau này được bộc lộ rõ hơn trong *Đời mưa gió, Đẹp, Bướm trắng, Thanh Đức*, trong các vở kịch *Mơ hoa, Những bức thư tình* của Đoàn Phú Tứ.

Chủ nghĩa lãng mạn của Tự lực văn đoàn thường đối lập hai lối sống khác nhau. Một bên là những cuộc đời tầm thường, tẻ nhạt mặc dầu trong trắng, lương thiện (giáo Chương trong *Đời mưa gió*), những con người cúi đầu làm nô lệ trong các gia đình phong kiến, hầu hạ mẹ chồng như con ở (Bìm trong *Hai chị em*, Đạm trong *Đoạn tuyệt*) ; một bên là những cuộc sống hấp dẫn hơn tuy đầy nguy hiểm, sóng gió (Dũng, Thái, Quang Ngọc), những con người có "cá tính", có "bản lĩnh" khác thường, tuy cái khác thường đó có khi bị xã hội xung quanh lên án, khinh bỉ (những cô gái giang hồ như Lạch và Tuyết). Tự lực văn đoàn đặt người ta vào một cái thế đối lập giữa hai cực đoan. Hoặc là người ta chịu sống như những kẻ nô lệ, như những "con lợn không có tư tưởng", sống mà không có hạnh phúc cá nhân ; hoặc là người ta sẽ biến thành một gái điếm, sống hoàn toàn theo tự do cá nhân, mặc dầu bị xung quanh chửi rủa nhưng ít nhất cũng là "sống cho mình, biết rằng mình đang sống". Đó là một sự đối lập giả tạo vì thực tế cả hai loại người đó đều là nạn nhân của cái xã hội coi khinh đàn bà, xem sắc đẹp là một thứ hàng hoá. Cuộc đời một gái điếm, dù là điếm thượng lưu như Tuyết trong *Đời mưa gió* cũng đầy ô nhục chứ có thi vị gì ! ("Em đã thề với em rằng bao giờ em cũng sẽ là của em, từ thể phách cho chí tâm hồn"). Nhưng làm thế nào có thể giữ được "bản lĩnh" của mình khi người ta đã bán thân làm gái điếm ?

Cuộc đời mưa gió được miêu tả như là có một sức cám dỗ không thể nào cưỡng lại nổi. Tiếng gọi quyến rũ của cuộc đời mưa gió ấy chính là tiếng gọi thoát ly một cuộc sống mà người ta cho là tẻ nhạt, tầm thường để chạy theo một cuộc sống phóng đãng, với những cảm giác cháy bỏng luôn luôn thay đổi, một cuộc sống chỉ cần biết hiện tại, không cần biết tương lai. Triết lý sống đó của Khái Hưng và Nhất Linh đã làm tan rã những mối tình trong sáng, trung hậu, đã phá hoại những gia đình ấm cúng, lương thiện. Một buổi sáng mùng ba tết, Tuyết đã xé tan những bức ảnh kỷ niệm trong phòng, lê tấm thân ốm yếu tiều tuỵ ra đi : "Thà liều thân với một đời mưa gió, khổ sở, đê tiện, nàng cho còn hơn là sống mãi cái đời lừa dối, bên cạnh một người mà nàng đã cạn tình yêu và trong một gia đình bình tĩnh, êm ấm, nó luôn luôn nhắc nàng nhớ rằng địa vị của nàng không phải ở đấy". Cái tâm lý của Tuyết dường như đã có một lúc nào đó thoáng hiện ra trong thơ Xuân Diệu :

Thà một phút huy hoàng rồi chợt tối
Còn hơn buồn le lói suốt trăm năm.

(*Giục giã*)

Gạt ra ngoài cái triết lý hưởng thụ, câu thơ có phản ánh cái tâm trạng bế tắc của một lớp người muốn thoát ra khỏi cuộc sống tù túng, một cuộc sống không có lý tưởng "Sáng vác ô đi tối vác về", một cuộc sống le lói đang mòn đi, rỉ ra, mốc lên như Nam Cao đã nói. Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn, truyện và tuỳ bút của Nguyễn Tuân đã chê bai, dè bỉu một cách hết sức thiên vị đối với những cuộc sống tuy tầm thường nhưng hãy còn lương thiện đó. Đả đảo những cô Thuý Vân mà trong đôi mắt không có màu hoàng hôn và lửa cháy. Đả đảo những bà vợ hiền căn cơ chỉ biết nồi cá kho, nồi thịt đông và niêu cơm nếp. Đả đảo những kẻ không xê dịch, chôn chân ở quê hương, những kẻ "ăn không nên đọi nói không nên lời", mà cái tiểu sử của hắn chỉ thu gọn lại trong một quãng đường cụt ngủn từ ngôi nhà đến mộ chí ! Đả đảo cuộc sống những người ký ga hom hem, lụ khụ, suốt cả cuộc đời "chỉ cầm có một cái kìm bấm thang những tấm bìa vé", "thân hình đã đâm ra rễ cái, rễ con gắn ông vào cái ghế", "ngồi lịm tại đấy mà nhìn thiên hạ tháng ngày chảy mãi như nước chảy theo dòng"... Đả đảo và ... đả đảo !

Để rồi ca ngợi cái gì ? Những cuộc đời mưa gió của những gái giang hồ như Lạch, như Tuyết, những cuộc đời phóng đãng của những kẻ đã trước bạ cuộc đời của mình vào địa dư của trái đất như Nguyễn, như Vi Bạch (*Quê hương*). Đó là những con người sống cho mình, vì mình, theo cái bản lĩnh của mình, sống không "lèm nhèm, lẹt đẹt, luộm thuộm", sống ngược lại dòng "chúng nhân". Theo Lưu Trọng Lư, đó là "hạng người siêu nhân, không bị kiềm chế, bị thúc bức bởi một sức mạnh nào, bởi những luật lệ khắt khe, bởi chế độ gay gắt. Đó cũng là vì muốn cho "đặc biệt" khác người, mà Gide có những tư tưởng mới nghe hình như là trái với nhân đạo, nhưng thực ra ở trong đó có một căn cứ rất là nhân đạo... Cái muốn khác người ấy nhiều khi mua đắt quá, nhưng dầu sao cũng còn hơn là cam tâm làm một kẻ hèn yếu chỉ sống một cách rụt rè, "sống một nửa" hay là không dám sống. Cái cuộc đời của người ta rất dồi dào, rất phong phú. Người ta phải có can đảm mà sống cho hết, cho cùng, mà phải sống theo cách của mình trước đã"[1].

Những lý luận đó ít nhiều mang tính chất nguỵ biện. Người ta lớn tiếng mạt sát cuộc sống tẻ nhạt, vô vị, không có hoài bão, ước mơ nhưng ít nhất còn lương thiện đó để rồi lại ca ngợi chủ nghĩa cá nhân cực đoan, vô chính phủ của André Gide ! Người ta khuyên thanh niên hãy chọn lấy một trong hai cách sống : hoặc là một chiến sĩ xã hội, hoặc là một kẻ truỵ lạc, trác táng, hoặc trắng hẳn hoặc đen hẳn, không nên làm cái đám mờ mờ, nhạt nhạt, xam xám ở giữa ! Nhưng làm một chiến sĩ xã hội, một chiến sĩ cộng sản trong thời kỳ bí mật đâu có phải là chuyện dễ :

Dấn thân vô là phải chịu tù đày
Là gươm kề tận cổ, súng kề tai...

(*Trăng trối* - TỐ HỮU)

Cho nên những đồ đệ của André Gide đã đi theo con đường của chủ nghĩa trác táng ! Cái vực thẳm cuối cùng mà các nhân vật Tự lực văn đoàn rơi vào là chủ nghĩa cá nhân cực đoan và chủ nghĩa vô luân. Đó là triết lý sống của Tuyết trong *Đời mưa gió*, Trương trong *Bướm trắng*,

(1) Lưu Trọng Lư, *Con đường riêng của trí thức, Tao đàn*, 1939.

Cảnh trong *Thanh Đức*. Nhân vật trong cuốn tiểu thuyết cuối cùng này của Khái Hưng đã ca ngợi chủ nghĩa vô luân một cách trắng trợn. Những nhân vật trong các tác phẩm này không còn màu sắc lãng mạn mà đã mang dáng dấp, hơi thở của những nhân vật suy đồi trong các tác phẩm hiện đại chủ nghĩa về sau !

Không phải tất cả tác phẩm của Tự lực văn đoàn đều là tiểu thuyết lãng mạn. Thuật ngữ đó chỉ đúng đối với những cuốn như *Hồn bướm mơ tiên, Nửa chừng xuân, Đôi bạn, Đoạn tuyệt, Gánh hàng hoa, Tiêu Sơn tráng sĩ*, v.v. Trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn, cũng có những nhân vật được xây dựng bằng một bút pháp hiện thực (bà Án, Hàn Thanh trong *Nửa chừng xuân* ; bà Ba, sư Cụ trong *Thừa tự* ; bà Tuần trong *Gia đình* ; bà Phán trong *Thoát ly* ; Nghị Đá trong *Những ngày vui* và đặc biệt Thanh Đức trong *Băn khoăn)*.

Những lúc Khái Hưng, Nhất Linh phê phán lễ giáo và những tên trọc phú phong kiến thì ngòi bút sắc sảo của họ có khả năng dựng lên được những bức chân dung sinh động, gần với cuộc sống thực.

Những yếu tố hiện thực trong tác phẩm của Tự lực văn đoàn ngày càng giảm dần xuống. Tuy nhiên, trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, một số nhà văn lãng mạn có chịu ảnh hưởng của phong trào, nên đã có xu hướng viết về những người công nhân, nông dân và dân nghèo thành thị (*Gió đầu mùa* của Thạch Lam, *Con trâu* của Trần Tiêu, *Lầm than* của Lan Khai). Năm 1937, Tự lực văn đoàn phát giải thưởng văn học cho *Bỉ vỏ* của Nguyên Hồng, *Kim tiền* của Vi Huyền Đắc và sau đó cho đăng trên báo *Ngày nay* những tác phẩm có tính chất hiện thực (*Con trâu, Sau luỹ tre, Thừa tự, Những ngày thơ ấu)*.

Những tiểu thuyết của Nhất Linh, Khái Hưng từ năm 1939 trở về sau đã vượt xa khuôn khổ của chủ nghĩa lãng mạn và bắt đầu rơi vào những khuynh hướng suy đồi (*Đẹp, Bướm trắng, Thanh Đức*). Thời kỳ đó, đáng gọi là lãng mạn, mơ mộng chỉ còn tập *Hoa vông vang* của Đỗ Tốn. Chủ nghĩa lãng mạn quay lưng lại hiện thực và tìm một lối thoát ly trong tình yêu, trong tôn giáo, trong giang hồ, trong mộng tưởng (*Hồn bướm mơ tiên, Quê hương)*. Có thể gọi *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt* và *Đôi bạn*

là những tác phẩm lãng mạn tiến bộ vì ở đây các nhân vật đã biết đấu tranh chống lại sự ràng buộc khắt khe của lễ giáo phong kiến để xây dựng một cuộc sống mới đẹp đẽ hơn, nhân đạo hơn. Chủ nghĩa lãng mạn đối lập cái mới với cái cũ, tình yêu tự do, chí hướng, lý tưởng với đại gia đình phong kiến. Nhưng ở những tác phẩm về sau, sự đối lập đó không còn nữa, các nhân vật đã đầu hàng lối sống tư sản, đi vào con đường hưởng thụ, trác táng. Những yếu tố suy đồi đã bắt đầu báo hiệu từ cuốn *Đời mưa gió*. *Đời mưa gió* (1935) cũng như *Trống mái* (1936) là những tác phẩm của phong trào "vui vẻ trẻ trung". Cô Mai trong *Nửa chừng xuân* còn có nhiều nét gần gũi với các hình tượng phụ nữ trong văn học truyền thống. Nhưng cô Tuyết là một con người hoàn toàn xa lạ. Tất nhiên, cô Tuyết giang hồ vẫn là một nhân vật lãng mạn. Nhưng những chương tả Tuyết cười hát như điên, đắm mình trong khói thuốc phiện, say sưa với rượu sâm banh và thú nhục dục, "cầm dọc tẩu phang mạnh vào cái chụp đèn thuốc phiện mà bắt chước tiếng pháo đùng" rồi gục xuống đi văng thiếp đi,... ta thấy Tuyết gần gũi các nhân vật sau này của Chu Tử và Nguyễn Thị Hoàng hơn là giống với nhân vật lãng mạn.

Cái triết lý sống "không tình không cảm, chỉ coi lạc thú ở đời như một vị thuốc trường sinh", cái triết lý "thế ái tình là gì thưa anh, nếu chẳng phải là sự gặp gỡ của hai xác thịt" rất gần nhân sinh quan của các nhân vật tiểu thuyết hiện sinh Sài Gòn những năm sáu mươi. Các nhân vật Trương *(Bướm trắng)*, Cảnh (*Thanh Đức*) và lũ bạn bè của Nam trong *Đẹp* đều là những nhân vật như vậy. Cũng hút xách bê tha, uống rượu cháy phổi, cười hát như điên, lu bù hết đêm trắng ở các tổ quỷ và chỉ biết sống cuộc đời hiện tại như các nhân vật trong *Yêu* và *Sống* của Chu Tử, *Vòng tay học trò* của Nguyễn Thị Hoàng. Chỉ khác có một điểm là lúc bấy giờ họ chưa nói bằng ngôn ngữ hiện sinh !

Tự lực văn đoàn có những đóng góp quan trọng vào việc hiện đại hoá các thể loại, đặc biệt là thể loại tiểu thuyết. "Dù sao, hoạt động của nhóm Tự lực cũng đã đẩy mạnh phong trào văn nghệ nước ta tiến tới"[1]. Nhận định đó của đồng chí Trường Chinh được cắt nghĩa rõ hơn trong bài

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, Sđd, tr. 51.

nói chuyện ở Đại hội văn nghệ toàn quốc lần thứ hai (1957) : "Đối với trào lưu văn nghệ lãng mạn, chúng ta không nên mạt sát, vơ đũa cả nắm, mà cần đi vào phân tích những dòng tiến bộ trong những thời kỳ khác nhau. Trong khi phê bình thẳng thắn và đấu tranh không nhân nhượng với những khuynh hướng bi quan, hèn yếu của chủ nghĩa cá nhân, truỵ lạc hoặc khuynh hướng phản động dưới thời kỳ phát xít Nhật - Pháp thống trị, trong khi chống lại sự bắt chước nghệ thuật tư sản đồi truỵ của Âu Tây, chúng ta cần cố gắng tìm hiểu mọi nhân tố yêu nước và tiến bộ trong những tác phẩm lãng mạn trước đây. Cần đánh giá đúng tinh thần căm thù bọn đế quốc và vua quan, cường hào, nỗi đau khổ của người dân mất nước, sự quằn quại của tâm hồn bị bóp nghẹt, lòng khao khát một cuộc sống chân thật và tự do"[(1)]. Tất nhiên, đây là nhận định chung đối với toàn bộ trào lưu văn nghệ lãng mạn chứ không riêng gì Tự lực văn đoàn, song chúng ta cũng có thể khẳng định rằng, trong một số tác phẩm, ở một thời kỳ nhất định nào đó, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn cũng có những "nhân tố yêu nước và tiến bộ". Chính những nhân tố này là cơ sở để cắt nghĩa những đóng góp của tiểu thuyết Nhất Linh và Khái Hưng về phương diện thể loại và ngôn ngữ. Một nhân sinh quan đồi truỵ không thể sản sinh ra một nền nghệ thuật tiến bộ. Chỉ có sự lành mạnh về thế giới quan và tài năng mới sáng tạo ra những giá trị nghệ thuật, còn sự sa đoạ giỏi lắm cũng chỉ đẻ ra bệnh phô trương hào nhoáng và một sự tinh tế giả tạo mà thôi.

Khi Nhất Linh đã suy thoái về chính trị thì nghệ thuật của ông ta cũng phá sản một cách thảm hại (*Dòng sông Thanh Thuỷ*). Đúng như một nhà văn Sài Gòn nào đó đã nói, bước vào những năm sáu mươi thì Nhất Linh và Vũ Hoàng Chương đã có thể mặc lễ phục đi vào đền được rồi !

Những thành tựu nghệ thuật của Tự lực văn đoàn cũng có thể cắt nghĩa bằng một nguyên nhân khác. Các nhà tiểu thuyết Tự lực văn đoàn đã có ít nhiều cố gắng trong việc tiếp thu di sản văn học dân tộc, đồng thời ra sức học tập những kinh nghiệm của văn học nước ngoài, nhất là văn học Pháp. *Người quay tơ* (1927) là giai đoạn Nhất Linh đang

(1) *Bàn về văn hoá và nghệ thuật*, NXB Văn hoá - Nghệ thuật, H., 1963, tr. 88.

băn khoăn tìm tòi phương hướng cho một nền văn xuôi mới. Ở đây có những truyện viết theo bút pháp *Sống chết mặc bay* của Phạm Duy Tốn (*Nô lệ*), có truyện dịch ở *Kiến văn lục*, có truyện dịch của Nhật Bản, có truyện dịch của L. Tônxtôi và có truyện mang cái triết lý Rousseau (*Giấc mộng Từ Lâm*). Trước đó, *Nho phong* (1926) đã sử dụng khá nhiều mô típ của *Truyện Kiều* trong cốt truyện. Viết *Tiêu Sơn tráng sĩ*, Khái Hưng đã tìm đến *Hoàng Lê nhất thống chí* và *Sơ kính tân trang*. *Tiêu Sơn tráng sĩ* lại còn phảng phất cái hương vị của những tiểu thuyết chương hồi của Trung Quốc như *Tam quốc diễn nghĩa*, *Thuỷ hử*, hay *Ba người lính ngự lâm* của Alexandre Dumas. Khái Hưng đã khéo kết hợp những ảnh hưởng của Đông và Tây để xây dựng một cuốn tiểu thuyết theo kiểu Việt Nam. Trong những ảnh hưởng của văn học nước ngoài, chúng ta phải nói đến ảnh hưởng của nền văn xuôi Pháp. Tất nhiên, ở đây có ít nhiều nọc độc đã tiêm nhiễm vào qua con đường văn hoá ngu dân của bọn thống trị : "Cái hay thì ít, cái dở thì nhiều, cái hay mới hời hợt bề ngoài, trong khi cái dở đã thấm vào xương tuỷ", "Tuy nhiên, không nên nhìn nhận một chiều mà phủ nhận tất cả ảnh hưởng tiến bộ của văn hoá Âu Tây do Pháp mang lại. Trong lịch sử, kẻ bị chinh phục chống lại kẻ đi chinh phục, nhưng đồng thời học những cái hay của kẻ đi chinh phục mình để tiến, cũng là sự thường. Hội hoạ, văn chương, nhạc kịch, kiến trúc của ta đã mang dấu vết của văn nghệ tiến bộ Pháp"[1].

Nhờ tiếp thu được những ảnh hưởng của nền văn học hiện đại phương Tây, Tự lực văn đoàn đã đẩy các thể loại như báo chí, tiểu thuyết, thơ, kịch, truyện ngắn tiến nhanh hơn trên con đường hiện đại hoá. Nguyễn Tường Tam đậu cử nhân khoa học ở Pháp, mang theo về nước cả nghệ thuật làm báo. Những tờ báo cũ lúc bấy giờ không đáp ứng được những thị hiếu của tầng lớp thanh niên thành thị cả về nội dung lẫn hình thức. Hài đàm của Hy Đình Nguyễn Văn Tôi không làm ai cười. Xã luận nặng nề của *Trung Bắc tân văn* ít người đọc. Giữa lúc đó, tờ *Phong hoá* với cách trình bày mới, với các mục sinh động và hấp dẫn là một quả bom ném ra giữa làng báo. Báo *Phong hoá* cũng đề xướng lên được một phong trào "thơ mới" với những cải cách táo bạo về phương diện loại thể thi ca và ngôn ngữ biểu hiện.

---

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, Sđd, tr. 57.

Về phương diện văn học sử, công lao chủ yếu của Nhất Linh và Khái Hưng là đã có những đóng góp trong việc xây dựng một nền tiểu thuyết hiện đại.

Những năm sau 1930, người ta không còn cái phân vân là nên bắt chước tiểu thuyết chương hồi theo kiểu *Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử, Hoàng Lê nhất thống chí* hay là nên viết theo tiểu thuyết hiện đại phương Tây. Qua một thời kỳ thí nghiệm, các nhà văn đã thấy cần phải xây dựng một nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại với một cách viết mới mẻ và sáng tạo.

Trong trào lưu văn học lãng mạn, lối tiểu thuyết chương hồi dường như không còn nữa. Quan niệm "văn dĩ tải đạo" cũng như những lời thuyết lý đạo đức dài dòng của tác giả không còn đứng nổi trong những cuốn tiểu thuyết tâm lý như *Hồn bướm mơ tiên, Đôi bạn, Đời mưa gió,...* Tiểu thuyết lãng mạn đã làm cho khuynh hướng *Tố Tâm* thắng thế. Hầu hết các cuốn tiểu thuyết của Nhất Linh và Khái Hưng đều kết cấu theo quy luật tâm lý chứ không theo trình tự thời gian của các sự kiện.

Tuy nhiên, thời kỳ này người ta không bắt chước phương Tây một cách máy móc và thiếu sáng tạo như *Kim Anh lệ sử* và *Ngọn cỏ gió đùa*. Người ta đã biết lấy cái tinh hoa của phương Tây kết hợp với những đặc điểm của truyền thống văn học dân tộc. Nói chung, Tự lực văn đoàn đã xây dựng được một loại tiểu thuyết có kết cấu và cốt truyện chặt chẽ, lối kể chuyện có duyên, ngôn ngữ trong sáng và tinh tế, các đoạn tả cảnh, tả tâm lý, đối thoại, độc thoại xen kẽ nhau rất sinh động.

So với những tiểu thuyết trước năm 1930, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn đã đi sâu hơn vào thế giới nội tâm phong phú của con người. Các nhà tiểu thuyết đã có ý thức vận dụng khoa tâm lý học để phân tích tâm lý của các lớp người ở những lứa tuổi khác nhau. Họ đặc biệt thành công khi miêu tả tâm lý của phụ nữ, của các bà mẹ chồng phong kiến, nhất là của lớp thanh niên tiểu tư sản đang tuổi yêu đương, mơ mộng. Diễn biến tâm lý của các nhân vật trong *Nửa chừng xuân, Đôi bạn, Đoạn tuyệt, Thừa tự* đã phức tạp, tinh tế hơn nhiều so với những nét tâm lý đơn giản trong *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách. Có thể lấy tiểu thuyết *Đôi bạn* của Nhất Linh làm dẫn chứng. Trong cuốn tiểu thuyết này dòng tâm lý phát triển là nhờ

sự vận động của những kỷ niệm, hồi ức, liên tưởng. Những kỷ niệm, liên tưởng này sẽ gây thành một phản ứng dây chuyền làm cho dòng nội tâm trôi chảy không ngừng và chính cái đó tạo nên chiều sâu tâm lý của nhân vật. Sự chồng chất về lượng của những hồi ức, những kỷ niệm có thể tạo nên một chuyển biến về chất, đưa đến những tình cảm mới, hành động mới. (Trong đêm trăng đi chơi với Loan ở Hà Nội, những kỷ niệm êm đẹp, những mơ ước ngấm ngầm bấy lâu bỗng "một phút rạo rực nổi dậy" trong tâm hồn Dũng, khiến cho chàng say sưa ngây ngất và chính vì thế, đêm đó Dũng và Loan đã kín đáo thổ lộ tình yêu).

Trong tiểu thuyết của Nhất Linh, từ một cảnh ngộ éo le đến một sự kiện bình thường đều có thể làm cho tâm hồn gợn sóng, tạo nên những phản ứng tâm lý phức tạp của nhân vật. Đôi khi dòng suy nghĩ và tình cảm con người vận động chỉ là nhờ sự liên tưởng với một hình ảnh thiên nhiên ở bên ngoài : một cánh buồm nhắc đến chuyện ra đi, một cánh bướm trắng gợi lên hình ảnh người yêu mặc áo lụa trắng, một bến đò trong mưa với mấy cái quán tiều tuỵ ven đê và những khóm lá chuối xơ xác đương chải gió bấc làm Dũng nghĩ đến kiếp người cô đơn, buồn tủi,... Những liên tưởng mở rộng không gian của câu chuyện, đưa người đọc đến những vùng trời xa lạ khác nhau : "Dũng nhìn lên mặt trăng cao mà tròn khuất sau lá cây. Ở thành phố nên Dũng thấy mặt trăng có vẻ buồn bã hình như đương nhớ những quãng rộng rãi ở các vùng quê xa xôi, nhớ những con đường vắng gió thổi cát bay lên trắng mờ mờ như làn sương, nhớ những con đom đóm bay qua ao bèo, lúc tắt lúc sáng như những ngôi sao lạc biết thổn thức..." (*Đôi bạn*). Những hồi tưởng mở rộng thời gian của câu chuyện, rọi một ánh sáng mới vào quá vãng xa xăm và bỗng nhiên thay đổi những cảm xúc của người đọc. Một đêm, Trương tỉnh dậy và đột nhiên nhớ lại những kỷ niệm êm đẹp thời thơ ấu : "Ngoài đường có tiếng lăn lạch cạch của một chiếc xe bò đi qua. Trương đoán là một xe rau ở ngoại ô lên chợ sớm. Lòng chàng lắng xuống và từ thời đi vãng xa xăm nổi lên một hình ảnh yêu quý của tuổi thơ trong sáng : khu vườn rau của mẹ chàng với những luống rau diếp xanh thắm, những luống thì là lá nhỏ như sương mù và hôm nào trời nắng những mầm đậu hoà lan tươi non nhú lên qua lần rơm ủ dột. Rồi đến khi luống đậu nở hoa trắng có những con bướm rất xinh ở đâu bay về..." (*Bướm trắng*).

Không phải là ngẫu nhiên mà Nhất Linh tập trung đi sâu vào tâm lý nhân vật. Nhân vật của Khái Hưng yêu đời, lạc quan, thích mơ mộng viển vông và thường đạt đến mục đích một cách dễ dàng. Còn nhân vật của Nhất Linh thường có những cơn khủng hoảng về tinh thần (Dũng, Doãn, Trương), họ đăm chiêu suy nghĩ, quằn quại đau khổ trên con đường đi tìm một lý tưởng hay một lối thoát. Nhất Linh đi sâu vào những bi kịch, những mâu thuẫn trong tâm hồn nhân vật, mâu thuẫn giữa cá nhân và gia đình, tình yêu và bổn phận, chí hướng và hoàn cảnh, lòng ham sống và bệnh hoạn, truỵ lạc và nhân phẩm.

Những luận đề trong tiểu thuyết của Nhất Linh đã được hình tượng hoá thông qua những nhân vật có băn khoăn, đau khổ riêng (trong các nhân vật đó Doãn chưa thành công bằng Dũng, Loan, Nhung). Tác giả đã ký thác tâm sự của mình vào những nhân vật đó nên đôi khi trong tiểu thuyết xuất hiện một cái "tôi" chân thành, cảm động. Đời của Dũng, Thái, Trúc, Tạo, Cận... cũng là một phần đời của Nhất Linh, là những mặt khác nhau của tính cách Nhất Linh, là tâm sự của Nhất Linh. "Những nỗi đau khổ, băn khoăn của tôi hẳn cũng là những nỗi đau khổ băn khoăn của anh, của các bạn chúng ta. Đời bọn ta, một bọn sống ở trong một xã hội đương thay đổi có những nỗi khổ chung, mà oái oăm thật, những nỗi đau khổ ấy là những nỗi vui độc nhất của chúng ta bấy lâu..." (*Nhặt lá bàng, Đôi bạn*). Chính nhờ có kinh nghiệm sống của bản thân, nhờ sự kết hợp những phán đoán của trí tuệ với những rung cảm của tâm hồn mà tiểu thuyết luận đề của Nhất Linh (*Đoạn tuyệt, Lạnh lùng*) không khô khan, công thức, giả tạo. Hình tượng làm nổi bật luận đề, làm cho luận đề có máu thịt và sự sống. Ngược lại, nhờ có những luận đề mà Nhất Linh nâng cao được ý nghĩa xã hội và sức khái quát của tác phẩm. Tất nhiên, cũng có những lúc Nhất Linh chạy theo luận đề mà chưa khai thác hết những mặt phong phú, đa dạng của tính cách.

Không phải nhân vật nào của tiểu thuyết Tự lực văn đoàn cũng đều là những mảnh đời của nhà văn. Trong quá trình đấu tranh chống lễ giáo phong kiến, tiểu thuyết của Khái Hưng và Nhất Linh cũng đã xây dựng được một số nhân vật hiện thực, có những nét điển hình nhất định như bọn trọc phú (Nghị Đá, Hàn Thanh), bọn quan lại tham nhũng

(Huyện Viết), nhất là những bà mẹ chồng, bà dì ghẻ ích kỷ và tàn nhẫn (bà Án, bà Ba, bà Phán). Tuy nhiên, do những hạn chế về vốn sống và thế giới quan, các nhà văn Tự lực văn đoàn chưa đi sâu được vào tâm lý xã hội của các giai cấp (cho nên thường thường người nông dân được miêu tả với một vẻ ngây thơ, ngờ nghệch, còn bọn địa chủ tân học thì khoác bộ áo của những nhà cải cách xã hội, những nghệ sĩ giàu lòng vị tha !). Đôi khi trong tiểu thuyết của họ xuất hiện những nét tâm lý chung chung của một nhân tính trừu tượng.

Tự lực văn đoàn mở ra cho tiểu thuyết hướng đi sâu vào tâm lý nhưng lại xem nhẹ việc miêu tả hoàn cảnh xã hội khách quan. Cốt truyện của *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt, Thừa tự* còn mở ra đến xã hội, nhưng cốt truyện của *Đời mưa gió, Đôi bạn, Lạnh lùng, Bướm trắng* thì lại thu gọn trong những vòng tròn tâm lý hướng tâm.

Những vòng trôn ốc hướng tâm đó ít khi có khả năng mở rộng ra bên ngoài cho nên sự vận động tâm lý không thực sự bắt nguồn từ sự vận động của lịch sử khách quan. Trong tiểu thuyết lãng mạn, các vòng hướng tâm còn có khả năng giao nhau ; sau này trong các tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa của Sài Gòn, mỗi chương là một lời độc thoại nội tâm, mỗi nhân vật là một vòng xoáy trôn ốc cô lập (*Gia tài người mẹ* của Dương Nghiễm Mậu).

Nhân vật lãng mạn thoát ly khỏi đời sống xã hội và đắm mình trong một thiên nhiên rực rỡ đầy màu sắc, ánh sáng và hương thơm. Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn không tả cảnh rườm rà, bằng một vài nét chấm phá thanh đạm, các tác giả dựng lên những bức tranh thuỷ mặc tươi mát về những hình ảnh thân yêu của đất nước. Cảnh nông thôn một ngày mùa, nắng đẹp : "Trời nắng to và gió thổi mạnh. Mấy cành cây táo trĩu quả lúc khuất hẳn sau tường nhà, lúc hiện ra rào rào ánh sáng. Những bó lúa mới gặt về để ngổn ngang một góc sân, gió thổi bụi lúa bay toả lên rồi tan dần đi trong không khí lạnh. Một mùi thơm tựa như mùi cốm non phảng phất lẫn với bụi, với gió, với ánh nắng" (*Đôi bạn*).

Hương và sắc nơi thôn dã : "Cao vút trên từng không, những cây cau thân thẳng và mảnh toả từng buồng hoa vàng xuống một mùi thơm đậm đà,

mộc mạc, xen lẫn trong mùi thơm phảng phất, thanh thanh của hoa chè ; hai hương vị đặc biệt của nơi thôn dã" *(Gia đình)*.

Người đọc bắt gặp trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn những mái chùa rêu phong ở Kinh Bắc, những đồi chè, nương sắn vùng trung du, một phiên chợ tết, một bến đò ở làng quê, một quán nước ven đường,... nghĩa là một cái gì rất Việt Nam, khác hẳn những phong cảnh méo mó, xấu xí trong tác phẩm của những tên văn sĩ thuộc địa như Jean Marquet, Emile Nolly,...

Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn không rơi vào lối miêu tả khuôn sáo, ước lệ như tiểu thuyết cổ điển, hoặc gần hơn như tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh, Nguyễn Trọng Thuật. Cái nhìn thiên nhiên ở đây là một cái nhìn cá thể hoá, cái nhìn khám phá. Thiên nhiên thấm đẫm những tình cảm của cái "tôi" chủ quan của nghệ sĩ. Người ta lấy ngoại giới để ký thác nội tâm của nhân vật : "Hàng cây cao yên lặng nghiêng mình soi bóng xuống mặt nước xanh rêu không động, làn mây bạc ngập ngừng dừng lại trên ngọn đồi xa" diễn tả tâm trạng người thanh niên đang đợi chờ người năm ấy... Mùi hương hoa khế đìu dịu, thoảng qua, nói lên một cách kín đáo tâm hồn lâng lâng của Dũng lúc đứng bên cạnh Loan, im lặng sung sướng vì tình yêu trong buổi ban đầu hò hẹn...

Ảnh hưởng của nghệ thuật tạo hình lãng mạn cũng để lại trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn một thiên nhiên đầy những đường nét và màu sắc của hội hoạ : "Hôm sau, khi Hiền ra biển thì mặt trời vừa mọc, và ẩn sau đám mây tím trải ngang trên làn nước đủ màu, từ màu lam sẫm, lam nhạt ngoài xa cho đến các màu hồng, màu vàng ở gần bờ. Trên nền trời sắc da cam chói lọi, những vạch đỏ thẫm xoè ra như bộ nan quạt làm bằng ngọc lựu" *(Trống mái)*.

Thiên nhiên trong tiểu thuyết Khái Hưng và Nhất Linh thường tĩnh, buồn và hiu hắt. Nói chung nó đã được thi vị hoá, lãng mạn hoá. Các tác giả nhìn thiên nhiên với một con mắt thưởng ngoạn, hưởng thụ và đôi khi đã trùm lên cảnh vật một chất thơ giả tạo, hào nhoáng. Những đường nét xù xì, góc cạnh, những đường nét gân guốc, hùng vĩ của hiện thực đã bị loại ra ngoài quan niệm thẩm mỹ của các nhà tiểu thuyết Tự lực văn đoàn.

Các nhà văn Tự lực văn đoàn cũng có công nhiều trong việc góp phần bảo vệ sự trong sáng của tiếng Việt. Văn chương Tự lực văn đoàn đã vượt xa thứ văn biền ngẫu, nặng nề điển tích trong *Nam phong*, mặt khác nó lại không cộc lốc, lai căng như văn Hoàng Tích Chu. Từ *Nho phong* đến *Đoạn tuyệt*, chỉ trong vòng mười năm trời, ngôn ngữ trong tiểu thuyết của Nhất Linh đã thay đổi hẳn. Câu văn *Nho phong* còn khuôn sáo và chưa thoát khỏi hơi văn biền ngẫu, còn *Đoạn tuyệt*, *Đôi bạn* thì đã vươn đến một ngôn ngữ tinh tế, giản dị và trong sáng.

Tự lực văn đoàn đã có những cống hiến vào sự phát triển ngôn ngữ dân tộc, nhất là về mặt làm giàu thêm những từ ngữ miêu tả tâm lý, tình cảm của con người. Câu văn Tự lực văn đoàn giàu nhạc điệu, giàu hình ảnh, mềm mại, uyển chuyển, có khả năng diễn đạt những cảm xúc tinh tế của tâm hồn. Để đi sâu vào đời sống tâm lý của nhân vật, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn đã sử dụng khá thành thạo thủ pháp độc thoại nội tâm. Ngôn ngữ nhân vật trong tiểu thuyết chưa phải là một thứ ngôn ngữ cá thể hoá, có khả năng bộc lộ tính cách. Tuy nhiên, trong tiểu thuyết của Khái Hưng thỉnh thoảng ta cũng bắt gặp những chương đối thoại thành công, trong đó ngôn ngữ các nhân vật quyện lẫn vào nhau, tác động đến nhau (những đoạn đối thoại giữa Mai và Hàn Thanh, Mai và bà Án, Lộc và Bạch Hải trong *Nửa chừng xuân*). Đối thoại trong tiểu thuyết Khái Hưng và Nhất Linh chỉ sinh động khi nó bộc lộ những mâu thuẫn giữa các tính cách, phản ánh một cách chân thực những mâu thuẫn trong cuộc sống.

Chủ nghĩa lãng mạn bao giờ cũng dẫn đến những cách tân trong lĩnh vực nghệ thuật. Tuy nhiên, những đóng góp cách tân của tiểu thuyết lãng mạn lại bị hạn chế rất nhiều do những hạn chế về thế giới quan, nhân sinh quan và quan điểm thẩm mỹ của các nhà văn.

Một số nhà lý luận phê bình cho rằng chủ nghĩa lãng mạn trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn là một cái gì bé nhỏ, yếu ớt. Tự lực văn đoàn không có khả năng tạo nên những tiểu thuyết trường giang có chủ đề rộng lớn, những tiểu thuyết tràn đầy tinh thần nhân đạo chủ nghĩa cao quý như *Những người khốn khổ* của Hugo. Tiểu thuyết lãng mạn của Tự lực văn đoàn cũng không xây dựng được những nhân vật khổng lồ như Cain của

Byron, Prométhée của Shelley, Jean Valjean của Hugo. Điều này cũng dễ hiểu vì chủ nghĩa lãng mạn của Tự lực văn đoàn là chủ nghĩa lãng mạn thoát ly chứ không phải là chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ và cách mạng như trường hợp Hugo và Byron.

Do những hạn chế về thế giới quan và vốn sống, các nhà văn Tự lực văn đoàn đã làm tiêu tan mất bản chất sử thi của thể loại tiểu thuyết. Có một lần Nhất Linh tuyên bố sẽ viết bốn tập *Đôi bạn, Gió lộng, Địa ngục, Thoát ly* cho bộ tiểu thuyết *Loan Dũng*. Nhưng rồi Nhất Linh cũng chỉ viết được tập *Đôi bạn* rồi bỏ dở ! Mặt khác, nếu như bộ tiểu thuyết bốn tập *Loan Dũng* được hoàn thành thì đó cũng chỉ là lịch sử của một tình yêu bé nhỏ chứ không thể là bức bích hoạ quy mô của một thời đại. Không có một tâm hồn rộng mở, một tầm nhìn lớn của một thế giới quan tiến bộ, không thể nào sáng tạo ra được những tác phẩm lớn.

Mỗi phương pháp sáng tác có một kiểu điển hình hoá riêng. Một số tác phẩm gắn với phong trào Âu hoá, "vui vẻ trẻ trung" (*Trống mái*) hoặc phong trào cải lương (*Con đường sáng*) đã dựng lên những nhân vật xa lạ với hiện thực và những hoàn cảnh giả tạo, bịa đặt. Các tác phẩm lãng mạn tiến bộ (như *Đôi bạn, Đoạn tuyệt*) đã thực hiện yêu cầu điển hình hoá theo kiểu lãng mạn chủ nghĩa, nghĩa là xây dựng những nhân vật được phóng đại và lý tưởng hoá, đứng cao hơn hoàn cảnh và nhìn chung, không chịu sự tác động của hoàn cảnh (Dũng). Một số nhân vật trong *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt* (Loan, Mai) có những nét điển hình và giàu chất hiện thực.

Tuy nhiên, những nhân vật ấy đã ít nhiều bị lý tưởng hoá, đó không phải là những tính cách có quá trình phát triển hợp lô gích nội tại và chuyển biến do sự tác động của hoàn cảnh khách quan như trong tiểu thuyết hiện thực phê phán.

Các nhà văn Tự lực văn đoàn đã xây dựng được một thứ ngôn ngữ giản dị, trong sáng, có khả năng phản ánh được những tâm lý phức tạp, tinh tế ; nhưng đến một lúc nào đấy ngôn ngữ tiểu thuyết Tự lực văn đoàn đã trở thành một thứ ngôn ngữ kiểu cách trong các khách thính, một thứ ngôn ngữ chải chuốt của tầng lớp trí thức thành thị, thiếu cái mạnh khoẻ

gân guốc, cái phong phú giàu có của ngôn ngữ quần chúng. Đó là cái ngôn ngữ phóng đại, khoa trương của chủ nghĩa lãng mạn : "Vâng, em thật là một thi sĩ. Kể cái đời em cũng đủ là một bài thơ tuyệt tác rồi... Sáng hôm nay, trong lúc người ta vui mừng chờ đón xuân, trong lúc người sum họp một nhà, cha mẹ, anh em đông đủ thì ngoài đường phố vắng, lang thang thất thểu một tấm linh hồn phiêu lạc... không cửa, không nhà, không thân, không thích... không một chút tình thương để thầm an ủi" (*Đời mưa gió*).

Đó là một thứ ngôn ngữ chạy theo nhạc điệu làm cho câu văn trở nên nghèo nàn và sáo rỗng : "Chàng nghe có tiếng đàn dương cầm ở đâu đưa lại, manh mảnh, trong trong, khi mau, khi chậm, khi ríu rít như tiếng chim hoạ mi đổ hồi, lanh lảnh như hạt mưa vàng gieo trên dòng nước bạc. Tiếng đàn réo rắt như thì thầm dìu dặt, như cười nói, như mơn trớn, ôm ấp lấy trái tim ai" !

Những cuốn tiểu thuyết lịch sử của Khái Hưng và các nhà văn lãng mạn khác, tuy phát huy cao độ vai trò của "hư cấu" nhưng lại không phản ánh trung thành được các nhân vật lịch sử và thời đại quá khứ (ví dụ những tác phẩm của Lan Khai, Chu Thiên, Phan Trần Chúc, Nguyễn Triệu Luật, Lưu Trọng Lư...). Các nhà tiểu thuyết lịch sử này nói chung đã lãng mạn hoá các nhân vật lịch sử, thậm chí có lúc xuyên tạc cả lịch sử của dân tộc. Các nhà tiểu thuyết lãng mạn cũng sa vào cái bệnh hiện đại hoá các nhân vật lịch sử. Trong tiếng nói của Quang Ngọc, Phạm Thái, ta nghe có lẫn hơi thở của André Gide !

*
* *

Trên đàn văn học công khai, những giá trị đáng kể nhất của văn học giai đoạn 1930 - 1945 là tiểu thuyết hiện thực phê phán. Trên cả hai phương diện chính trị và nghệ thuật, một số nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán (Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng, Nam Cao) xứng đáng là những người bạn đường của giai cấp công nhân. Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán đã nghiêm khắc lên án cái xã hội thực dân bán phong kiến ở chặng đường tan rã của nó. Thành tích đáng kể nhất của họ là ở chỗ ấy.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam phát triển trong điều kiện Đảng của giai cấp công nhân đã nắm quyền lãnh đạo cách mạng. Đó là một nét đặc thù mà chúng ta phải chú ý. Vai trò của quần chúng, của Đảng đã có ảnh hưởng đến tính chất và quá trình phát triển của văn học hiện thực phê phán.

Những hoạt động công khai và bán công khai của Đảng trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ đã tạo điều kiện cho chủ nghĩa hiện thực phê phán thắng thế trên văn đàn. Những cây bút hiện thực ngày càng đông đảo hơn : ngoài Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Ngô Tất Tố, Tú Mỡ, ta thấy xuất hiện thêm Nguyên Hồng, Đồ Phồn, Mạnh Phú Tư, Nguyễn Đình Lạp. Thể phóng sự vẫn phát triển. Nhưng đã bắt đầu xuất hiện những tiểu thuyết dài xây dựng được những nhân vật điển hình có giá trị (chị Dậu, Nghị Hách, Xuân Tóc Đỏ). Thời kỳ trước năm 1935, Nguyễn Công Hoan phần nhiều viết truyện ngắn hoặc cũng có những tiểu thuyết nhưng mức độ hiện thực còn thấp (*Lá ngọc cành vàng, Lệ Dung, Tắt lửa lòng*). Vũ Trọng Phụng viết toàn phóng sự và kịch ngắn. Ngô Tất Tố chỉ là một nhà báo, thỉnh thoảng có viết đôi truyện lịch sử. Nhưng khoảng từ năm 1936 trở đi, các nhà văn hiện thực, cùng một thời kỳ lịch sử, cho ra đời một loạt tác phẩm lớn : *Tắt đèn, Bước đường cùng, Bỉ vỏ, Những ngày thơ ấu, Giông tố, Số đỏ, Vỡ đê,...*

Nội dung của những tiểu thuyết hiện thực thời kỳ này tập trung vào những vấn đề xã hội như cuộc đời cùng khổ của nông dân (*Tắt đèn, Bước đường cùng, Vỡ đê*), công nhân (*Lầm than*), những thủ đoạn áp bức, bóc lột, những hành động thương luân bại lý của bọn cường hào, địa chủ, tư sản (*Giông tố, Cái thủ lợn*).

Sở dĩ tiểu thuyết hiện thực phê phán có những bước phát triển đột biến như vậy là vì các tác giả đã chịu ảnh hưởng trực tiếp hay gián tiếp những cuộc đấu tranh của quần chúng trong phong trào Đông Dương đại hội và Mặt trận Dân chủ do Đảng lãnh đạo. Một mặt khác, qua sự tiếp xúc cá nhân, các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán cũng được các

đảng viên cộng sản và anh em chính trị phạm khuyến khích, giúp đỡ[1]. Ảnh hưởng của sách báo cách mạng công khai, của cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" hay "nghệ thuật vị nhân sinh", của các nhà văn hiện thực tiến bộ trên thế giới (Goócki, Rolland, Barbusse) cũng đóng một vai trò quan trọng trong việc thúc đẩy dòng văn học hiện thực phê phán tiến lên.

Như vậy, vai trò của Đảng đã có một ảnh hưởng quan trọng đến tiểu thuyết hiện thực phê phán thời kỳ 1936 - 1939. Đề tài của *Bước đường cùng* là do ảnh hưởng của sách báo cộng sản hồi bấy giờ. Có thể nói, tiểu thuyết *Bước đường cùng* đã phần nào minh hoạ bằng hình tượng nghệ thuật cuốn *Vấn đề dân cày* của Qua Ninh - Vân Đình. Trước khi bị thực dân Pháp đổi ra đảo Trà Cổ, Nguyễn Công Hoan đã say mê viết cuốn tiểu thuyết đó trong 16 hôm liền để "trang trải món nợ lòng đối với anh em cộng sản ở Nam Định". *Bước đường cùng* ra đời được báo *Tin tức* khen ngợi và nhiều hội ái hữu thợ thuyền xin diễn kịch, còn bọn thống trị thì ra lệnh cấm lưu hành trên toàn Đông Dương !

Đặc biệt có những nhà văn lãng mạn như Lan Khai, nhờ chịu ảnh hưởng của sách báo cộng sản, nhờ sự giúp đỡ của đồng chí Trần Huy Liệu đã có thể viết được một tác phẩm hiện thực : *Lầm than*. Tác phẩm mô tả cuộc đời của những gia đình nông dân phá sản phải bỏ quê hương ra đất mỏ. Họ bị bọn chủ mỏ bóc lột, hãm hiếp, đánh đập. Có những lúc sập lò chết hàng sáu mạng người, có những công nhân bị bỏ tù vì muốn chống lại chủ mỏ. Trong tác phẩm có lần anh chị em công nhân đã tìm hiểu về chủ nghĩa cộng sản và muốn họp nhau lại biểu tình chống bọn chủ mỏ gian ác. Tuy nhiên, tác phẩm hãy còn rơi rớt nhiều nét tự nhiên chủ nghĩa, sự hiểu biết của tác giả về chủ nghĩa cộng sản còn quá đơn giản,

---

(1) Nguyên Hồng đã được nghe các chính trị phạm như Bùi Vũ Trụ, Vũ Thiện Chân kể chuyện về phong trào đấu tranh ở nhà tù Sơn La. Cũng có lần ông được gặp đồng chí Trường Chinh ở toà soạn báo *Tin tức* và được nghe đồng chí nói chuyện về cách mạng Pháp, văn học tiến bộ Pháp. Tháng 9 năm 1939, ông bị bắt vì bị nghi là truyền bá văn học mác xít. Trong tù, ông lại được gặp các đồng chí Tô Hiệu, Xuân Thuỷ, Ngô Minh Loan, Tô Quang Đẩu.

vốn sống về công nhân rất hạn chế. Cho nên kết luận rằng Lan Khai "đã phất lá cờ tiên phong" cho "khuynh hướng tả thực xã hội chủ nghĩa" ở nước ta, như Hải Triều đã viết là vội vàng đề cao quá đáng, không phù hợp với thực chất của tác phẩm. Chỉ một năm sau, khi phong trào Mặt trận Dân chủ bị đàn áp, Lan Khai lại quay về chủ nghĩa lãng mạn thoát ly, bênh vực nhóm "nghệ thuật vị nghệ thuật" !

Mặc dầu còn có những hạn chế, *Lầm than* và đặc biệt *Bước đường cùng, Tắt đèn, Vỡ đê, Người tù được tha, Người đàn bà Tàu,...* đều là những chứng minh rất hùng hồn, nêu rõ ảnh hưởng của Đảng đối với truyện và tiểu thuyết hiện thực phê phán thời kỳ Mặt trận Dân chủ.

Chiến tranh thế giới thứ hai bùng nổ, Đảng rút lui vào hoạt động bí mật, đế quốc Pháp tiến hành vây ráp, bắt bớ hàng loạt những người yêu nước, ra lệnh đóng cửa, tịch thu sách báo tiến bộ. Văn học hiện thực phê phán lúc này bị bóp nghẹt, phải len lỏi trong rất nhiều dòng văn học suy đồi, bế tắc lúc bấy giờ. Một số cây bút văn xuôi trẻ tuổi xuất hiện : Nam Cao, Tô Hoài, Bùi Hiển, Kim Lân,... Nhưng tiểu thuyết hiện thực ra đời ít ỏi, không gây được tiếng vang sâu rộng như thời kỳ 1936 - 1939. Các tác giả hiện thực ở thời kỳ trước vẫn tiếp tục sáng tác nhưng trong các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán đã có sự phân hoá. Trước sự khủng bố của địch, có những tác giả chệch hướng, dao động (Nguyễn Công Hoan viết *Thanh đạm, Danh tiết*) nhưng một số lớn các nhà văn hiện thực lại tiếp thu được ảnh hưởng của Đảng qua *Đề cương văn hoá* 1943, qua nhóm Văn hoá cứu quốc bí mật (Nam Cao, Tô Hoài, Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Huy Tưởng, Kim Lân,...). Có thể nói ở thời kỳ cuối cùng này đã có *một sự giao lưu giữa dòng hiện thực phê phán và dòng văn học cách mạng*. Và cũng vì thế mà ở chặng đường cuối cùng của quá trình phát triển, tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam không rơi vào con đường bế tắc, suy đồi của chủ nghĩa tự nhiên như tiểu thuyết hiện thực phê phán Pháp thế kỷ XIX, mà một bộ phận của nó đã bước được vào con đường mới rất có tiền đồ, con đường dẫn tới chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sau này.

Nhìn chung, những tác phẩm hiện thực thời kỳ này toát ra một luồng không khí ngột ngạt dưới ách phát xít. Qua tiểu thuyết, người ta thấy

một xã hội đang quằn quại, đang tự chuyển mình. Về cơ bản vẫn là hiện thực phê phán nhưng trong một số tiểu thuyết của các nhà Văn hoá cứu quốc đã thấy loé lên một ánh sáng mới, tuy ánh sáng này còn mong manh. Cuối quyển *Sống mòn*, nhân vật Thứ đã suy nghĩ về ngày mai : "Bao nhiêu người chết ! Bao nhiêu thành phố nát tan ! Cái thảm sông máu, núi thây thật là rùng rợn. Nhân loại lên cơn sốt rét, đang quằn quại, nhăn nhó, rên la, tự mình lại cắn mình, tự mình lại xé mình, để đổi thay. Cái gì sẽ trồi ra ? Lòng Thứ đột nhiên lại hé ra một tia ánh sáng mong manh. Thứ lại thấy hy vọng một cách vu vơ. Sau cuộc chiến tranh này, có lẽ cuộc sống sẽ dễ dàng hơn, công bằng hơn... đẹp đẽ hơn...".

Nam Cao đã nâng tiểu thuyết hiện thực phê phán lên một mức cao hơn. Ở các tác phẩm thời kỳ này của Nguyên Hồng, cũng thấy vang lên một tiếng reo vui, tin tưởng (*Cuộc sống, Hai dòng sữa, Buổi chiều xám*). Tô Hoài ước mơ đến những chân trời tự do, nói bóng gió, ý tứ về lý tưởng cộng sản, lòng yêu nước và hoạt động cách mạng : "Người ta ước ao lắm một trận mưa rào. Mưa rào xuống cho lòng hả hê và trời quang đãng. Những cái gì bực tức được gột bỏ. Trong khoảng mênh mông xanh nhởn kia sẽ phủ một không khí tốt lành và tự do. Trái đất chín nẫu này quẫy cựa dưới một cái mặt trời thui người, đương chờ một trận mưa sung sướng... Xưa nay, cái bài hát đáng hát nhất là bài hát giục lên đường. Nhưng lên đường đi đâu ? Tuổi trẻ chúng ta bây giờ đi đâu ? Đi đâu ? Cất bước trong một buổi sớm mai, nhắm cái phía chân trời mới đỏ thắm màu hy vọng, những người thanh niên bốn phương của đất nước !...

Tôi hướng về những đốm nhà tranh nắng trong núi, nghĩ đến một phương trời nào rộng rãi, tự do. Tự do như núi cao. Tự do như sông dài..." (*Xóm Giếng ngày xưa*).

"Tôi tin tưởng, tôi có quyền tin tưởng lắm chứ. Này đây một đoá hoa trong cánh rừng Xuân mới rõ ràng của những Ngày Lớn chúng ta đương nằm trong lòng bàn tay tôi, ơi người đồng chí thân mến" (*Cỏ dại*).

Trong điều kiện hoạt động công khai dưới đôi mắt cú vọ của bọn thực dân phát xít, những tư tưởng tiến bộ của các nhà văn trong nhóm Văn hoá cứu quốc không thể bộc lộ ra một cách nào khác ngoài những tiếng reo vui,

những ước mơ bóng gió, xa xôi như đã nói ở trên. Nhưng chính đó là những yếu tố mới, những yếu tố lãng mạn cách mạng chưa hề có trong tiểu thuyết thời kỳ 1936 - 1939.

Tuy có những hạn chế do điều kiện phải hoạt động công khai trong một xứ thuộc địa mà sự kiểm duyệt của bọn thực dân hết sức gắt gao, trắng trợn nhưng nói chung các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán đã cố gắng thực hiện nhiệm vụ người thư ký trung thành của thời đại. Họ đã lên án gay gắt và lập hồ sơ về nhiều mặt một xã hội thối nát, tàn nhẫn, dâm ô, cái "xã hội chó đểu" mà bọn thực dân, phong kiến không ngớt lời tán tụng. Họ đã đánh cho bọn kẻ thù của cách mạng những đòn khá đích đáng.

Vũ Trọng Phụng đã vạch trần được một số mặt của cái xã hội thực dân phong kiến thời thuộc Pháp. Ông đã lên án những chính sách bịp bợm của bọn đế quốc và tố cáo sự câu kết giữa bọn thực dân, phong kiến và tư sản mại bản. Trong tiểu thuyết của ông xuất hiện một số tên thực dân cáo già có nhiều kinh nghiệm cai trị ở thuộc địa. Đó là tên công sứ nham hiểm và giảo quyệt trong *Vỡ đê*, là tên "quan cai trị" người Pháp "có cả Bắc đẩu bội tinh" đến xui Nghị Hách ra tranh cử nghị trưởng để chung nhau chiếm độc quyền nước mắm ! Vũ Trọng Phụng còn mạnh dạn vạch trần một số chính sách đàn áp, lừa phỉnh của bọn thực dân "rùi khui". Đó là cái cảnh phát chẩn mà quan công sứ, bà thống sứ, quan tri phủ cùng ngồi chụp ảnh, uống nước chanh với nhau trong khi hàng ngàn dân đói chèo đò hai mươi cây số đến để giương mắt ngồi chờ và trở về... tay không ! Đó là cái cảnh hành hạ tù chính trị một cách vô nhân đạo của bọn thực dân ở nhà tù Côn Đảo. *Vỡ đê* có lẽ là tác phẩm của Vũ Trọng Phụng chịu ảnh hưởng sâu sắc nhất phong trào Mặt trận Dân chủ.

Ngòi bút sắc sảo của nhà viết tiểu thuyết còn công kích cái chủ trương "chấn hưng Phật giáo" ("những quan đại thần như các vị toàn quyền, thống sứ, đốc lý cũng là ân nhân báo *Gõ mõ* của bần tăng"), công kích hội Khai trí tiến đức ("bấy lâu vẫn có gá tổ tôm một cách bình dân y như bọn chủ sòng"), vạch trần tính chất bịp bợm của pháp luật thực dân ("chúng tôi là cảnh binh thì cốt phạt chứ không cốt đúng luật hay trái luật ! Người dân thường mới sợ chớ người nhà nước thì không sợ trái luật !"),

vạch trần tính chất sa đoạ của những phong trào Âu hoá, "vui vẻ trẻ trung" mà nhóm Ngày nay đề xướng và Châtel nâng đỡ (*Số đỏ*). Cuốn tiểu thuyết hoạt kê này đã vạch rõ cái thực chất thối nát, giả dối, kệch cỡm của những phong trào ấy. Phong trào "vui vẻ,trẻ trung" dù có được tô son vẽ phấn đi thế nào chăng nữa, thực chất cũng là một phong trào truỵ lạc, sa đoạ.

Thành công chủ yếu của Vũ Trọng Phụng là đã vạch trần cái xã hội tư sản độc ác, dâm loạn, coi đồng tiền là vạn năng. Vũ Trọng Phụng nắm khá vững lý lịch của bọn tư sản đương thời. Trong bức tranh tạo hình của ông, bọn chúng hiện ra mỗi đứa một vẻ. Nghị Hách là tên tư sản mại bản kiêm địa chủ dâm dục và gian ác. Thầu khoán Khoát đang gặp hồi thua lỗ chỉ mong... lụt trôi cửa trôi nhà để hắn có dịp đẩy đi "hai nghìn tấn gạo sắp mốc" "với lại bốn nghìn bao gai mà phòng Thương mại nó không lấy nữa, chó thế !". Vícto Ban đang gặp hồi "phất" mạnh, vừa là vua thuốc lậu, vừa mở tiệm khiêu vũ, vừa là chủ nhà săm. Hắn là hình ảnh của những tên tư sản lang băm và thuốc lậu như Hồng Khê, Từ Ngọc Liên, Bành Thọ Đường,... ở Hà Nội lúc bấy giờ.

Vũ Trọng Phụng đã có những thành công nhất định trong phạm vi đả phá vào những thối nát của xã hội tư sản.

Đó là một xã hội lố bịch, giả dối đã cho phép Xuân Tóc Đỏ từ một thằng lưu manh nhặt ban ở sân quần, từ một gã thổi loa kèn thuốc lậu trở thành một sinh viên trường Thuốc, một quan đốc tờ Xuân, một cây hy vọng của giới quần vợt Bắc Kỳ, một vĩ nhân cứu quốc, một bậc thượng lưu của xã hội ! Tấn hài kịch đến đấy tạm thời hạ màn. Nhưng trong cái xã hội ấy, với ngón bịp tài tình, Xuân Tóc Đỏ còn có thể làm nhiều việc to lớn hơn nữa. Biết đâu nó chẳng ra làm quan lớn, vào Viện dân biểu, vào hội Khai trí tiến đức, v.v. để làm cái việc "cầm cân nảy mực", giáo hoá cho quốc dân đồng bào cũng nên ! Thông qua cái may mắn của Xuân Tóc Đỏ, Vũ đã lên án cả cái xã hội tư sản lố lăng, giả dối, vô nghĩa lý.

Xã hội tư sản coi đồng tiền là trên hết, là vạn năng. Đồng tiền có tác dụng tha hoá nhiều lớp người trong xã hội. Đồng tiền ngự trị trên ngai thờ của những gia đình tư sản, đồng tiền còn len lỏi phá hoại lương tâm của lớp trung lưu thành thị (*Trúng số độc đắc*).

Xã hội tư sản cũng là một xã hội loạn dâm. Người ta thấy hiện lên những nhân vật ma quái như bà Phó Đoan "thủ tiết" một cách dâm dục, như cô Hoàng Hôn suốt ngày hát lải nhải "dè đơ đà múa ! Mồng ná măng, mồng ma rí" (J'ai deux amours, mon amant, mon mari), như Nghị Hách lúc nào cũng "chăm chỉ cái việc bồi dưỡng thân thể bằng sâm nhung, thuốc bổ, rượu sâm banh" để thường xuyên "rắc con trong thiên hạ" !

Giông tố là cuốn tiểu thuyết ít nhiều có quy mô hoành tráng, trong đó nổi bật lên là những chuyện thối nát, loạn luân của gia đình Nghị Hách. Tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng cứ như là sự đan xen lẫn nhau của những tấn bi kịch và hài kịch. Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng cũng đưa lên sân khấu nhiều loại người, nhiều đẳng cấp giàu nghèo, sang hèn khác nhau trong xã hội. Cứ mỗi lần tấm màn nhung bị vén lên, tấn bi kịch trong gia đình Nghị Hách lại hiện ra, hắn bị đau đớn về mặt tinh thần nhưng sau đó hắn vẫn ung dung bước lên những bậc thang danh vọng cao hơn của xã hội. Vũ Trọng Phụng đã vạch trần không thương tiếc những mặt xấu xa, tội lỗi của giai cấp tư sản, nhưng do hạn chế của tư tưởng cải lương, nên ông đã phần nào lý tưởng hoá những con người như Tú Anh, kẻ đóng vai trò trạng sư bào chữa cho giai cấp tư sản.

Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng nóng hổi tính chất thời sự. Một số cảnh, một số trang trong *Giông tố, Vỡ đê, Người tù được tha* mang tính chất của một tin nhanh phóng sự. Điều đó cũng dễ hiểu, vì Vũ Trọng Phụng vừa là nhà tiểu thuyết vừa là "ông vua phóng sự đất Bắc".

Đối tượng đả kích chủ yếu của Nguyễn Công Hoan là bọn quan lại. Có thể nói truyện ngắn và tiểu thuyết của Nguyễn Công Hoan là những bức tranh triển lãm các kiểu quan. Từ những viên quan Nho học đang còn ít nhiều lương tâm (*Thanh đạm*) đến những viên quan tân học hay những viên quan tắt, xuất thân từ bồi bếp, thầu khoán, cai phu, béo phát phì và thích ăn bẩn, "ở người ngài cái gì cũng cong, từ cái sống mũi đến cái lương tâm, từ cái lưng đến cách xử kiện" ! Chương thành công nhất trong tiểu thuyết *Bước đường cùng* là chương tả anh Pha lên công đường hầu kiện bị bọn lính lệ cướp giật và quan lại ăn hiếp một cách trắng trợn.

Bọn quan lại cũng là bọn dâm ô, đểu cáng ; ngoài ra, chúng còn là kẻ kiêu bạc vì dòng dõi, mù quáng vì lễ giáo, đi đến chỗ tàn nhẫn đối với cả cốt nhục (*Lá ngọc cành vàng*). Bằng một bút pháp phóng đại, Nguyễn Công Hoan đã xây dựng được những hình tượng quan lại khá sinh động. Nhưng có lúc Nguyễn Công Hoan đã rời bỏ lập trường tiến bộ của mình để đề cao bọn quan lại nhà nho lỗi thời, lép vế (*Thanh đạm*), đề cao đạo đức Nho phong (*Danh tiết*). Do đứng trên một quan điểm đạo đức bảo thủ, lạc hậu nên có thể nói trong các cuốn tiểu thuyết *Thanh đạm, Danh tiết, Cô giáo Minh*, Nguyễn Công Hoan đã rời bỏ chủ nghĩa hiện thực. *Bước đường cùng* vẫn là đỉnh cao nhất về tiểu thuyết của Nguyễn Công Hoan trước Cách mạng tháng Tám. Dường như trong lĩnh vực truyện ngắn, Nguyễn Công Hoan đạt được nhiều thành tựu xuất sắc hơn.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán cũng đánh cho bọn địa chủ, cường hào, tổng lý, nghị viên ở nông thôn những đòn đích đáng. Bằng vài nét phác hoạ tài tình, Ngô Tất Tố đã dựng lên một tên trọc phú chiếm đoạt và cho vay nặng lãi, tuy mang tiếng là ông nghị nhưng dốt nát, bủn xỉn, học đòi và "quê mùa" một trăm phần trăm ! Nguyễn Công Hoan vẽ ra hình ảnh một tên thầy dùi xúi giục nông dân kiện nhau để mưu mô chiếm ruộng của họ (Nghị Lại), bọn địa chủ ở nông thôn thường mấy đời làm hào lý (Bá Kiến, Lý Cường) nên rất giàu kinh nghiệm bóc lột. Chúng kéo bè kéo cánh ăn hiếp nông dân nhưng mặt khác lại kình địch nhau, tìm cách hại nhau.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán tỏ ra rất sắc sảo khi xây dựng những nhân vật phản diện. Tuy nhiên, trừ Nghị Hách là nhân vật trung tâm của *Giông tố*, còn Nghị Quế, Nghị Lại, Bá Kiến chỉ là những nhân vật phụ. Chúng là một đường viền, một cái nền đen tối để làm nổi bật lên hình tượng những người nông dân bị áp bức.

Dường như giá trị của một cuốn tiểu thuyết hiện thực phê phán không chỉ ở sức mạnh tố cáo, đập phá xã hội cũ. Tiểu thuyết hiện thực phê phán phải thấm nhuần một tinh thần nhân đạo chủ nghĩa cao quý. Một nhà tiểu thuyết lớn không phải chỉ có một lý trí thông minh và tỉnh táo, một sự sắc sảo lạnh lùng mà còn cần phải có một trái tim lớn, một tấm lòng đôn hậu biết yêu thương tha thiết con người.

Trong tiểu thuyết, tính hiện thực phải kết hợp với tinh thần nhân đạo chủ nghĩa và những nhà hiện thực lớn bao giờ cũng là những nhà nhân đạo lớn (Đỗ Phủ, Nguyễn Du, L. Tônxtôi,...). Tiểu thuyết hiện thực phê phán mang tinh thần nhân đạo chủ nghĩa của những người tiểu tư sản trí thức nghèo sống gần gũi quần chúng lao động. Qua các tác phẩm *Những ngày thơ ấu, Sống nhờ, Cỏ dại,* ta thấy xót thương cho những em bé sống bơ vơ, côi cút trong xã hội cũ, thiếu thốn từ miếng cơm manh áo cho đến tình thương yêu của mọi người. Tiểu thuyết hiện thực phê phán cũng lớn tiếng bênh vực những người phụ nữ bị vùi dập trong một xã hội chà đạp lên quyền sống con người (*Bỉ vỏ, Tắt đèn, Làm lẽ, Nhạt tình*). Cuối cùng, bao trùm lên tất cả là một lòng thương yêu, một thái độ đồng tình bênh vực cho quyền lợi những người nghèo khổ, nhất là những người nông dân sống cùng quẫn sau luỹ tre xanh.

Tắt đèn là một bản tố khổ chân thật, sâu sắc, chan hoà nước mắt và lòng căm phẫn của hàng triệu nông dân nghèo bị bóc lột. Tố khổ cho nông dân có lẽ chính Ngô Tất Tố cũng không cầm được nước mắt. Điều đáng quý ở nhà văn này là một thái độ phẫn nộ đối với giai cấp bóc lột và một lòng thương người mênh mông. *Tắt đèn* đã đề cập vận mệnh của phụ nữ và nhi đồng. Đọc cuốn tiểu thuyết, chúng ta bị xúc động vô cùng trước cái cảnh chị Dậu phải mang con đi bán cho Nghị Quế. Tiếng van lơn tha thiết, tội nghiệp của cái Tý, tiếng khóc xé ruột của chị Dậu đã để lại những ấn tượng rất sâu sắc trong lòng người đọc. Ngô Tất Tố bắt đầu viết *Tắt đèn* năm 1936 và xuất bản năm 1939. Trong thời kỳ này, Đảng rất chú ý vấn đề nông dân. Năm 1937, tác phẩm *Vấn đề dân cày* của Qua Ninh và Vân Đình ra đời. Mặt khác, lúc bấy giờ các báo chí của Đảng, chương trình tối thiểu của Mặt trận Dân chủ, các bản dự thảo dân nguyện đều đề cập vấn đề nông dân, vấn đề sưu thuế và nạn quan lại cường hào tham nhũng ở nông thôn. Vấn đề thuế thân là một vấn đề thời sự xôn xao trên các báo. Có thể nói *Tắt đèn* là một bản dự thảo dân nguyện (đặc biệt là nguyện vọng của nông dân) được viết bằng ngôn ngữ và hình tượng nghệ thuật. Trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, cùng với những

tiếng nói đòi cải cách dân chủ, tiếng nói nghệ thuật của Ngô Tất Tố trong *Tắt đèn* là một tiếng nói đanh thép đòi huỷ bỏ chế độ thuế thân và gấp rút cải thiện đời sống lam lũ, cực khổ của nông dân ở thôn quê.

Tố cáo và đòi huỷ bỏ chế độ thuế thân vô nhân đạo đánh vào người sống và cả vào người chết, *Tắt đèn* đã đáp ứng được một nguyện vọng tha thiết nhất của nông dân đương thời và là một cái tát đích đáng vào mặt giai cấp thống trị. *Tắt đèn* là tác phẩm có giá trị hiện thực tố cáo và giá trị nhân đạo chủ nghĩa. Và cũng chính vì thế mà *Tắt đèn* trở nên một tác phẩm lớn có tính nhân dân sâu sắc nhất trong tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam.

Bước đường cùng đã miêu tả được quá trình bần cùng hoá của người nông dân. Cuốn tiểu thuyết này là bước tổng kết cao nhất, tập trung nhất của Nguyễn Công Hoan về vấn đề nông dân. Nguyễn Công Hoan đã bước đầu thấy được quy luật đấu tranh giai cấp trong xã hội, thấy được quá trình giác ngộ của người nông dân về giá trị hai bàn tay lao động của họ, về kẻ thù đang bóc lột họ. Cuốn tiểu thuyết đã nêu bật lên một vấn đề xã hội : "Chúng ta sống để làm gì ? Không để ăn ngon, không để mặc đẹp, không để ở sướng, nhưng là để chịu những sự bóc lột của địa chủ tàn nhẫn, những nỗi áp bức của quan lại tham nhũng, những cái bất công của chế độ thối nát chốn hương thôn, để bước đường cùng là đi đến chỗ phá sản". Trong tác phẩm, những người nông dân giác ngộ dần ý thức giai cấp và đã biết thương yêu nhau, đoàn kết với nhau chống lại kẻ thù. Tính tư tưởng của tiểu thuyết *Bước đường cùng* khá cao, dấu ấn của thời đại cũng rõ rệt. Tuy nhiên, khuynh hướng tư tưởng của tác giả đôi khi được trình bày một cách lộ liễu không toát ra một cách tự nhiên từ bản thân hình tượng, ngôn ngữ và kết cấu của tác phẩm.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán cũng tha thiết quan tâm đến cuộc đời những người dân nghèo sống chui rúc trong các "ngõ hẻm" của vùng "ngoại ô" (Nguyễn Đình Lạp). Nguyên Hồng, Nam Cao đi vào những sự thực quẩn quanh, bế tắc của tầng lớp tiểu tư sản thành thị (*Hơi thở tàn, Sống mòn*). Khác với những tác phẩm lãng mạn đang ra sức thi vị hoá tâm hồn và lối sống tiểu tư sản (*Mơ hoa, Những bức thư tình* của Đoàn Phú Tứ ;

Bốc đồng, Nhà bên kia của Đỗ Đức Thu ; *Nguyễn, Quê hương* của Nguyễn Tuân ; *Nắng trong vườn, Bóng người xưa, Dưới bóng hoàng lan* của Thạch Lam,...), Nam Cao miêu tả cuộc sống thiểu não, quẩn quanh của mấy người tiểu tư sản trí thức nghèo, một cuộc sống mù xám cứ "mốc lên, gỉ đi, mòn ra, mục ra, không có lối thoát" (Nguyễn Đình Thi). Cũng như Nguyên Hồng, Nam Cao đã trình bày được những mâu thuẫn, những giằng co và cuộc đấu tranh để vươn lên trong con người tiểu tư sản trí thức nghèo. Khác với Thạch Lam, Đoàn Phú Tứ, Đỗ Đức Thu,... cái nhìn của Nam Cao đối với tiểu tư sản là cái nhìn có phê phán. Tất nhiên, Nam Cao chưa thể nào đứng vững trên lập trường vô sản nhưng ông cũng không hoàn toàn đứng trên lập trường tiểu tư sản trí thức. Những người tiểu tư sản thường tự vuốt ve, phỉnh nịnh mình ! Đây là một chỗ đứng tuy chưa thoát khỏi lập trường tiểu tư sản trí thức (thể hiện rõ nhất trong cách nhìn nông dân) nhưng đã có nhiều điểm gần gũi với nhân dân lao động.

Nam Cao miêu tả những người dân nghèo, những cố nông bị lưu manh hoá *(Chí Phèo)* và những người tiểu tư sản trí thức. Hai loại nhân vật khác nhau đó lại cùng giống nhau ở một điểm : cuộc sống quẩn quanh, bế tắc. Nhưng rộng hơn vận mệnh của mấy con người ấy, ta thấy vận mệnh chung của cả một xã hội trước Cách mạng tháng Tám. Những năm dưới ách phát xít Nhật - Pháp, xã hội Việt Nam đang quằn quại, đang sống những giờ phút oi bức, dông bão nhất, ngột ngạt nhất nhưng cũng đương lay chuyển tận gốc rễ để thay đổi, để lột xác. Xã hội đó nhất định sẽ đổi thay và đổi thay theo một hướng tốt đẹp hơn.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam có những đóng góp đáng kể nhưng cũng có những hạn chế nhất định.

Các nhà văn hiện thực phê phán đã đả kích mãnh liệt vào bọn địa chủ, phong kiến, quan lại. Tuy nhiên, họ chưa dám đả kích trực tiếp và mạnh dạn vào bọn thực dân cướp nước, kẻ thù số một của dân tộc. Chính đây là điểm phân biệt cơ bản giữa văn học hiện thực phê phán và văn học cách mạng. Tất nhiên, một mặt nhìn thấy chỗ yếu của nó, một mặt chúng ta cũng phải chú ý đến hoàn cảnh phát triển công khai của một dòng văn học dưới đôi mắt cú vọ của "bà đầm kiểm duyệt" Pháp.

Những hạn chế trong tiểu thuyết phản ánh những hạn chế về vốn sống, về phương pháp sáng tác, những mâu thuẫn trong thế giới quan của các nhà văn hiện thực phê phán. Vũ Trọng Phụng tuy có đả kích một số tên thực dân cai trị người Pháp và vạch trần một số chính sách, thủ đoạn của bọn đế quốc nhưng ông vẫn chưa thấy hết bản chất của bọn thực dân đế quốc. Trong cuốn *Lục xì*, ông đã đề cao Joyeux và tên đốc lý Virgitti ! Trong tiểu thuyết *Giông tố*, ông đã ca tụng tên công sứ "là một bậc hiền nhân quân tử, rất ít có ở đời", một người Pháp "sống ở thuộc địa đã nửa đời người mà vẫn giữ được những quan niệm về sự tự do cá nhân rất rộng rãi, vẫn biểu lộ được cái tinh thần đáng trọng của hạng trí thức nước Pháp". Nhà văn đã châm biếm một số tên thực dân "rùi khui" nhưng lại ca tụng bọn thực dân trí thức. Tư tưởng của Vũ Trọng Phụng nói chung là tư tưởng cải lương. Ông không đặt vấn đề lật đổ thực dân Pháp mà chỉ yêu cầu cải cách chính sách cai trị của Pháp ở Đông Dương. Ông tán thành chế độ trực trị của Nguyễn Văn Vĩnh. Ông hy vọng một cách hão huyền và không tưởng vào chính phủ Mặt trận Bình dân Pháp. Tư tưởng cải lương chủ nghĩa còn chi phối lý tưởng xã hội của một số nhân vật tích cực trong tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng. Một viên tri huyện Cúc Lâm, tiến sĩ luật khoa ở Pháp về nước mưu việc ích quốc lợi dân. Một chàng thanh niên trí thức trong sạch nhưng gàn dở, luôn luôn tìm cách che đậy, giấu giếm những mặt xấu xa của giai cấp tư sản (Tú Anh). Một học sinh thất nghiệp về nông thôn, theo quần chúng biểu tình chống thuế, muốn làm cách mạng nhưng lại hy vọng hão huyền vào lòng tốt của giai cấp thống trị, vào những cải cách nhỏ giọt mà chúng sẽ ban cho ! (Phú trong *Vỡ đê*). Những mâu thuẫn trong sáng tác của Vũ Trọng Phụng đã phản ánh những mâu thuẫn trong thế giới quan của ông.

Do những hạn chế của cách nhìn tiểu tư sản, các nhà văn hiện thực phê phán thường tố cáo giai cấp thống trị ở mặt thương luân bại lý nhiều hơn là mặt áp bức, bóc lột (Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan chú ý nhiều vào yếu tố dâm đãng, phi đạo đức của bọn tư sản, quan lại). Vi Huyền Đắc, hoặc vô tình hoặc hữu ý đã chuyển vấn đề bóc lột sang vấn đề tác hại của thế lực "kim tiền" ! Nói chung, các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán thường đứng ở góc độ nhân đạo để tố cáo sự chà đạp lên

nhân phẩm con người, chứ chưa phải đứng ở góc độ giai cấp để tố cáo sự đàn áp, bóc lột. *Giông tố* của Vũ Trọng Phụng cũng như *Lôi vũ* của Tào Ngu đều giống nhau ở điểm này.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực phương Tây thế kỷ XIX đã được chứng kiến những tiếng nói đầu tiên của giai cấp vô sản, mặc dầu vậy họ vẫn không hiểu được giai cấp vô sản là lực lượng cách mạng quyết định của xã hội. Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam cũng chưa thấy được lực lượng của quần chúng công nông, chưa thấy được tiền đồ của cách mạng. Đấu tranh của chị Dậu, anh Pha là đấu tranh tự phát nên trước sau cũng thất bại. Những hình tượng này chưa có ánh sáng của Đảng rọi vào, chưa điển hình cho những người nông dân tự giác đi theo cách mạng dưới sự lãnh đạo của Đảng.

Một vài nhà tiểu thuyết nhìn vào nông dân chỉ thấy mặt tiêu cực nhiều hơn mặt tích cực. Có lúc quần chúng trở thành đối tượng châm biếm, mỉa mai của họ. Với một cái nhìn bi quan, hoài nghi, họ nhìn vào xã hội chỉ thấy mặt xấu xa, tội lỗi. Hình như họ có "một dụng ý, một sở thích chua chát làm đen tối thêm những trạng thái của cuộc đời mà họ mô tả trong sách. Một thứ ánh sáng thảm đạm bao hàm lấy những tác phẩm của những con người bi quan ấy - trong đó đầy rẫy những cái xấu xa, ghê tởm, đầy những hơi thối nát, đầy những bùn. Nhân loại, cả một đám người vô nghĩa lý, khốn nạn và thụ động, mang trong người toàn những linh tính thú vật và những ác tật di truyền, bị xô đẩy tàn nhẫn bởi một định mệnh tối tăm..."[1].

Tất nhiên, với cái nhìn bi quan ấy, các nhà tiểu thuyết không thể nào nêu được hướng giải quyết cho những vấn đề xã hội mà họ đặt ra trong tác phẩm. Hoặc nếu tìm cách giải quyết thì họ lại sa vào những biện pháp cải lương (phá đình, cho nông dân đi học chữ quốc ngữ, dùng trí thức cải cách cho dân quê, giáo dục cái dâm có đạo đức cho nam nữ thanh niên !). Những hạn chế về thế giới quan, phương pháp sáng tác và vốn sống không cho phép các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán miêu tả quá trình vận động cách mạng của nhân vật. Sau *Bước đường cùng*, Nguyễn Công Hoan định viết tiếp *Bước đường ngoặt* và *Bước đường sáng* nhưng rồi ý định tốt đẹp đó vẫn không thể nào thực hiện được !

---

(1) Như Phong, *Những văn sĩ "tả chân" tư sản*, báo *Mới*, số 9 (1 - 9 - 1939).

Như trên đã nói, ở giai đoạn cuối của quá trình phát triển, chủ nghĩa hiện thực phê phán Việt Nam không đi vào con đường của chủ nghĩa tự nhiên. Nhưng do hạn chế của nhãn quan giai cấp, do còn lầm lẫn về mặt lý luận giữa chủ nghĩa hiện thực và "chủ nghĩa tả chân", một phần nào do ảnh hưởng của chủ nghĩa tự nhiên Pháp, một số nhà văn hiện thực phê phán nước ta đã có những lúc sa vào chủ nghĩa tự nhiên. Đó là việc giải thích những hành động và tư tưởng con người chỉ bằng ẩn ức sinh lý. Đó là việc miêu tả một cách trần truồng, lộ liễu những hiện tượng dâm ô, truỵ lạc với một thích thú có phần bệnh tật và do đó gây một tác dụng khiêu dâm đối với người đọc. Đó là việc nêu lên những hiện tượng xấu xa, tiêu cực của quần chúng mà không thấy bản chất tốt đẹp của họ. Vũ Trọng Phụng đã dùng học thuyết Freud để giải thích tư tưởng và hành động nhân vật. Các nhân vật như Huyền (*Làm đĩ*), Thị Mịch (*Giông tố*), bà Phó Đoan và cậu Em chã (*Số đỏ*) đều được lý giải theo học thuyết Freud. Ở đây cái ẩn ức sinh lý chi phối nhân vật như một định mệnh. Nhân vật hoàn toàn bất lực trước hoàn cảnh và hoàn cảnh có tác dụng quyết định nghiệt ngã đối với tính cách. Trong các tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa, hoàn cảnh có tính chất tĩnh, bị đông cứng lại và không vận động. Hoàn cảnh là định mệnh đối với nhân vật (thực chất là một tính khí - tempérament).

Ở nước ta, thái độ đối với quần chúng là hòn đá thử vàng để phân biệt nhà văn hiện thực chủ nghĩa hay tự nhiên chủ nghĩa. Vũ Trọng Phụng là một nhà văn hiện thực phê phán tiêu biểu, có chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa tự nhiên. Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng đã nêu lên được một số vấn đề có ý nghĩa bản chất của xã hội và đã xây dựng được những nhân vật điển hình xuất sắc (*Giông tố, Số đỏ, Vỡ đê, Trúng số độc đắc*). Nhưng bên cạnh những tác phẩm có nội dung hiện thực đó, ta lại thấy có những phóng sự chịu ảnh hưởng ít nhiều của chủ nghĩa tự nhiên (*Lục xì, Làm đĩ, Cơm thầy cơm cô, Kỹ nghệ lấy Tây*). Cần phải phân biệt những nguyên nhân và mức độ khác nhau của chủ nghĩa tự nhiên. Có những nhà văn rơi vào chủ nghĩa tự nhiên là do chưa khái quát được những nét bản chất của cuộc sống ; lại có người nhìn cuộc đời với một con mắt yếm thế, bi quan nên cho con người chẳng có gì là tốt đẹp cả. Tuy nhiên, có kẻ viết phóng sự tự nhiên chủ nghĩa nhằm phục vụ cho một quan điểm nào đó. Quan điểm này có khi muốn bôi xấu những người dân nghèo để chứng minh sự bất lực của mọi công cuộc cải tạo xã hội.

Chúng ta đã nói đến những hạn chế của tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam. Những hạn chế đó một phần là do điều kiện phát triển công khai luôn luôn bị đế quốc đe doạ, một phần do những ảnh hưởng xấu từ chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa lãng mạn thoát ly, nhưng nguyên nhân chủ yếu vẫn là do giới hạn nhãn quan giai cấp của tác giả. Đứng ở lập trường những người tiểu tư sản trí thức nghèo, các nhà văn hiện thực dễ có thái độ căm ghét đối với bọn thống trị hách dịch, tàn ác, vô nhân đạo, dễ thông cảm với nỗi cơ cực của những người dân nghèo bị áp bức, bóc lột. Nhưng cũng do lập trường ấy mà họ chưa nhìn thấy vai trò cũng như tiền đồ của quần chúng cách mạng, chưa có những biện pháp cách mạng để giải quyết các mâu thuẫn sâu sắc của xã hội.

Sau này, khi dần dần chuyển hướng sang lập trường của giai cấp công nhân, các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán mới có khả năng khắc phục những khuyết điểm trên để đi theo con đường của hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam phát triển chỉ trong vòng trên dưới mười năm, tuy nhiên nó đã có những đóng góp đáng kể về mặt thể loại.

Đây là những cuốn tiểu thuyết đầu tiên ở Việt Nam đã thực hiện yêu cầu của Engels đối với những tác phẩm hiện thực : xây dựng những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình.

Một số nhà tiểu thuyết rất có tài dựng nên những cảnh sinh động với những chi tiết chính xác, cụ thể (Nguyễn Công Hoan,...). Nhưng thành công chủ yếu của truyện và tiểu thuyết Ngô Tất Tố, Nam Cao, Nguyên Hồng, Vũ Trọng Phụng,... là đã dựng được những tính cách điển hình đa dạng, phong phú về mặt thẩm mỹ, đặc biệt là những tính cách có quá trình phát triển (chị Dậu, Tám Bính, Chí Phèo, Xuân Tóc Đỏ, Nghị Hách), trong đó có sự thống nhất biện chứng giữa tính xác định và tính lưu chuyển. Đây là một thành tựu hết sức mới mẻ so với tiểu thuyết hiện thực trước năm 1930 cũng như so với tiểu thuyết lãng mạn của Tự lực văn đoàn.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán đã lên án cái lối thuyết minh luân lý, thuyết minh đạo đức lộ liễu trong tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh.

"Tôi nghĩ trong đời các bạn không có lúc nào bực bội chán nản bằng những lúc đọc nhầm phải một quyển tiểu thuyết mà tác giả của nó cứ tuyên truyền đại với chúng ta những tràng lý thuyết này với lý thuyết khác, buộc ta phải nên thế này, khuyên ta nên phải thế kia"[1]. Các tác giả đã tự giấu mình đi và tôn trọng sự phát triển hợp lô gích nội tại của nhân vật. Họ chủ trương tiểu thuyết phải có khuynh hướng nhưng khuynh hướng đó phải "bộc lộ ra trong sự hoạt động của các vai chính và vai phụ cùng sự bố trí và kết thúc tác phẩm, chớ tác giả không cần phải tuyên bố ra". "Tôi nghĩ một thiên tiểu thuyết hay cũng giống như cái điệu đàn đã thoát tiếng tơ, mà nhà văn sĩ biết trọng nghệ thuật chắc không bao giờ lại đi bắt chước thằng cha nhắc tuồng, vọt ra ngồi chòm ngõm giữa sân khấu"[2]. Chính là trên những thành tựu của tiểu thuyết hiện thực phê phán mà Hải Triều đã viết được một tiểu luận có giá trị : *Đi tới chủ nghĩa tả thực trong văn chương : Những khuynh hướng trong tiểu thuyết.*

Hơn hẳn tiểu thuyết lãng mạn của Tự lực văn đoàn, tiểu thuyết hiện thực phê phán đã xây dựng được những hoàn cảnh điển hình, trong đó bộc lộ những xung đột giữa các tính cách, những mâu thuẫn cơ bản của đời sống xã hội. Chúng tôi sẽ trở lại những thành tựu về nghệ thuật điển hình hoá trong tiểu thuyết hiện thực phê phán ở phần hai của chuyên đề này.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán cũng tiếp tục giải quyết nhiệm vụ học tập truyền thống và cách tân, sáng tạo do tiểu thuyết trước năm 1930 đặt ra. Một số mô típ quen thuộc trong văn học truyền thống, như nỗi đau khổ của người phụ nữ dưới chế độ phong kiến (cảnh làm lẽ, cảnh ở goá, những khắt khe của lễ giáo phong kiến đối với người đàn bà ở nông thôn) được khai thác dưới những góc độ mới trong các tác phẩm *Làm lẽ, Nhạt tình, Sống nhờ* của Mạnh Phú Tư, *Bỉ vỏ* của Nguyên Hồng,... Trong văn học Việt Nam có một truyền thống đề cao người phụ nữ. Cúc Hoa, Ngọc Hoa, Phương Hoa, Phi Nga, v.v. được xây dựng trong các truyện Nôm thành những người phụ nữ đảm đang, cần cù, hiếu thảo, có tài năng và

---

(1), (2) Hải Triều, *Đi tới chủ nghĩa tả thực trong văn chương : Những khuynh hướng trong tiểu thuyết, Tao đàn,* 1939.

đặc biệt rất chung thuỷ với chồng. Đó là những điển hình rất đẹp của người phụ nữ. Ngô Tất Tố kế tục truyền thống đó của văn học dân tộc. Nhưng ông đã giải quyết đề tài này dưới một ánh sáng mới : ánh sáng của vấn đề giai cấp. Có giải phóng giai cấp nông dân thì mới giải phóng được những người phụ nữ ở nông thôn. Ý nghĩa khách quan của cuốn tiểu thuyết *Tắt đèn* là như vậy.

Trong tiểu thuyết của Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan chúng ta có thể thấy rõ những ảnh hưởng trực tiếp hoặc gián tiếp của lối xây dựng nhân vật trong văn học dân gian. Điều đáng chú ý ở những nhân vật của Ngô Tất Tố và Nguyễn Công Hoan là nội tâm và ngoại diện bao giờ cũng thống nhất. Chị Dậu là người đàn bà cần cù lao động, đảm đang và có phẩm chất tốt đẹp thì đồng thời chị cũng có "cái nhanh nhảu của đôi mắt sắc ngọt, cái xinh xắn của cặp môi đỏ tươi, cái mịn màng của nước da đen giòn và cái nuột nà của người đàn bà hai mươi bốn tuổi". Còn trong tác phẩm của Nguyễn Công Hoan thì "tiếng quan là tiếng đồng nghĩa với tiếng nịnh hót, gian ác và ăn tiền. Thì những nét nào ở mặt mũi, ở cử chỉ, ở hành động tỏ được tính nịnh hót, gian ác và ăn tiền, ta cứ tha hồ trút vào bức hoạ một tên quan, ta không sợ mang tiếng là vu oan cho một điển hình quan lại". Lối xây dựng nhân vật trên chúng ta thường gặp trong các truyện Nôm, truyện cổ tích, thần thoại, chèo, tuồng. Cô Tấm và cô Cám là hai nhân vật đối lập với nhau cả người lẫn nết. Nhân vật trung thì bao giờ cũng đẹp đẽ, khôi ngô, nhân vật nịnh thì bao giờ cũng xấu xa, ghê tởm. Lối xây dựng nhân vật trong văn học dân gian bộc lộ một thái độ yêu, ghét rõ ràng của quần chúng đối với những lớp người khác nhau trong xã hội. Đó là mặt ưu điểm của nó. Nhưng đây không phải là một biện pháp duy nhất để xây dựng nhân vật. Nhiều nhà văn hiện thực đã giải quyết vấn đề này bằng những biện pháp nghệ thuật khác. Nguyễn Đình Thi không ngại ngần gì khi chấm một số nốt rỗ hoa trên khuôn mặt cô Quế (*Vỡ bờ*). Cái đẹp của Quế chủ yếu là cái đẹp của đời sống tâm hồn phong phú, cái đẹp của đôi mắt lá răm, thỉnh thoảng lại mở to, nhoà đi, sâu thăm thẳm. Nhiều nhà văn hiện thực lại sử dụng biện pháp đối lập nội tâm và ngoại diện. Có ai ngờ đâu Sở Khanh, với cái dáng thư sinh, đầu đội mũ nho giả, mà lại là tên khốn nạn làm nghề chó săn chim mồi cho mụ dầu Tú Bà ! Ngay trong văn học dân gian có khi nàng tiên xinh đẹp lại thu mình trong một bộ áo da cóc xấu xí, ghê sợ. Học tập truyền thống

phải gắn liền với nhiệm vụ cách tân, sáng tạo. Có lúc theo thói quen, Ngô Tất Tố đã vô tình lắp lại những mô típ trong văn học quá khứ mà không đem lại một điều gì mới mẻ trong nghệ thuật. Ví dụ, để đề cao người phụ nữ không nhất thiết phải hạ thấp vai trò của nam giới. Truyện Nôm trước kia đã làm như thế (*Phạm Tải - Ngọc Hoa*). *Tắt đèn* cũng đề cao chị Dậu và hạ thấp vai trò của anh Dậu. Nhưng sau này, Nguyễn Thi đã giải quyết vấn đề này hoàn toàn khác trong *Người mẹ cầm súng*. Trong cái tập thể những người anh hùng cùng chiến đấu với Út ở Tam Ngãi, Cầu Kè, anh Tịch là người đã góp phần công lao rất lớn vào thành tích của chị. Út và Tịch vừa là vợ chồng, vừa là đồng chí. "Anh bá đỏ, chị cạc bin", hai vợ chồng sát cánh nhau đánh giặc mù trời !

Tiểu thuyết hiện thực phê phán cũng tiếp thu truyền thống hài hước, châm biếm của văn học dân tộc và đẩy nghệ thuật trào phúng tiến xa hơn một bước về phía trước. Nguyễn Công Hoan sử dụng nghệ thuật phóng đại và lối kết cấu bất ngờ của truyện tiếu lâm. Vũ Trọng Phụng cũng có khi sử dụng biện pháp phóng đại (trong *Số đỏ*) nhưng chủ yếu tập trung bộc lộ mâu thuẫn nội tại của các nhân vật *(Giông tố)* để làm bật lên một tiếng cười đả kích. Ngô Tất Tố sử dụng lối châm biếm, trào lộng thâm thuý kiểu nhà nho. Đôi lúc những tiểu phẩm của ông phảng phất cái giọng của tạp văn Lỗ Tấn. Nam Cao tự phân tích mình, tự phê phán cái thói tiểu tư sản của mình, tiếng cười của ông có cái giọng chua chát, quằn quại.

Nói chung, nội dung xã hội của tiếng cười trong văn học hiện thực phê phán đã sâu sắc hơn trước. Nhưng có lúc Nguyễn Công Hoan chưa nâng được tiếng cười khoái trá, hả hê trong tiếu lâm lên mức độ sâu sắc, thâm thuý và tế nhị hơn. Thậm chí có đôi lúc tiếng cười đó bị lạc lõng, gây cho ta một cảm giác khó chịu. *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng là một thứ *Trạng Lợn* hiện đại. Hiện đại là vì Vũ Trọng Phụng đã ném nhân vật "Trạng Lợn mới" này vào xã hội tư sản. Hiện đại cũng là vì Vũ Trọng Phụng không sử dụng lối kể chuyện theo lối xâu chuỗi các sự kiện mà đã xây dựng một nhân vật có quá trình phát triển hợp lô gích nội tại. Nhưng có lúc nhà tiểu thuyết đã đi lạc quá xa khỏi cái mạch truyền thống. Trạng Lợn cũng như Trạng Quỳnh đều có những nét tiêu biểu cho trí tuệ thông minh, cho cái óc châm biếm của quần chúng. Còn Xuân Tóc Đỏ thì lại là một gã ma quái và dâm dục theo kiểu Freud ! Trong một số

trường hợp, tiếng cười trong tiểu thuyết hiện thực phê phán bị hạn chế do chỗ đứng thiếu kiên định, do những lệch lạc trong lý tưởng xã hội - thẩm mỹ của nhà văn.

Các nhà văn hiện thực phê phán đã đóng góp nhiều dạng mới cho thể loại tiểu thuyết. Chúng ta thấy có loại tiểu thuyết tự truyện (*Những ngày thơ ấu, Cỏ dại*), tiểu thuyết hoạt kê (*Số đỏ*), phóng sự tiểu thuyết (*Ngoại ô, Ngõ hẻm*). Lối tiểu thuyết tự truyện này còn quá mới mẻ đối với nước ta. Nhà tiểu thuyết phải vượt mình lên khỏi những dư luận, những thành kiến xã hội hẹp hòi, phải dám thành thật nhìn thẳng vào mình, tự mình phân tích mình thì mới tạo nên được một sức hấp dẫn đối với người đọc.

Cùng đứng trong một phương pháp sáng tác nhưng mỗi nhà tiểu thuyết đều cố gắng tự tạo ra cho mình một phong cách riêng. Tiểu thuyết của Ngô Tất Tố, Vũ Trọng Phụng đầy những xung đột căng thẳng, giàu kịch tính. Trong *Tắt đèn*, Ngô Tất Tố đẩy những mâu thuẫn xung đột lên độ gay gắt, tập trung, hết sức căng thẳng, tạo điều kiện cho các tính cách bộc lộ. Đây là những xung đột xã hội chủ yếu chứ không phải những xung đột giả tạo như trong *Hồn bướm mơ tiên, Trống Mái* hoặc những xung đột thứ yếu như trong *Thừa tự, Gia đình*. Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng đầy những nhân vật được cá thể hoá cao độ, đa dạng, phong phú về mặt thẩm mỹ, những con người đang theo đuổi những dục vọng cá nhân. Những màn bi kịch và hài kịch thay thế nhau, đan chéo nhau trong kết cấu (Nghị Hách chứng kiến vợ hắn ngủ với thằng cung văn, Nghị Hách đọc diễn văn hôm phát chẩn).

Nam Cao đưa vào tiểu thuyết lối miêu tả tâm lý, rọi những ánh sáng mới vào bên trong tâm hồn nhân vật. Tất nhiên đây là tâm lý giai cấp, tâm lý xã hội chứ không phải cái tâm lý rối rắm trong tình yêu của tiểu thuyết Tự lực văn đoàn. Trong phong cách của Nam Cao và Vũ Trọng Phụng có một số nét gần với tiểu thuyết phương Tây. Nam Cao gần Sêkhốp và Đôxtôiépxki, nhất là Sêkhốp. Những ảnh hưởng của tiểu thuyết phương Tây vào truyện và tiểu thuyết Nam Cao đã được biến hoá đi một cách nhuần nhị, mang những sắc thái dân tộc chứ không phải là cái lối sao chép, phỏng dịch theo kiểu Vũ Bằng (Vũ Bằng đã dịch từng đoạn *Những đêm trắng* và *Tội ác và trừng phạt* của Đôxtôiépxki rồi đưa nguyên văn vào tiểu thuyết của mình !).

Tô Hoài, Mạnh Phú Tư đưa vào tiểu thuyết lối miêu tả phong tục của những vùng nông thôn đồng bằng Bắc Bộ. Với một khiếu quan sát tinh tế, Tô Hoài đã làm sống lại những phong tục và con người của các vùng thợ dệt ngoại ô Hà Nội : đám hội, đám cưới, đám ma, đám cháy, đám lên đồng, cách nuôi trẻ, nuôi người ốm, dạy con, chữa bệnh, đuổi tà ma, những thói chửi rao, đánh nhau, nằm vạ, ăn uống, chè chén, chia phe cánh trị nhau, đặt vè nói xấu nhau, v.v. Cho đến nay, Tô Hoài vẫn có nhiều khả năng về mặt miêu tả phong tục (*Miền Tây, Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ*). Tiểu thuyết phong tục của Tô Hoài trước Cách mạng có những lúc rất gần với phóng sự.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán chưa có khả năng *tổng hợp* những yếu tố sử thi, kịch và trữ tình như những cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sau này (*Sống mãi với thủ đô, Sóng gầm, Vỡ bờ, Bão biển,...*). Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng giàu kịch tính nhưng lại mất đi những yếu tố trữ tình thơ mộng. Trong tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng dường như không có chỗ đứng cho thiên nhiên ! Tiểu thuyết của Tô Hoài giàu chất trữ tình lãng mạn bay bổng nhưng những xung đột xã hội, những mâu thuẫn giai cấp lại hiện ra rất mờ nhạt. Và nói chung chưa có cuốn tiểu thuyết hiện thực phê phán nào xứng đáng là bức bích hoạ của một thời đại. Hoàn cảnh trong tác phẩm phần lớn là những hoàn cảnh hẹp. Tác phẩm xoay quanh câu chuyện một con người, một gia đình sống trong một làng nhỏ, một xóm ngoại ô, một thành phố. Nhân vật chưa được ném vào dòng thác lớn của lịch sử. Trong những điều kiện như vậy không thể nào xuất hiện được loại tiểu thuyết - sử thi.

Tiểu thuyết hiện thực phê phán đã đóng góp cho thể loại một số kiểu kết cấu mới. *Bước đường cùng*, *Tắt đèn* vẫn giữ lại ít nhiều lối kết cấu theo trình tự thời gian trong khi *Giông tố*, *Sống mòn*,... lại kết cấu theo quy luật tâm lý. *Bước đường cùng* kết cấu theo lối xâu chuỗi các sự kiện, các trường hợp điển hình, để phục vụ cho một tư tưởng chủ đề định trước. Tác giả muốn nêu lên quá trình phá sản của anh Pha qua nhiều chặng đường : bị ăn hối lộ ở cửa quan, bị móc ruột qua sưu thuế, phụ thu lạm bổ, bị bóc lột trong lao động, bị tai nạn sau vụ lụt, v.v. Ta có cảm tưởng như tác giả dẫn nhân vật đi xuống những bậc thang và ở bậc cuối cùng thì anh Pha đã hoàn toàn phá sản. Nghệ thuật kết cấu của *Tắt đèn* có tính chất

cô đọng, tập trung hơn. Trong một thời gian ngắn, một không gian hẹp, những mâu thuẫn dồn dập, cọ xát nhau nảy lửa. Những sự kiện tới tấp diễn ra, dồn nhân vật trung tâm vào chỗ cùng đường và làm nổ ra những phản ứng kịch liệt.

Nam Cao muốn diễn tả những bi kịch không có lối thoát của Chí Phèo, của Thứ nên đã sử dụng lối kết cấu vòng tròn. Trong tác phẩm *Chí Phèo, Sống mòn* có những mô típ được lắp đi lắp lại như một vòng tròn luẩn quẩn (cái lò gạch cũ bỏ không trong *Chí Phèo*, những chuyện ghen tuông, nghèo túng, những chuyện thèm đi để đổi đời trong *Sống mòn).*

Như trên đã nói, tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng được xây dựng trên những màn hài kịch (*Số đỏ*) hoặc bi hài kịch lẫn lộn (*Giông tố*). Ngày nay nhìn lại, một số tác phẩm hiện thực phê phán chỉ là những truyện vừa (*Chí Phèo*), cốt truyện và tuyến nhân vật hãy còn đơn giản. *Tắt đèn, Bước đường cùng* dường như là tập một của những bộ tiểu thuyết còn dang dở. Các nhà văn hiện thực phê phán vẫn chưa có kinh nghiệm kết cấu những bộ tiểu thuyết nhiều tuyến, nhiều bình diện, nhiều chủ đề. Đây là một vấn đề tồn tại đặt ra cho các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sau này.

Điểm cuối cùng chúng ta phải nói đến là những đóng góp của các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán về mặt ngôn ngữ. Các nhà văn hiện thực phê phán đã đẩy mạnh hơn quá trình dân chủ hoá của thể loại tiểu thuyết. Những con người "bé nhỏ" bị áp bức, bóc lột đã xuất hiện như những nhân vật trung tâm của tác phẩm (chị Dậu, anh Pha, Chí Phèo). Mặt khác, các nhà tiểu thuyết đã tiếp thu được cái vốn ngôn ngữ giàu có, mạnh khoẻ của quần chúng.

Ngôn ngữ trong tác phẩm của Ngô Tất Tố là ngôn ngữ hằng ngày của quần chúng nông dân đã được nghệ thuật hoá. Vũ Trọng Phụng đẩy mạnh hơn quá trình cá thể hoá ngôn ngữ, sử dụng những kiểu ngôn ngữ khác nhau để xây dựng tính cách nhân vật. Vũ Trọng Phụng hay lắp đi lắp lại những nét chủ đạo (leimotiv) về ngôn ngữ. (Chẳng hạn câu "Biết rồi, khổ lắm, nói mãi" của cụ cố Hồng, những tiếng "mẹ kiếp, nước mẹ gì" của Xuân Tóc Đỏ,...). Nguyễn Công Hoan có một lối nói rất Việt Nam.

Người ta chú ý đến những đoạn đối thoại sinh động trong tác phẩm của ông, những đoạn đối thoại phản ánh tính cách, bộc lộ tâm lý xã hội của nhân vật. Ngôn ngữ của ông là một thứ ngôn ngữ giàu chất tạo hình, nó giúp cho tác giả dựng nhân vật bằng một chuỗi động tác và cử chỉ (xem truyện ngắn *Thằng ăn cắp*). Nam Cao chú ý hơn đến những động tác tâm lý bên trong. Ông đã xây dựng thành công những đoạn độc thoại nội tâm của nhân vật (những đoạn độc thoại của Chí Phèo, Bá Kiến, Thứ).

Tiểu thuyết Nam Cao cũng hay sử dụng một thứ ngôn ngữ đa thanh, nhiều âm hưởng như trong tiểu thuyết của Đôxtôiépxki. Ngôn ngữ trong tác phẩm của ông là một bảng pha màu giữa ngôn ngữ người kể chuyện, tác giả và nhân vật. Chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này trong chương nói về ngôn ngữ tiểu thuyết.

Cách mạng tháng Tám bùng nổ, khép lại một thời kỳ lịch sử và cũng chấm dứt một thời kỳ văn học. Sự kiện lịch sử quan trọng đó đã đánh dấu một bước chuyển biến về chất của những nhu cầu xã hội. Và khi những nhu cầu xã hội đã thay đổi thì nhiệm vụ văn học nói chung và của tiểu thuyết cũng khác đi. Tất nhiên, nói như thế không có nghĩa là lịch sử đã xoá bỏ nhiệm vụ phê phán, tố cáo xã hội cũ và những giai cấp bóc lột. Thế nhưng nhiệm vụ đó bây giờ không còn là nhiệm vụ hàng đầu nữa. Nó phải nhường chỗ và phục tùng một nhiệm vụ cơ bản mới : miêu tả và khẳng định những chủ nhân ông mới của lịch sử, những người anh hùng xuất thân từ quần chúng lao động (lao động chân tay và lao động trí óc xã hội chủ nghĩa). Sự thay đổi nhiệm vụ chủ yếu của sáng tác văn học đã tạo những tiền đề cho sự xuất hiện một phương pháp sáng tác mới. Phương pháp hiện thực phê phán và lãng mạn nhường chỗ cho phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa đang dần dần hình thành trong những năm sau Cách mạng tháng Tám. Và các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán trước sau đã lần lượt chuyển mình đi theo con đường của chủ nghĩa hiện thực mới, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa (Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nam Cao, Nguyên Hồng, Tô Hoài, Bùi Huy Phồn, Bùi Hiển, Kim Lân, Nguyễn Đình Lạp, Mạnh Phú Tư). Họ đã tạo thành một đội quân chủ lực bên cạnh những nhà tiểu thuyết trẻ tuổi mới trưởng thành sau Cách mạng tháng Tám.

Chương III

SỰ PHÁT TRIỂN MẠNH MẼ CỦA TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Cách mạng tháng Tám đã mở ra những triển vọng rất tốt đẹp cho tiểu thuyết. Những vấn đề của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ được bàn đến trong tất cả các chương sau này. Riêng trong phạm vi chương III, chúng tôi chỉ giới hạn ở mấy vấn đề sau đây :

1. Sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

2. Những thành tựu của tiểu thuyết trong việc phản ánh các đề tài lớn của cách mạng.

3. Những đóng góp về thể loại của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Muốn tìm hiểu sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong tiểu thuyết, chúng ta phải áp dụng cả hai phương thức tiếp cận : *lịch sử* và *lô gích*. Không xác định với nhau những vấn đề về phương pháp luận, về lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa, chúng ta sẽ mò mẫm như người đi đêm mà không có đèn, như người lạc vào rừng thẳm, thấy cây chi chít bốn phía nhưng không tìm được lối ra. Ngược lại, nếu không nghiên cứu một cách lịch sử - cụ thể từng tác giả, từng phong trào, từng thời kỳ văn học thì sẽ rơi vào những cuộc cãi vã tư biện về thuật ngữ, sẽ đưa ra một thứ chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trừu tượng chứ không phải là hiện thực xã hội chủ nghĩa của Việt Nam.

Sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có đặc điểm riêng trong mỗi nền văn học dân tộc, trong tác phẩm của mỗi một nhà văn lớn. Chúng ta phải nghiên cứu những *tiền đề xã hội và mỹ học*, trên cơ sở đó hình thành chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong mỗi nền văn học dân tộc. Mặt khác, phải kết hợp việc nghiên cứu phong trào chung với việc nghiên cứu đặc điểm của từng tác giả riêng biệt (sự chuyển biến về phương pháp sáng tác của các nhà văn hiện thực phê phán như Nam Cao, Nguyên Hồng, Tô Hoài, Nguyễn Công Hoan,... không hoàn toàn giống nhau). Không nên quy toàn bộ sự hình thành hiện thực xã hội chủ nghĩa vào tác phẩm của một nhà văn, dù đó là nhà văn rất lớn. Ngay trong văn học Nga sự hình thành hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng không chỉ quy vào Goócki ; các nhà lý luận văn học không tách Goócki ra khỏi những chiến hữu của đại văn hào. Chúng ta không tách Nam Cao, Trần Đăng, Tô Hoài, Nguyễn Đình Thi,... ra khỏi nền văn học kháng chiến.

Sự hình thành hiện thực xã hội chủ nghĩa không phải chỉ được xét riêng về mặt lý luận mà chủ yếu là trong thực tiễn phong trào sáng tác. Đối với mỗi nhà viết tiểu thuyết thì hiện thực xã hội chủ nghĩa không chỉ là vấn đề thế giới quan mà còn là vấn đề nghệ thuật phản ánh hiện thực, nghệ thuật điển hình hoá. (Sự chuyển hoá về thế giới quan của Nguyên Hồng đã bộc lộ rõ trong *Người đàn bà Tàu, Buổi chiều xám,* nhất là trong *Địa ngục và Lò lửa*, tuy nhiên, Nguyên Hồng vẫn là người chiếm lĩnh phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa chậm hơn so với Nam Cao).

Nghiên cứu sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa còn phải tính đến đặc điểm và lịch sử của từng thể loại. Không phải là ngẫu nhiên mà ở Việt Nam, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa hình thành trong thơ trước tiểu thuyết, trước kịch nói và điện ảnh. Một mặt khác, trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, ta thấy nổi lên xu hướng chủ đạo của sự phát triển nghệ thuật - sự trưởng thành và chín muồi về mọi mặt của chủ nghĩa hiện thực ; điều này thể hiện rõ, ví dụ trong sự phát triển rực rỡ của những thể loại hiện thực về bản chất như tiểu thuyết, tiểu thuyết - sử thi. Lịch sử của thể loại tiểu thuyết gắn liền với lịch sử của chủ nghĩa hiện thực, cho nên tiểu thuyết được mùa trong phong trào hiện thực xã hội chủ nghĩa là lẽ tất nhiên.

Từ những năm hai mươi, tác phẩm của Nguyễn Ái Quốc (các truyện ngắn, *Nhật ký chìm tàu*,...) đã chuẩn bị những tiền đề cho sự hình thành chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nhưng đặc biệt từ khi phong trào công nhân phát triển mạnh và chủ nghĩa Marx - Lênin được truyền bá vào Việt Nam, từ khi Đảng Cộng sản Đông Dương trực tiếp lãnh đạo phong trào cách mạng dân tộc - dân chủ, từ khi các tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa của Liên Xô tràn vào Việt Nam,... thì ở nước ta ngày càng xuất hiện nhiều hơn những tiền đề xã hội và mỹ học của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trong phong trào cách mạng đã xuất hiện những kiểu mẫu anh hùng của thời đại mới, những chiến sĩ cộng sản ưu tú hy sinh tất cả cuộc đời của mình cho giai cấp, cho dân tộc như Trần Phú, Ngô Gia Tự, Lê Hồng Phong, Hà Huy Tập, Nguyễn Thị Minh Khai,... Một số vấn đề lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa (như luận điểm nổi tiếng của Engels về tính khuynh hướng, như việc biểu hiện công nông thành "những vai tuồng chính trong các tác phẩm văn nghệ", như việc phân biệt giữa chủ nghĩa lãng mạn cũ và lãng mạn cách mạng, v.v.) đã được đề cập trong cuộc tranh luận về nghệ thuật những năm 1936 - 1939.

Những tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa của Liên Xô (như *Người mẹ, Thép đã tôi thế đấy, Xi măng, Suối thép*,...) đã thổi một luồng gió mới, lành mạnh vào tâm hồn những người thanh niên Việt Nam yêu nước. *Đề cương văn hoá* 1943 nêu lên ba phương châm của nền văn hoá dân tộc dân chủ mới : dân tộc, khoa học, đại chúng. Về phương pháp sáng tác, *Đề cương* nêu rõ phải phê phán chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tượng trưng "làm cho xu hướng tả thực xã hội chủ nghĩa thắng".

Với những tiền đề xã hội và ý thức đó, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam đã *bước đầu* được khẳng định trong phong trào thơ ca cách mạng bí mật.

Tuy nhiên, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa vẫn chưa nắm được ngọn cờ hồng của nó trong lĩnh vực văn xuôi. Hiện tượng này có thể cắt nghĩa bằng nhiều nguyên nhân. Trước hết là vì ở nước ta, thơ ca trữ tình có một truyền thống phong phú và lâu đời hơn văn xuôi. Sau nữa là lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa ở nước ta lúc bấy giờ chưa thành hệ thống

(một số nguyên tắc rất quan trọng đối với thể loại tiểu thuyết như xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình, như miêu tả hiện thực một cách lịch sử - cụ thể trong quá trình phát triển cách mạng chưa được đề cập). Bản thân Hải Triều còn xem nhẹ di sản văn hoá dân tộc (*Truyện Kiều)* và đề cao *Lầm than* của Lan Khai như một cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên ở nước ta !

Bấy nhiêu lý do nói trên dường như vẫn chưa phải là chủ yếu. Nguyên nhân chính làm cho văn học cách mạng không phát triển được vẫn là do chính sách kiểm duyệt, đàn áp, khủng bố vô cùng gay gắt, dã man của bọn thống trị. Văn học cách mạng bị xem là đồ quốc cấm. Trong điều kiện đó thi ca còn có thể lưu hành bằng truyền miệng nhưng văn xuôi thì không có cách gì để phổ biến. Ngay một số tiểu thuyết hiện thực phê phán tương đối tiến bộ như *Tắt đèn, Bước đường cùng* cũng bị cấm lưu hành trên toàn Đông Dương ! Mặt khác, trong những hoàn cảnh đấu tranh chính trị gay gắt, một mất một còn với quân thù, Đảng chưa có điều kiện để có thể xây dựng, đào tạo một đội ngũ các nhà văn cách mạng (trong mấy năm tiền khởi nghĩa nhóm Văn hoá cứu quốc bí mật cũng chỉ mới làm được nhiệm vụ tập hợp một số trí thức, văn nghệ sĩ yêu nước, tiến bộ trong Mặt trận Việt Minh để chuẩn bị cho Tổng khởi nghĩa trong toàn quốc).

Cách mạng tháng Tám đã phá bỏ xiềng xích nô lệ cho cả một dân tộc và chỉ trong điều kiện độc lập, tự do ấy thì những tiền đề xã hội - chính trị và mỹ học của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa mới có thể phát triển và chín muồi.

Cái điều đáng nói nhất, vì nó trực tiếp nhất, là cuộc Cách mạng tháng Tám đã cứu sống một thế hệ nhà văn. Nghe tiếng sét của cách mạng đánh vào đầu lũ cướp nước và bán nước, từ những nhà văn đang quẩn quanh, bế tắc, sống mòn và chết mòn, từ những kẻ cơ hội, tuỳ thời đang đợi gió, từ những anh chàng ngái ngủ giữa cuộc đời hoặc đang náu mình trong những "tháp ngà" xa lắc xa lơ cho đến những kẻ đang đắm mình trong rượu, gái và thuốc phiện,... tất cả đều bừng tỉnh dậy, bỡ ngỡ vì chói loà ánh sáng nhưng lại bàng hoàng, sung sướng thấy mình đã là dân

một nước độc lập. Trong cái "thuở ban đầu dân quốc ấy", người ta thấy nổi lên những nhà văn đã được Đảng dìu dắt từ trong nhóm Văn hoá cứu quốc bí mật (Nam Cao, Tô Hoài, Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Huy Tưởng, Kim Lân, v.v.). Tuy nhiên, đối với lớp nhà văn ấy, những năm đầu sau Cách mạng (1946 - 1948) vẫn chỉ là thời kỳ "nhận đường", thời kỳ "lột vỏ", chuyển biến về thế giới quan. Nguyễn Đình Thi viết tuỳ bút *Nhận đường* "ghi lại lộn xộn những thắc mắc nhiều khi đau xót của một cuộc lột vỏ, cái xác cũ rụng xuống chưa rứt hẳn, da non mới mọc chưa lành, một chút gì chạm phải cũng rỏ máu... Việc lột vỏ nhiều khi rất đau đớn. Làm thế nào chúng ta hiểu được tâm hồn những lớp nhân dân đông đảo đang chiến đấu, làm thế nào sống được những tình cảm, ý nghĩ của những lớp người xưa nay xa cách hẳn ta, làm thế nào xoá bỏ những nếp sống đã thành cơ thể chúng ta, làm thế nào trở thành những con người của một tầng lớp khác để sống được sự sống của họ ?"[1]. Có thể coi *Đôi mắt* của Nam Cao[2] là một tuyên ngôn của những nhà văn lớp trước kiên quyết đoạn tuyệt với con người cũ và cố gắng vươn tới để hoà hợp với quần chúng cách mạng.

Đảng quang vinh đã chỉ ra con đường sáng chói cho anh em văn nghệ sĩ trong những năm đầu còn bỡ ngỡ đó. Chủ tịch Hồ Chí Minh căn dặn : "Văn hoá nghệ thuật cũng là một *mặt trận*. Anh chị em là *chiến sĩ* trên mặt trận ấy"[3]. Cố gắng lớn lao của Đảng trong những năm đầu kháng chiến là đã tập hợp anh em văn hoá, văn nghệ trong một mặt trận. Hội nghị Văn hoá toàn quốc và Hội nghị Văn nghệ toàn quốc tháng 7 - 1948 đã xây dựng một đội ngũ gần 300 nhà trí thức, văn nghệ sĩ yêu nước và cách mạng nhằm phục vụ "sự nghiệp kháng chiến kiến quốc của toàn dân"[4]. Nguồn nước tươi mát, trong lành, chảy mãi không bao giờ cạn, bổ sung cho đội ngũ văn nghệ sĩ phải là quần chúng, nhất là quần chúng bộ đội. Từ trong bộ đội đã và sẽ xuất hiện một thế hệ nhà văn kiểu mới của

---

(1) Nguyễn Đình Thi, *Nhận đường, Văn nghệ*, số 1, tháng 3 - 1948.

(2) Nam Cao, *Đôi mắt, Văn nghệ*, số 2, tháng 8 - 1948.

(3) Thư của Chủ tịch Hồ Chí Minh gửi các hoạ sĩ nhân dịp triển lãm hội hoạ 1951.

(4) Thư của Chủ tịch Hồ Chí Minh gửi Hội nghị Văn hoá toàn quốc lần thứ hai.

cách mạng, vừa là *chiến sĩ* vừa là *nghệ sĩ*, luôn luôn có mặt ở những mũi nhọn của cuộc sống, những con người tiêu biểu cho một nền nghệ thuật còn tươi ròng sự sống, một nền nghệ thuật thấm đẫm mồ hôi, máu và thuốc súng, một nền nghệ thuật chân chất, đẹp và khoẻ như những chàng trai đang độ lớn. Hội nghị văn nghệ bộ đội năm 1949 đã đánh dấu bước trưởng thành của lớp nghệ sĩ mới của thời đại. Tiêu biểu cho lớp nhà văn quân đội ấy là Trần Đăng, Vũ Cao, Vũ Tú Nam, Hồ Phương, Hữu Mai, Nguyễn Khải, Từ Bích Hoàng, v.v. Phần lớn họ là cán bộ chính trị trong quân đội (Chính Hữu, Hồ Phương, Hữu Mai, Nguyễn Khải) hoặc là biên tập viên các báo *Quân tiên phong, Vệ quốc quân*. Đến một lúc nào đó thì không còn phân biệt giữa các nhà văn lớp cũ, lớp mới. Nam Cao, Tô Hoài, Nguyễn Tuân bám sát các chiến dịch, Tố Hữu, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Huy Tưởng "đầu quân" vào sư đoàn 308. Văn nghệ sĩ "đầu quân", văn nghệ sĩ xuất phát đi mặt trận, đó là hướng duy nhất đúng mà Đảng chỉ ra cho thế hệ những nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên ở nước ta.

Một nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa không bao giờ hình thành một cách mò mẫm, tự phát. Nền văn học sau Cách mạng tháng Tám là một nền văn học tự giác, có ý thức, được Đảng lãnh đạo. Đảng đào tạo một thế hệ văn nghệ sĩ mới và Đảng xây dựng một nền lý luận văn học mới, lý luận về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Bản báo cáo đầy sức thuyết phục và tinh thần sáng tạo *Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hoá Việt Nam* của đồng chí Trường Chinh đọc tại Hội nghị Văn hoá toàn quốc năm 1948 là một hòn đá tảng đầu tiên của lý luận văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở nước ta. Sau đó, Hội nghị tranh luận văn nghệ Việt Bắc 1949 lại củng cố thêm những nguyên tắc của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nguyên tắc tính đảng, nguyên tắc cao nhất của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, được đồng chí Trường Chinh nêu lên hàng đầu dưới thuật ngữ "tính khuynh hướng" : "Văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng là một thứ *văn nghệ có khuynh hướng*, không phải theo khuynh hướng chủ quan của tác giả nhưng theo khuynh hướng khách quan của quá trình phát triển xã hội, lịch sử. Muốn phục vụ loài người, phục vụ dân tộc, góp một phần vào lịch sử tiến hoá, những chiến sĩ

văn hoá phải đứng trên *lập trường cách mạng, lập trường của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa*, chống phản động, chống mọi hình thức văn hoá truỵ lạc, thoái bộ, ngu dân".

Lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta lúc bấy giờ đang tập trung xác định chỗ đứng, lập trường cho văn nghệ sĩ, chống lại mọi thứ lý luận của văn hoá ngu dân, phản động, đồi truỵ, chống lại các thứ lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" như văn nghệ đứng trên chính trị, nghệ sĩ tuyệt đối tự do, nghệ thuật không tuyên truyền, chống lại chủ nghĩa cá nhân tư sản, chủ nghĩa "trùm chăn", chủ nghĩa thoát ly, chủ nghĩa trung lập, chủ nghĩa duy mỹ,... Tuy nhiên, những nguyên tắc khác của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa như điển hình hoá, như việc miêu tả hiện thực trong quá trình phát triển cách mạng, như việc kế thừa truyền thống dân tộc,... đã sơ bộ được đồng chí Trường Chinh đề cập.

Nhờ sự chuẩn bị một cách tích cực và có ý thức những tiền đề về mặt xã hội, tổ chức đội ngũ và lý luận về phương pháp sáng tác... nên bắt đầu những năm 1951 - 1952 chúng ta đã thu được vụ mùa đầu tiên của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Ban chấm giải truyện và ký của Hội Văn nghệ Việt Nam đã tặng Giải Nhất cho *Vùng mỏ*, tiểu thuyết của Võ Huy Tâm, Giải Nhì cho *Xung kích*, tiểu thuyết của Nguyễn Đình Thi, Giải Khuyến khích cho *Ông Cốc*, tiểu thuyết của Nguyễn Khắc Mẫn. Năm 1953, xuất hiện tiểu thuyết *Con trâu* của Nguyễn Văn Bổng, Giải thưởng Phạm Văn Đồng (Chi hội Văn nghệ liên khu V), và tập truyện vừa *Truyện Tây Bắc* của Tô Hoài (hai tác phẩm sau đều được Giải thưởng Hội Văn nghệ Việt Nam 1954 - 1955).

Trước khi những tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên xuất hiện thì văn xuôi Việt Nam đã trải qua một thời kỳ chuẩn bị có tính chất quá độ : những truyện ngắn, ký sự, phóng sự, tiểu thuyết thời kỳ Mặt trận Dân chủ (*Người đàn bà Tàu, Ngục Kontum, Vượt ngục*) và những truyện ngắn, truyện vừa của những năm đầu sau Cách mạng tháng Tám (*Địa ngục và Lò lửa, Vỡ tỉnh, Mò sâm banh, Một lần tới thủ đô,...*). Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện từ truyền thống văn học dân tộc cụ thể ở một nước ; nó thường hình thành trong bầu không khí "đối thoại"

về tư tưởng và văn học với những trào lưu văn học trước nó (cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" hay "nghệ thuật vị nhân sinh" đã chuẩn bị những tiền đề lý luận cho chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam).

Trước khi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện thì ở nước ta đã có chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa hiện thực phê phán. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam phải kế thừa đấu tranh, và vượt qua những phương pháp sáng tác đó để ra đời. Cho nên ngay từ đầu nó đã mang tính chiến đấu rõ rệt. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ở một số nhà văn có khi bắt đầu bằng một lời từ chối, một thái độ phủ định cái cũ xấu xa. Trong thơ là *Tiếng hát sông Hương, Dửng dưng, Tháp đổ, Là thi sĩ* và trong văn xuôi là *Một lần tới thủ đô, Đôi mắt,...* Không phải ngẫu nhiên mà *Đề cương văn hoá* 1943, những tác phẩm lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa thời kỳ đầu (như *Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hoá Việt Nam* của Trường Chinh, *Tìm nghĩa hiện thực mới* của Nguyễn Đình Thi, *Xây dựng văn nghệ nhân dân* của Tố Hữu) và Hội nghị tranh luận văn nghệ Việt Bắc năm 1949 đã phê phán những hạn chế của chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tượng trưng, nêu lên những mặt mạnh nhưng đồng thời cũng vạch ra những thiếu sót của "chủ nghĩa hiện thực Vũ Trọng Phụng". Trong thời kỳ quá độ, chuyển hoá từ chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực phê phán sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, văn học ta phát triển theo hai hướng chủ yếu : lãng mạn cách mạng (chủ yếu trong thơ ca) và hiện thực cách mạng (chủ yếu trong văn xuôi).

Trước khi những tiểu thuyết 1951 - 1952 xuất hiện thì chúng ta đã có những truyện ngắn đầu tiên viết theo phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa (*Đôi mắt* của Nam Cao, *Trận phố Ràng, Một cuộc chuẩn bị* của Trần Đăng, *Thư nhà* của Hồ Phương,...).

Đôi mắt của Nam Cao cũng như *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài chứng tỏ nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta không bị cắt đứt với truyền thống mà trái lại, nó đã tiếp thu được những mặt tiến bộ của văn học hiện thực phê phán. Một tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa

rất có thể nhân vật trung tâm là một nhân vật tiêu cực. *Đôi mắt* đã lật mặt trái, đã dựng lên thành điển hình sinh động một anh chàng nghệ sĩ cũ đứng ngoài chửi đổng kháng chiến.

Một cái nhìn trở lại con người cũ rất nghiêm khắc và một sự cố gắng vươn tới con người mới rất mực tha thiết, chân thành. Lập trường và thái độ ấy đã quyết định tính đảng của tác phẩm.

Nam Cao và Trần Đăng đang chuẩn bị một cách cần mẫn, nghiêm khắc cho những cuốn tiểu thuyết tương lai của mình. Trần Đăng ấp ủ cái mộng viết những cuốn tiểu thuyết lớn, "những quyển tiểu thuyết trường giang một nghìn trang giấy viết mà Đăng sẽ cho vào chương thứ nhất có thể là từng đoàn kỵ binh, từng đoàn sĩ quan đeo kiếm dài và những cỗ đại bác lù lù xuất hiện ở cuối cánh đồng vùng ngoại thành Hà Nội"(1). Nam Cao định viết một cuốn tiểu thuyết về khu du kích. Nhưng rồi cả Nam Cao lẫn Trần Đăng đều hy sinh một cách anh dũng. Giặc Pháp đã giết mất của chúng ta những nhà văn, những chiến sĩ mà tương lai chắc chắn sẽ là những nhà tiểu thuyết lớn !

Những tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên đã nói lên tấm lòng quyết tâm phục vụ sự nghiệp kháng chiến kiến quốc của anh em văn nghệ sĩ. Các sáng tác đều tập trung phản ánh những cuộc vận động lớn về chiến đấu và sản xuất, những nhiệm vụ lớn ở tiền tuyến và hậu phương. Truyện và tiểu thuyết đã miêu tả một cách sinh động, nóng hổi thời sự những cuộc đấu tranh thắng lợi của công nhân mỏ trong vùng tạm bị chiếm (*Vùng mỏ*), những chiến thắng lớn của chúng ta ở Bình Trị Thiên, ở Vĩnh Yên (*Xung kích*), ở Tây Bắc (*Truyện Tây Bắc*), tinh thần quyết chiến của nhân dân Quảng Nam ra sức giữ trâu để bảo vệ sản xuất (*Con trâu*), những nỗi thống khổ của người dân Tây Bắc dưới ách đế quốc phong kiến và cuộc đấu tranh của họ dưới sự lãnh đạo của Đảng để thoát khỏi xiềng xích nô lệ (*Truyện Tây Bắc*).

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa không từ bỏ nhiệm vụ tấn công vào những giai cấp thù địch, phê phán những tàn tích xấu xa của

---

(1) Tô Hoài, tạp chí *Văn nghệ*, số Xuân 1950.

xã hội cũ nhưng nhiệm vụ hàng đầu của nó là phải khẳng định, ca ngợi những anh hùng mới trong quần chúng lao động, những người chủ nhân ông mới của xã hội. Lần đầu tiên trong lịch sử văn học, đông đảo quần chúng công nông binh chiếm vị trí trung tâm trong tiểu thuyết. Những đám đông công nhân bãi công trong *Vùng mỏ*, những đám đông ồn ào sức sống dân công và bộ đội trong *Xung kích, Nhân dân tiến lên,...* với những hành động dũng cảm, những chiến công lẫy lừng, với vẻ đẹp tinh thần của lý tưởng yêu nước và lòng căm thù giặc đã mang đến một sức sống mới, một không khí tưng bừng, lạc quan cho tiểu thuyết kháng chiến. Lần đầu tiên trong lịch sử văn học có một sự thống nhất giữa cơ sở hiện thực với lý tưởng xã hội - thẩm mỹ của nhà văn. Các nhà viết tiểu thuyết có thể biểu hiện trực tiếp lý tưởng xã hội - thẩm mỹ tiến bộ của họ thông qua các nhân vật tích cực. Đó là một đặc điểm mới và cũng là ưu thế của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa 1951 - 1952 không tránh khỏi những nhược điểm, những thiếu sót của bước đi ban đầu. Nhược điểm lớn nhất về phương diện tích luỹ vốn sống, khả năng nhận thức và quan điểm giai cấp của nhà văn là "gần như không thấy một tác phẩm nào nêu rõ vấn đề đấu tranh chống phong kiến, vạch rõ những quan hệ và sự cấu kết giữa đế quốc và giai cấp phong kiến, biểu hiện đời sống và cuộc đấu tranh của nông dân chống lại sự bóc lột và đạp đổ quyền thế của địa chủ. Những tác phẩm về bộ đội, du kích, dân công, thuế nông nghiệp, sản xuất tiết kiệm, v.v. đều không nhận rõ thực chất của đề tài là vấn đề dân cày làm cách mạng dưới sự lãnh đạo của giai cấp công nhân. Văn nghệ muốn biểu hiện cuộc cách mạng và kháng chiến Việt Nam mà không nhìn thấy vấn đề nông thôn, vấn đề ruộng đất, vai trò của dân cày, quần chủ lực của cách mạng thì bị rỗng ruột, mất hết máu thịt, tác phẩm chỉ còn diễn tả bề ngoài hời hợt của cuộc sống"[(1)].

Nhược điểm căn bản nói trên phản ánh khá rõ trong *Vùng mỏ, Xung kích, Ông Cốc* và cả trong *Trận Thanh Hương, Ký sự Cao – Lạng,*

(1) Nhận xét của Ban chấm giải Giải thưởng của Hội Văn nghệ Việt Nam 1951 - 1952, tạp chí *Văn nghệ*, số 39, tháng 2 - 1953, tr. 37, 38.

Con đường sống, Đánh trận giặc lúa. Một số nhà tiểu thuyết của chúng ta nói chung *giác ngộ dân tộc sâu sắc* nhưng *giác ngộ giai cấp còn yếu*, mặt khác lại không hiểu biết đời sống nông dân và nông thôn. Nhược điểm này còn phản ánh khá rõ trong hàng loạt tiểu thuyết viết về cải cách ruộng đất sau này. Và cũng chính nhược điểm này làm cho một số nhà văn bị dao động, mất phương hướng trong những thời kỳ sau.

Tiểu thuyết 1951 - 1952 chưa có quy mô và tầm vóc lớn, chưa bao quát được những giai đoạn lịch sử dài có nhiều biến cố quan trọng ; tuy nhiên loại "tiểu thuyết xung kích" này đã phản ánh rất kịp thời cái hiện thực nóng hổi thời sự của cách mạng.

Tiểu thuyết Nguyễn Đình Thi giới thiệu với chúng ta một mảng cuộc sống hãy còn nguyên vẹn, tươi mới. *Xung kích* chưa có chiều sâu khái quát và quy mô sử thi như *Vỡ bờ* nhưng nó lại hơn hẳn bộ tiểu thuyết này ở những chi tiết mang đầy hơi thở của sự sống. *Xung kích* cũng như các tác phẩm khác đã ghi lại được những hình ảnh sinh động của cuộc chiến tranh nhân dân : những thành phố tiêu thổ kháng chiến, những xóm làng vườn không nhà trống, im lặng, lầm lì một cách đáng sợ trước mặt bọn lính viễn chinh, những kỷ niệm ấm cúng về mối tình quân dân cá nước giữa các bà mẹ chiến sĩ và những chàng Vệ quốc quân trẻ tuổi, những cuộc chiến đấu giằng co ác liệt của du kích vùng địch hậu khu Ba, những đoàn dân công phục vụ chiến dịch ồn ào như thác nước đổ dài trong đêm khuya, những anh "Vệ túm" mặt vàng sốt rét nhưng cười vẫn tươi những năm đầu kháng chiến cũng như những bộ đội chủ lực trên biên giới về xuôi, toàn quần áo Mỹ, cồm cộm những súng đạn, vai lưng to lù lù...

Tiểu thuyết 1951 - 1952 đã xây dựng được những hình ảnh đẹp đẽ về những đám đông và trong những đám đông đó đã nổi lên những nhân vật tích cực tương đối rõ nét, có chân dung, có lý lịch, có đời sống chung và đời sống riêng như chị Min, Le, anh tài Bá, chú bé Lê (trong *Vùng mỏ*), chú liên lạc Luỹ, anh tiểu đội trưởng Na (trong *Xung kích*), những người nông dân du kích như chị Bai, anh Phận, Trợ, Chức (trong *Con trâu)*, những người Mông yêu nước trên vùng cao Tây Bắc như Mỵ và A Phủ (trong *Vợ chồng A Phủ*), v.v. Tuy nhiên, tiểu thuyết kháng chiến chưa tập trung

xây dựng những điển hình cá thể hoá thành công mà còn nặng về xây dựng những điển hình tập thể (một tổ ba người, một cơ quan, một chi bộ Đảng). Đây là một nhược điểm thường mắc phải của tiểu thuyết các nước xã hội chủ nghĩa những năm đầu sau Cách mạng (tiểu thuyết Liên Xô những năm 1917 - 1920). Trong những năm sôi nổi, mãnh liệt đó, con người mới đã hiện ra nhưng các đường nét của tính cách vẫn còn đang phát triển, chưa ổn định. Nhà tiểu thuyết bị lôi cuốn bởi những thác người cuồn cuộn đi vào cách mạng, nhưng chưa đủ thì giờ lắng lại để tìm hiểu sâu vận mệnh và đời sống bên trong của những con người cụ thể. Hơn nữa, công nông lại là một đối tượng mới mẻ đối với một số nhà văn tiểu tư sản trí thức. Cho nên có trường hợp nhân vật vỏ là công nông nhưng ruột lại là tiểu tư sản ! Đó là chưa kể đến một số quan niệm sai lầm của các nhà lý luận và sáng tác về nghệ thuật điển hình hoá, về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Có những đồng nhất giữa điển hình xã hội và điển hình nghệ thuật, cho rằng nguyên mẫu như thế nào thì cứ chép nguyên xi như thế vào tiểu thuyết, không cần đến khả năng khái quát, tái tạo và hư cấu nghệ thuật ! Lại có người cho rằng điển hình là "bản chất của một lực lượng xã hội", không đặt yêu cầu phải cá thể hoá và đi sâu vào tâm lý bên trong của nhân vật.

Tất cả các nhược điểm mà chúng tôi đã trình bày trên đây là nguyên nhân dẫn đến thái độ dè dặt cần thiết của Ban chấm giải : "Chúng ta vẫn chưa có tác phẩm nào có thể nói là đã đi đúng hiện thực xã hội chủ nghĩa". Trong bước đầu, chúng ta chưa thể nào có những tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa hoàn chỉnh, đó là lẽ tất nhiên. Ngay quan niệm của một số nhà tiểu thuyết lúc bấy giờ về hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng có nhiều điểm chưa chính xác. Chẳng hạn như cho rằng không thể có văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa khi chưa có thực tế xã hội chủ nghĩa. Văn nghệ trong giai đoạn cách mạng dân tộc dân chủ chỉ nên gọi là "văn nghệ hiện thực mới" ! Chẳng hạn như chia lịch sử văn nghệ nhân loại thành hai khuynh hướng : "văn nghệ hiện thực" và "văn nghệ phản hiện thực". Lối phân chia siêu hình đó không cắt nghĩa được sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa bởi vì nó chỉ rút nghệ thuật

hiện thực xã hội chủ nghĩa từ nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa và đồng nhất tất cả những cái gì không phải là hiện thực chủ nghĩa với phi hiện thực ! Quan niệm sai lầm đó không thấy rằng chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa kế thừa tất cả các nền văn nghệ tiến bộ của nhân loại chứ không riêng gì nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa.

*
* *

Từ khi hoà bình lập lại, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa lại được mùa lớn vào những năm 1958 - 1962 và 1966 - 1972. *Có thể xem thời kỳ 1958 - 1962, khoảng thời gian giữa hai cuộc vận động lớn có tầm quan trọng quyết định cho phong trào văn nghệ nước ta – cuộc đấu tranh chống nhóm Nhân văn - Giai phẩm và Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba – là thời kỳ phát triển chín muồi của thể loại tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa.*

Ba năm đầu sau hoà bình lập lại có thể xem là thời kỳ quá độ chuyển từ nền văn nghệ có nội dung dân tộc dân chủ sang một nền văn nghệ xã hội chủ nghĩa. Trong ba năm khôi phục và cải tạo kinh tế đó, bộ mặt xã hội miền Bắc đang thay đổi rất nhanh chóng. Đồng thời với việc hoàn thành cải cách ruộng đất, miền Bắc đang chuyển sang thời kỳ quá độ tiến lên chủ nghĩa xã hội. Cách mạng càng đi tới thì mâu thuẫn giữa hai con đường xã hội chủ nghĩa và tư bản chủ nghĩa lại càng phức tạp.

Một số nhà văn, một mặt lạc hậu trước những chuyển biến mới của cách mạng, một mặt giác ngộ giai cấp còn non yếu nên đã tỏ ra mất phương hướng trước cuộc phản công điên cuồng, liều lĩnh của giai cấp tư sản. Điều đó dẫn đến tâm trạng hoang mang, hoài nghi, bi quan về tiền đồ cách mạng trong một số truyện ngắn, tuỳ bút, nhật ký lúc bấy giờ.

Tình hình nói trên làm cho văn học của nước ta trong mấy năm quá độ không phát triển mạnh mẽ được.

Tuy nhiên, trong lĩnh vực tiểu thuyết, chúng ta cũng có một số thành tựu đáng kể. Nổi lên trong những tiểu thuyết viết về đề tài kháng chiến chống thực dân Pháp là cuốn *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc, Giải Nhất Giải thưởng văn học Hội Văn nghệ Việt Nam 1954 - 1955.

Cuốn tiểu thuyết đã miêu tả thành công cuộc đấu tranh không thể gì khuất phục nổi của người dân Ba Na, một cuộc đấu tranh lâu dài, bền bỉ, dưới sự lãnh đạo của Đảng, để giành lại độc lập, tự do cho quê hương Tây Nguyên. Sức hấp dẫn của cuốn tiểu thuyết là đã làm cho người ta thấy rõ được quá trình vận động, quá trình trưởng thành của dân tộc Ba Na, trong đó có quá trình trưởng thành của nhân vật trung tâm là anh hùng Núp. *Đất nước đứng lên* là cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên đã xây dựng thành công một điển hình anh hùng cách mạng. Đây là một kiểu anh hùng cao cả, ngời sáng nhưng không sơ lược, đơn giản. Một con người hiện đại gắn liền với những truyền thống, nếp suy nghĩ lâu đời của một dân tộc cổ sơ ; một điển hình xã hội hiện lên dưới ánh hào quang của điển hình nghệ thuật. Trong *Đất nước đứng lên* còn có chỗ mang tính minh hoạ, ngôn ngữ nhân vật có lúc chưa được cá thể hoá, tuy nhiên chất thơ và chất anh hùng ca quyện lẫn đã tạo cho ngòi bút Nguyên Ngọc một phong cách riêng, hoàn toàn độc đáo.

Đất nước đứng lên đã làm cho bạn bè trên thế giới, đặc biệt là các dân tộc còn bị áp bức, hiểu cuộc kháng chiến của chúng ta hơn, đồng thời càng tin hơn vào núi rừng quê hương, vào sức mạnh của bản thân họ. *Đất nước đứng lên* đã được giới thiệu ở Liên Xô, Trung Quốc, Anbani, Cuba, Inđônêxia, Nhật Bản và đã được quần chúng lao động ở các nước ấy hoan nghênh, đặc biệt là quần chúng ở các nước đang trực tiếp đấu tranh chống đế quốc Mỹ (Cuba).

Bên cạnh *Đất nước đứng lên*, *Xung đột* (tập một) của Nguyễn Khải đã mang đến một luồng không khí lành mạnh cho văn học những năm 1956 - 1957. Tác phẩm đã phản ánh một cách sâu sắc cuộc đấu tranh giai cấp gay go, phức tạp trong cải cách ruộng đất và trong thời kỳ sửa sai ở một vùng nông thôn công giáo toàn tòng tỉnh Nam Định. Ngòi bút sắc sảo, đầy tính chiến đấu của Nguyễn Khải đã vạch trần bộ mặt của bọn phản động đội lốt thầy tu đang điên cuồng phá hoại những thành quả của cải cách ruộng đất, xúi giục những người nông dân công giáo lạc hậu chống lại chính quyền cách mạng. Trước khi *Xung đột* ra đời (tập một in trên *Văn nghệ Quân đội* đầu năm 1957), năm 1955 chúng ta có một loạt tiểu thuyết tập trung viết về đề tài cải cách ruộng đất (*Truyện anh Lục* của

Nguyễn Huy Tưởng, *Bếp đỏ lửa* của Nguyễn Văn Bổng, *Đất chuyển* của Nguyễn Khắc Thứ, *Nông dân với địa chủ* của Nguyễn Công Hoan, *Đồng quê hoa nở* của Hoàng Trung Nho,...). Những cuốn tiểu thuyết này đã phần nào vạch trần được tội ác của giai cấp địa chủ, nói lên sức quật khởi mạnh mẽ của nông dân, khẳng định những thắng lợi cơ bản của cải cách ruộng đất nhưng lại sa vào cái bệnh sơ lược, rập khuôn, công thức. Cùng một năm với *Xung đột*, có một loạt truyện và tiểu thuyết viết về sửa sai cải cách ruộng đất như *Những ngày bão táp* của Hữu Mai, *Sắp cưới* của Vũ Bão, *Thôn Bầu thắc mắc* của Sao Mai, *Ông lão hàng xóm* của Kim Lân,...

Nổi bật lên trên những tác phẩm đó, *Xung đột* của Nguyễn Khải đã chứng minh rằng tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa bao giờ cũng là một sự kết hợp nhuần nhuyễn giữa tính hiện thực và tính lý tưởng.

Bước sang thời kỳ 1958 - 1962, văn học của chúng ta khởi sắc hẳn lên và có thể nói chưa bao giờ chúng ta được mùa lớn như vậy. Riêng trong ba năm 1960 - 1962, chúng ta đã có hơn 20 cuốn tiểu thuyết, mỗi cuốn phát hành trên dưới một vạn bản (cần nhớ lại, trong suốt chín năm kháng chiến, chúng ta chỉ có bốn, năm cuốn tiểu thuyết mỏng mà thôi). Tại sao lại có một tình hình đáng phấn khởi như vậy ? Tất nhiên có những điều kiện khách quan thuận lợi nhưng cũng phải có sự nỗ lực chủ quan có ý thức.

Thời kỳ 1958 - 1962 là thời kỳ đáng ghi nhớ của ba năm xây dựng và phát triển kinh tế, văn hoá và những năm đầu đầy hứa hẹn của kế hoạch năm năm lần thứ nhất. Khắp nơi sôi nổi phong trào thi đua Duyên Hải, Đại Phong, Thành Công, Ba Nhất, Hai Tốt,... Khắp nơi xuất hiện những người mới, việc mới của chủ nghĩa xã hội. Những hợp tác xã Đại Phong, những nông trường Điện Biên rộng lớn, những ống khói cuồn cuộn vươn cao trên bầu trời Tổ quốc của Nhà máy cơ khí Hà Nội, Nhà máy xupe lân Lâm Thao, Nhà máy gỗ Cầu Đuống, Nhà máy chè Phú Thọ, Nhà máy thuốc lá Thăng Long, khu gang thép Thái Nguyên, khu công nghiệp Việt Trì chan hoà ánh điện. Và trước mắt các nhà viết tiểu thuyết là những kiểu người mới của chủ nghĩa xã hội, những tấm gương ngời sáng của các anh hùng và chiến sĩ thi đua như Ngô Gia Khảm, Cao Viết Bảo,

Vũ Xuân Thuỷ, Lê Minh Đức, Nguyễn Thị Hiếu, Đỗ Văn Tiết, Phạm Thị Vách, Chu Văn Mùi, Nguyễn Văn Bôn, Phạm Ngọc Thạch, Tôn Thất Tùng, v.v. Năm 1960 đánh dấu một chuyển biến mới trong phong trào cách mạng hai miền. Đại hội Đảng lần thứ ba làm nức lòng người và mở ra những phương hướng, những triển vọng mới cho cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa ở miền Bắc và sự nghiệp đấu tranh thống nhất nước nhà. Cũng năm 1960, Mặt trận Dân tộc Giải phóng miền Nam ra đời và đồng bào ta khắp miền Nam đồng khởi thắng lợi. Năm 1960 lại là năm chúng ta tiến hành những kỷ niệm lớn : 30 năm thành lập Đảng, 15 năm nước Việt Nam Dân chủ Cộng hoà, 70 năm sinh nhật Bác. Những thắng lợi về chính trị, kinh tế, quân sự, văn hoá, những sự kiện lịch sử lớn của thời kỳ 1958 - 1962 đã có sức cổ vũ rất lớn đối với anh em văn nghệ sĩ.

Ngay từ năm 1957, trong thư gửi Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ hai, Trung ương Đảng đã nêu lên nhiệm vụ trong giai đoạn mới là phải xây dựng một nền văn nghệ xã hội chủ nghĩa về nội dung và dân tộc về bản sắc. Thi hành quyết nghị của Đảng, từ năm 1958 đến năm 1962, Hội Văn nghệ Việt Nam đã tiến hành những cuộc vận động lớn nhằm xây dựng, bồi dưỡng một đội ngũ "văn nghệ sĩ xã hội chủ nghĩa, có đầy đủ phẩm chất chiến sĩ của chủ nghĩa xã hội trên mặt trận văn hoá và nghệ thuật"[(1)].

Sau một đợt học tập chính trị, dưới ánh sáng nghị quyết Bộ Chính trị ngày 6 - 1- 1958 là một cuộc vận động lớn có ảnh hưởng quyết định đến nhận thức và tư tưởng, lập trường của văn nghệ sĩ. Như vậy là sau mười năm của lần "nhận đường" thứ nhất (1948) bước vào cuộc cách mạng dân tộc dân chủ, bây giờ đây văn nghệ sĩ lại tiến hành cuộc "nhận đường" lần thứ hai, bước vào cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa.

Anh em văn nghệ sĩ đã đi vào đời sống để có thể thấy rõ hơn cuộc đấu tranh gay go và phức tạp giữa cái mới và cái cũ, thấy rõ hơn "cái nụ, cái chồi, cái bông hoa mới của chủ nghĩa xã hội" đương xuất hiện trong xã hội và tâm hồn con người. Các nhà viết tiểu thuyết lần lượt lên đường.

---

(1) Thư của Ban Chấp hành Trung ương Đảng Lao động Việt Nam gửi Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba.

Nguyễn Huy Tưởng, Nguyễn Tuân, Nguyễn Khải đi Điện Biên, Nguyên Hồng về Nhà máy xi măng Hải Phòng, Đào Vũ về hợp tác xã Vũ La (Nam Sách, Hải Dương), Tô Hoài về các hợp tác xã ở Thái Bình, và sau đó, năm 1959, lại lên Châu Mộc, Châu Thuận, Tuần Giáo,... Kết quả gần gũi và trực tiếp nhất của những chuyến đi đó là những tác phẩm như : *Cái sân gạch, Bốn năm sau* (1959), *Sông Đà, Cỏ non, Mùa lạc* (1960), *Phất, Sóng gầm, Vụ lúa chiêm* (1961).

Đặc biệt trong thời kỳ 1958 - 1962 chúng ta đã chuẩn bị một cách khá hoàn chỉnh những tiền đề lý luận về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những nguyên tắc cơ bản về lý luận của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa dường như đã tập trung trong hai bài nói chuyện có tính chất tổng hợp của đồng chí Trường Chinh tại Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ hai (*Phấn đấu cho một nền văn nghệ dân tộc phong phú, dưới ngọn cờ của chủ nghĩa yêu nước và chủ nghĩa xã hội*) và lần thứ ba (*Tăng cường tính đảng, đi sâu vào cuộc sống mới để phục vụ nhân dân, phục vụ cách mạng tốt hơn nữa*). Đây là sự áp dụng một cách sáng tạo những nguyên lý của mỹ học mác xít vào thực tiễn sinh động của văn nghệ Việt Nam.

Năm 1957, trước những yêu cầu mới của cách mạng, đồng chí Trường Chinh trực tiếp nêu lên vấn đề *tính đảng* của văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa. Sau đó năm 1962, áp dụng một cách sáng tạo văn kiện *Tổ chức của Đảng và văn học Đảng* của Lênin vào hoàn cảnh cụ thể của Việt Nam, đồng chí Trường Chinh lại nêu thêm bốn nguyên tắc, bốn "yêu cầu khách quan" đối với một người văn nghệ sĩ có tính đảng cộng sản. Như vậy, lần đầu tiên trong lý luận văn học mác xít ở nước ta, nguyên tắc tính đảng cộng sản, nguyên tắc chủ yếu nhất của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã được phân tích một cách tập trung, sâu sắc và toàn diện. Lý luận về nguyên tắc tính đảng cộng sản đã bác bỏ hoàn toàn mọi thứ luận điệu về một nền văn nghệ thuần tuý, một nền văn nghệ "vô vai chính trị", về cái gọi là tự do tuyệt đối của văn nghệ sĩ ; đồng thời nó đã nêu lên một yêu cầu phấn đấu cho các nhà văn trên con đường chiếm lĩnh phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Khi nêu lên nguyên tắc phản ánh hiện thực một cách lịch sử - cụ thể, trong quá trình phát triển cách mạng, đồng chí Trường Chinh đồng thời phê phán những thứ chủ nghĩa hiện thực tầm thường, phê phán chủ nghĩa tự nhiên "chìm sâu vào những cái vụn vặt, cục bộ", "nao núng trước những khó khăn tạm thời" và yêu cầu các nhà văn "phải nhìn người và việc với con mắt duy vật biện chứng, vượt lên trên muôn nghìn sự vật để nhìn xa thấy rộng, như con đại bàng bay là là trên núi rừng trùng trùng điệp điệp để tìm một nơi đỗ tốt"(1). Như vậy Đảng luôn luôn chủ trương phải gắn liền tính hiện thực với tính đảng, tính hiện thực với tính lý tưởng, chức năng nhận thức, thẩm mỹ với chức năng giáo dục của văn nghệ. Những thứ chủ nghĩa hiện thực tầm thường, sát đất, hiện thực không có cánh, những thứ chủ nghĩa tự nhiên là hoàn toàn xa lạ với quan niệm tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta.

Khi nêu lên vấn đề phản ánh những nét điển hình của con người mới, cuộc sống mới, Đảng luôn luôn kêu gọi văn nghệ sĩ hãy đi đến "những đơn vị tiên tiến, sống với những người anh hùng lao động và chiến sĩ thi đua". "Tìm hiểu các tổ đội lao động xã hội chủ nghĩa, anh hùng lao động, và chiến sĩ thi đua là đi vào cái điển hình ở một cơ sở, một đơn vị, một tế bào ; chỉ một tế bào nhưng phần nào nó phản ánh cái chung, cái toàn bộ"(2). Những điển hình anh hùng cách mạng không những có giá trị nhận thức - thẩm mỹ rất lớn mà còn có tác dụng giáo dục cho nhiều thế hệ bạn đọc chúng ta. Tập trung xây dựng những điển hình anh hùng cách mạng, đó là nét độc đáo của nền nghệ thuật anh hùng, nét độc đáo và cách tân của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta. Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước ở cả hai miền Nam Bắc đã tập trung vào nhiệm vụ vinh quang đó.

Trong Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba, nhiều vấn đề khác của lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa (như vấn đề kế thừa truyền thống dân tộc và học tập văn nghệ nước ngoài, vấn đề bồi dưỡng "thiên tài" và xây dựng phong trào văn nghệ quần chúng) đã được đề cập và phân tích một cách sâu sắc, trên tinh thần độc lập, sáng tạo.

---

(1) *Bàn về văn hoá và văn nghệ*, tr. 216.

(2) Phạm Văn Đồng, *Tổ quốc ta, nhân dân ta, sự nghiệp ta và người nghệ sĩ*, NXB Văn học, H., 1969.

Sự chuẩn bị chu đáo những tiền đề lý luận, việc tổ chức và bồi dưỡng đội ngũ sáng tác là những nguyên nhân chủ yếu cắt nghĩa vụ mùa thắng lợi của tiểu thuyết trong thời kỳ 1958 - 1962. Điểm nổi bật của tiểu thuyết thời kỳ sau năm 1958 là tính chất phong phú và đa dạng của nó. Đa dạng về đề tài và phong cách. Tiểu thuyết trong thời kỳ kháng chiến tập trung chủ yếu vào một chủ đề : sức mạnh và tinh thần yêu nước của nhân dân ta trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp. Bây giờ đây, trong những điều kiện mới, với một đội ngũ đông đảo đã được rèn luyện, thử thách qua những năm khói lửa, tiểu thuyết có khả năng bao quát nhiều chủ đề, đề tài, phản ánh hầu khắp các lĩnh vực của cuộc sống. Các nhà tiểu thuyết đã có một khoảng cách thời gian để có thể lùi xa lại phía sau, nhìn một cách bao quát những chặng đường lịch sử trước Cách mạng tháng Tám (*Sóng gầm, Vỡ bờ*), nhìn lại một cách sâu lắng hơn cuộc kháng chiến chín năm mà hình ảnh của những ngày hành quân gian khổ, khói lửa của những trận công đồn, ánh đuốc của những đêm liên hoan mừng chiến thắng, tiếng hò của những đoàn dân công đi cuồn cuộn như nước chảy,... vẫn còn in đậm dấu vết trong tâm hồn những người đang xây dựng cuộc sống mới hôm nay (*Sống mãi với thủ đô, Một truyện chép ở bệnh viện, Trước giờ nổ súng, Cao điểm cuối cùng, Những người cùng làng, Một chặng đường, Làng tề, Trên mảnh đất này,...*). Tất nhiên, thành tích nổi bật của tiểu thuyết thời kỳ này là ở chỗ đã phản ánh được những tơ vàng chồi biếc, những nụ hồng hoa thắm của chủ nghĩa xã hội. Những đổi mới trong quan hệ sản xuất, đổi mới trong tâm hồn những con người đang xây dựng chủ nghĩa xã hội (*Bốn năm sau, Cái sân gạch, Vụ lúa chiêm, Xung đột, Đi bước nữa, Những người thợ mỏ,...*). So với những tiểu thuyết thời kỳ 1951 - 1952, cách nhìn hiện thực ở đây đã có chiều sâu hơn. Đã tránh được tình trạng minh hoạ một cách đơn giản các chính sách, rập khuôn một cách máy móc theo các công thức có sẵn. Một số tiểu thuyết (*Xung đột, Cái sân gạch, Đi bước nữa,...*) đã phản ánh được cái thực tế phong phú, phức tạp, đầy mâu thuẫn của cuộc sống qua những cuộc vận động cách mạng. Không phải chỉ nói mâu thuẫn địch ta mà đã phản ánh cả những mâu thuẫn trong nội bộ nhân dân, đã có một thái độ thẳng thắn hơn đối với những hiện tượng tiêu cực, lạc hậu trong đời sống.

Những năm sáu mươi, bên cạnh tiểu thuyết, chúng ta cũng được mùa lớn về truyện ngắn. Nhiều tác phẩm của Nguyễn Khải (*Mùa lạc, Hãy đi xa hơn nữa, Tầm nhìn xa, Người trở về*), Nguyễn Kiên (*Đồng tháng năm, Vụ mùa chưa gặt*), Vũ Thị Thường (*Gánh vác, Hai chị em*), Nguyễn Địch Dũng (*Trai làng Quyền*), Hồ Phương (*Cỏ non*), v.v. đã ghi lại được hình ảnh những con người mới, phản ánh được những bước đi ban đầu đầy hứa hẹn của miền Bắc xã hội chủ nghĩa. Căn cứ vào những thành tựu đáng phấn khởi nói trên, trong thư gửi Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba, Trung ương Đảng đã khẳng định : "Văn nghệ miền Bắc nước ta hiện nay là một nền văn nghệ xã hội chủ nghĩa, tuy còn trẻ tuổi nhưng nó đã tỏ ra có sức sống dồi dào và đầy hứa hẹn". Sự đánh giá cao đó của Đảng đã mang đến một niềm vui và một sức cổ vũ rất lớn đối với các nhà văn.

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa mở ra những chân trời rộng lớn cho các nhà văn trong việc sáng tạo, xây dựng những phong cách đa dạng, độc đáo. Một nền tiểu thuyết đến thời kỳ nở rộ, giống như một vườn hoa muôn hồng nghìn tía, đua sắc đua hương. Một tài năng tiểu thuyết đến độ chín bao giờ cũng có cái vẻ đẹp, cái duyên dáng riêng của một phong cách độc đáo. Văn xuôi thời kỳ 1958 - 1962, và nói chung những năm sáu mươi đã có cái vẻ phong phú, nhiều màu sắc của nó. Chúng ta có cái đẹp nhẹ nhõm, thanh thoát, trong sáng của Nguyễn Đình Thi, cái xù xì gân guốc, phong phú đến mức rậm rạp của Nguyên Hồng, cái hóm hỉnh, thông minh, tinh tế và thơ mộng của Tô Hoài, cái tỉnh táo sắc sảo đầy tính chất phát hiện của Nguyễn Khải, cái đôn hậu, ấm áp điểm vẻ huy hoàng tráng lệ của Nguyễn Huy Tưởng, cái dân gian mà lại hiện đại của Nguyễn Thi, cái hiện đại mà lại cổ kính của Nguyễn Tuân, cái hùng tráng thi vị của Nguyễn Trung Thành, cái trữ tình tha thiết đến độ say đắm của Anh Đức, cái trí tuệ, hài hoà và cân đối đến mức cổ điển của Phan Tứ,... Không thể nói hết được vẻ đẹp của những phong cách khác nhau trong tiểu thuyết.

Vì đâu mà tiểu thuyết những năm sáu mươi lại có nhiều phong cách nở rộ như vậy ? Thời kỳ 1958 - 1962 là thời kỳ chuyển biến mạnh mẽ về phong cách và phương pháp sáng tác của hàng loạt nhà văn trước Cách mạng tháng Tám : Nguyên Hồng với *Sóng gầm*, Nguyễn Huy Tưởng với

Sống mãi với thủ đô, Bùi Huy Phồn với *Phất*, Nguyễn Tuân với *Sông Đà*, Huy Cận với *Trời mỗi ngày lại sáng*, Xuân Diệu với *Riêng chung*, Chế Lan Viên với *Ánh sáng và phù sa*,... *Tất nhiên là có một sự chuẩn bị tiệm tiến từ trong chín năm kháng chiến, nhưng phải nói rằng sau cái thời kỳ "nhận đường" lần thứ hai, đã diễn ra một bước nhảy vọt về chất trong quá trình chuyển biến về phương pháp sáng tác của một số nhà văn, từ chủ nghĩa hiện thực phê phán và chủ nghĩa lãng mạn đi vào chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.*

Có thể lấy trường hợp nhà văn Nguyên Hồng làm một ví dụ. Giữa Nguyễn Hồng trước Cách mạng tháng Tám và Nguyên Hồng của những năm sáu mươi không phải chỉ có một gạch nối thẳng tắp. Các nhà văn hiện thực phê phán đều phải trải qua một quá trình chuyển biến về thế giới quan và phương pháp sáng tác. Nhưng sự thay đổi về tình cảm con người đâu có phải là chuyện một sớm một chiều. Mặt khác, sự chuyển biến từ chủ nghĩa hiện thực phê phán sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không phải chỉ là sự chuyển biến về thế giới quan. Phương pháp sáng tác mới đòi hỏi các nhà tiểu thuyết phải đi sâu vào quần chúng lao động, phải thường xuyên đến những nơi tiên tiến nhất, có mặt ở những mũi nhọn đấu tranh ác liệt nhất. Dường như vốn sống của Nguyên Hồng trong những năm kháng chiến chống thực dân Pháp chưa đủ để giúp cho nhà văn nắm bắt một cách nhạy bén sự đổi mới hằng ngày, hằng giờ trong đời sống xã hội và tâm hồn của con người.

Tất cả những lý do nói trên cắt nghĩa sự phát triển tiệm tiến và gần như trì trệ của Nguyên Hồng sau khi *Địa ngục và Lò lửa* ra đời. Phải đến *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến*, ông mới cắm được một cái mốc mới, đánh dấu sự chuyển biến thật sự của mình từ nhà văn hiện thực phê phán trước Cách mạng chuyển sang một nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Từ bản thảo đầu tiên viết về *Xóm Cháy* cho đến lúc *Sóng gầm* ra đời vừa tròn hai mươi năm ! Nhưng không thể không thừa nhận rằng thành công của *Sóng gầm* có những nguyên nhân gần gũi và trực tiếp từ những cuộc vận động tư tưởng trong các năm 1958 - 1960 và từ hai đợt đi thực tế dài hạn ở lò nung Nhà máy Xi măng (1958) và Cảng Hải Phòng (1960).

Sự chuyển biến về thế giới quan và phương pháp sáng tác sẽ dẫn đến sự chuyển biến về phong cách của nhà văn. Nghiên cứu sự chuyển biến về phong cách của một nhà văn lãng mạn như Nguyễn Tuân thật là một điều hấp dẫn và thú vị. Trước Cách mạng người ta nhắc đến Nguyễn Tuân như nhắc đến một phong cách độc đáo và tài hoa. Nguyễn Tuân có cả một *thế giới riêng* của mình. Cái tiểu thế giới đó gồm những cái mà nhà văn thích thú. Nhà tiểu thuyết nào cũng có cái thế giới bên trong của mình. Nguyên Hồng thích tả nắng và gió lao xao, phấp phới, rực rỡ trong khi tiểu thuyết của Đôxtôiépxki đầy những bóng tối và cầu thang. Nguyễn Tuân thích nói đến hình tượng *gió* và những *con đường*. Trước Cách mạng là những cơn gió giang hồ. *Thiếu quê hương* tả gió ở Vàng Danh quẩn vào trong hẻm núi, rền rĩ, khóc than. Có một cái gì bế tắc, thèm khát một sự thoát ly. Đầu kháng chiến nhà văn tả gió Lào ở thành phố Vinh, "đêm khuya âm u ai khóc than trong gió Lào",... Muốn ghi lại ít nét về một thành phố tiêu thổ kháng chiến nhưng chưa được khoẻ và sáng lắm. Vẫn còn nặng căn của nghiệp dĩ. Đến tập *Sông Đà* lại có gió Than Uyên. Qua hình tượng gió có thể thấy, sự lớn lên, sự chuyển biến trong phong cách Nguyễn Tuân.

Trước Cách mạng, *Thiếu quê hương* thích nói đến sự giang hồ, xê dịch. Một cái tẩu, một chiếc va ly, một sân ga, một bến tàu. Đi là để thoát ly, để tìm những cảm giác bất thình lình và không chờ đợi. Chuyện "thèm đi" ngày xưa bây giờ vẫn còn ám ảnh. Hình tượng con đường, công việc của người làm đường thu hút Nguyễn Tuân nhanh lắm.

Sông Đà ca ngợi chuyện làm đường, không có đường thì không có chủ nghĩa xã hội ở Tây Bắc. *Sông Đà* gợi lên những vấn đề của giao thông vận tải ở Tây Bắc. Gió Than Uyên là mặt tiêu cực về đường sá. "Ruồi vàng, bọ chó, gió Than Uyên". Lúc bấy giờ từ Quỳnh Nhai đi Than Uyên, suốt ba ngày đường không gặp một ai đi ngược lại ! Chỉ thấy gió quẩn và hoang vắng. Phải cải tạo sự sống bằng cách mở đường. Phải vận tải ánh sáng vào những khu vực bóng tối và ẩm ướt. Nổ mìn, làm đường thì đỡ trộm cắp, đỡ thổ phỉ. Nổ mìn, làm đường thì cải tạo được khí hậu của những cánh rừng xung quanh. Con thú chỉ có lối mòn. Con đường là niềm tự hào của loài người. Gió Than Uyên muốn góp một tiếng nói

khẩn thiết, đề nghị mở đường. Không biết cái tiếng nói nghệ thuật đó có đủ sức vang vọng đến mực nào, nhưng từ tháng tư năm 1967 người ta đã có thể đi ô tô từ Than Uyên về Hà Nội !

Như vậy, ngày xưa con đường chỉ gợi một ý thoát ly. Bây giờ suy nghĩ về con đường là muốn đóng góp một cái gì cho sự sống mới, cho chủ nghĩa xã hội. Vẫn những mô típ cũ nhưng nhân sinh quan thì đã đổi khác. Tất nhiên không phải không có lúc Nguyễn Tuân vẫn còn "nhắm rớt" và "ngắm rớt". Nhưng phải khẳng định rằng đến *Sông Đà* thì phong cách Nguyễn Tuân đã thay đổi về căn bản, đó là một phong cách tuỳ bút độc đáo trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Những năm sáu mươi cũng là thời kỳ chín muồi về phong cách của một số nhà văn đã được rèn luyện, thử thách trong kháng chiến (Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Khải, Hồ Phương, Hữu Mai, Nguyễn Trung Thành, Nguyễn Thi, Anh Đức, Phan Tứ, Trần Hiếu Minh,...). Những phong cách của họ, tuy đã rõ nét nhưng vẫn còn phát triển, ngày càng giàu có và phong phú hơn. Đọc những tác phẩm của Nguyễn Khải, Nguyễn Thi, ta thấy rất rõ điều đó. Sự chuyển biến và sự phát triển đến độ trăng rằm của những phong cách các nhà văn lớp cũ, lớp mới đã tạo nên vẻ đẹp nhiều màu sắc của tiểu thuyết thời kỳ 1958 - 1962.

Một thành tựu nổi bật khác của tiểu thuyết sau năm 1958 là đã thực hiện tương đối tốt nhiệm vụ điển hình hoá. Không phải là chỉ xây dựng những đám đông mà đã chú ý đến những điển hình cá thể hoá sinh động. Nhiều nhân vật có chiều sâu, có bộ mặt, có số phận (nhất là nhân vật tích cực vẫn là một chỗ yếu của ta trước đây), tuy chưa phải là điển hình sâu sắc nhưng đã làm cho người đọc *nhớ* được và có một tác dụng giáo dục sâu sắc đối với họ. Điều đáng chú ý là tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa những năm sáu mươi đã làm nổi bật lên được khuôn mặt tươi sáng, rạng rỡ, vầng vặc như trăng rằm của *con người Việt Nam*. Nhìn lại con đường đi của văn học hai mươi lăm năm qua, Nguyên Hồng đặc biệt nhấn mạnh đến thành tựu đó : "Với những tác phẩm này đời sống con người Việt Nam, những con người đang tiến hành một cuộc chiến đấu làm cho

nhân loại phải suy nghĩ, đã nổi lên thành hình tượng với một gương mặt riêng của nó, thật của nó"[1].

Không phải ngẫu nhiên mà tiểu thuyết những năm sáu mươi tập trung chú ý đến những đặc điểm của con người Việt Nam, tính chất dân tộc của tiểu thuyết Việt Nam. Cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp rồi cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ đã khơi dậy những truyền thống tốt đẹp nhất của con người Việt Nam trong lịch sử, giúp ta suy nghĩ sâu lắng hơn về bản chất anh hùng của dân tộc. Mặt khác, sau hoà bình, trên cơ sở những tài liệu đã được phát hiện, sưu tầm, dịch thuật, các nhà tiểu thuyết mới có dịp nhìn lại vốn văn học cổ một cách có hệ thống và có ý thức. Hơn nữa, trong dịp kỷ niệm 30 năm thành lập Đảng và 15 năm thành lập nước Việt Nam Dân chủ Cộng hoà, trong dịp chuẩn bị cho Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba, chúng ta lại có dịp thảo luận về những vấn đề : như thế nào là con người mới Việt Nam, thế nào là một cuốn tiểu thuyết Việt Nam, thế nào là nội dung xã hội chủ nghĩa và bản sắc dân tộc ? Trong một bài viết năm 1961, Tô Hoài đặt vấn đề *thế nào là một cuốn tiểu thuyết thật Việt Nam ?* : "Sáng tạo thế nào là tiểu thuyết của Việt Nam ? Ta có những truyện cổ của ông cha ta, những tiếu lâm, những *Trạng Lợn*, những *Hoàng Lê nhất thống chí*, những *Thượng kinh ký sự*, *Mai đình mộng ký*. Nền móng tiểu thuyết lấy ở đấy hay lấy ở những cổ tích lưu truyền, những câu chuyện vui buồn ở cửa miệng của mọi người ? Hoặc giả, chỉ có vốn của ông cha ta không, vẫn chưa đủ, mà phải đem mọi tinh hoa trong các pho tiểu thuyết giàu có, tốt đẹp nhất trên thế giới đưa vào tiếp sức cho văn học ta. Làm như thế được không ?

Không, tất cả mọi chữa chạy quanh những hình thức hoa hoè, hoa sói ấy không thể giải quyết, không làm hơn được gì cho ta"[2].

Theo Tô Hoài, một cuốn tiểu thuyết Việt Nam phải phản ánh *con người Việt Nam, tâm hồn và tính cách Việt Nam*. Những cái đó không thể vay mượn ở nước ngoài được. Chỉ có chất liệu đời sống xung quanh ta và

(1) *Tác phẩm mới*, số 9, 10 năm 1970, tr. 61, 62.

(2) Tô Hoài, *Truyện của ta*, tạp chí *Văn nghệ*, số 9, năm 1961, tr. 78.

của chính ta mới bồi đắp cho tâm hồn nhân vật của ta được. Nguyễn Đình Thi nhấn mạnh : cần phải hoàn thành những nét mới nhất cho những con người Việt Nam đã thành truyền thống.

Trong vấn đề này, theo ý kiến chúng tôi, chúng ta phần nào có thể sử dụng cái kho tàng văn học cổ điển và văn học dân gian. Gia tài văn học quá khứ này có nhiều hạn chế lịch sử. Tuy nhiên, trong cái kho tàng đó có những mô típ, những chủ đề cần được tiếp tục sử dụng, khai thác dưới một ánh sáng mới. Chẳng hạn như số phận đau khổ của người phụ nữ mà cuộc đời đầy oan trái lưu ly, ba chìm bảy nổi trong xã hội phong kiến. Chẳng hạn như việc đề cao những người con gái tài sắc vẹn toàn, đảm đang, chung thuỷ, giàu lòng hy sinh, giàu tinh thần chiến đấu. Hay là những vấn đề về nhân nghĩa, khí tiết của con người Việt Nam trong quá khứ. Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng, Mạnh Phú Tư, Nguyễn Đình Thi, Tô Hoài, Anh Đức, Nguyễn Thế Phương,... đã có những sáng tạo và cách tân khi khai thác lại các chủ đề quen thuộc của truyền thống. Văn xuôi cổ điển của nước ta cũng có truyền thống kết hợp tính lý tưởng và tính hiện thực, đề cao những khát vọng dân tộc, dân chủ của quần chúng. (Chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này trong chương nói về nguồn gốc và sự hình thành của tiểu thuyết).

Về phương diện hình thức kết cấu, xây dựng nhân vật và ngôn ngữ thì thế nào là Việt Nam ? Nguyên Hồng cho rằng đối với tiểu thuyết hiện đại, cách suy nghĩ và ngôn ngữ phải mang màu sắc dân tộc. Nhưng hình thức phải hiện đại. Đã đành là thế. Nhưng cái sắc thái Việt Nam của *hình thức hiện đại* đó là gì ? Chúng tôi nghĩ rằng trong kho tàng văn xuôi của Việt Nam có nhiều viên ngọc quý, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa phải tổng hợp vào bản thân mình những tinh hoa ấy. Đó là chất lãng mạn, phóng túng, bay bổng trong thần thoại và cổ tích, là óc châm biếm sắc sảo, trí tuệ và lối kết cấu đầy kịch tính của truyện cười dân gian, những yếu tố sử thi và biện pháp cá thể hoá nhân vật tài tình trong *Hoàng Lê nhất thống chí*, là sự kết hợp khuynh hướng tự sự và khuynh hướng trữ tình, chất thơ và chất văn xuôi trong *Truyện Kiều* và một số truyện của *Truyền kỳ mạn lục*,... *Nguyễn Đình Thi cho rằng nghệ thuật cũng như văn học Việt Nam tế nhị*, không phô ra ngoài, nói ít mà ngụ ý nhiều và đi sâu vào bên trong. Tiểu thuyết của ta không "diễn thuyết" nhiều như một số nhà tiểu thuyết nước ngoài.

Gần đây, có lẽ để bổ sung cho các bài viết chưa hoàn chỉnh hồi 1961, Tô Hoài đã đặt vấn đề "suy nghĩ về hình thức truyện dài Việt Nam"(1). Thông qua việc phân tích những tác phẩm như *Nhị độ mai, Trinh thử, Bích Câu kỳ ngộ, Thạch Sanh, Truyện Kiều, Lục Vân Tiên,...* Tô Hoài đi đến kết luận : *"Gọn, trong sáng, nhanh - đặc biệt của truyện Việt Nam,... Truyện bộ của ta như "Hoàng Lê nhất thống chí"* cũng thật gọn, thật trong sáng, thật nhanh. Có phải từ đặc điểm đời sống dân tộc và đất nước đã sinh ra lối kể, lối viết như thế ? Có phải cuộc đời một dân tộc mà lịch sử dày đặc những gian khổ chống ngoại xâm, những khai phá mở mang, những tần tảo thắt lưng buộc bụng cả nghìn năm dựng nước chưa bao giờ biết có một lúc dừng chân đã tạo nên những cách thức cho lối truyện ấy không ?,... Có phải cảnh gian khó của con người và đất nước Việt Nam đã tạo nên ý chí cuộc đời như thế và cũng tạo nên cả cách kể câu chuyện, lời tâm sự hay câu chuyện mua vui không thể dài dòng. Đời người hôm sớm lẽo đẽo đầu sông cuối bãi, chưa lúc nào được thư thái nhàn tản cả".

Về những đặc điểm dân tộc của hình thức truyện dài Việt Nam hiện nay có nhiều quan niệm khác nhau. Vấn đề này cần được nghiên cứu một cách toàn diện, khoa học và phải có quan điểm lịch sử. Chúng tôi nói như vậy là vì có những đặc điểm xưa kia phù hợp với lối kể truyện dân gian, với lối truyền miệng, với hình thức truyện thơ,... nhưng bây giờ không nhất thiết đã phù hợp với tiểu thuyết hiện đại. Tuy nhiên, nội dung tiểu thuyết mang tính dân tộc thì hình thức hiện đại cũng không tách rời truyền thống dân tộc. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa phải kế thừa truyền thống văn học dân tộc cả về hai phương diện nội dung và hình thức, đồng thời lại phải hiện đại, phải cách tân, sáng tạo.

*
* *

Trên đây chúng ta vừa nói đến sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại. Muốn hiểu được sự đóng góp cụ thể của thể loại này vào nền văn học mới, chúng ta cần phải phân tích những thành tựu của tiểu thuyết trong việc phản ánh các đề tài lớn của cách mạng.

---

(1) *Tạp chí Văn học*, số 3, 1972, tr. 33, 39.

Chiến tranh cách mạng là đề tài trung tâm của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam. Điều đó không có gì lạ, suốt ba mươi năm trên đất nước ta không lúc nào ngừng tiếng súng chống ngoại xâm. Chúng ta đã tiến hành một cuộc chiến tranh lâu dài và khốc liệt nhất trong thế kỷ XX với hai tên đế quốc đầu sỏ giàu mạnh và nguy hiểm. Chiến tranh lan đến mọi miền của đất nước, làm đảo lộn mọi gốc rễ của xã hội, gõ cửa đến từng mỗi căn nhà và làm thay đổi tâm hồn của cả một thế hệ. Chiến tranh cách mạng đánh thức dậy bốn nghìn năm lịch sử, xây dựng những truyền thống và giá trị tinh thần mới cho con người Việt Nam, gắn liền dân tộc Việt Nam với bè bạn khắp năm châu bốn biển. Viết về đề tài chiến tranh cách mạng, các nhà tiểu thuyết có thể phản ánh được những bước đường đi lớn của dân tộc trong hơn một phần tư thế kỷ vừa qua, đồng thời lại có thể lý giải được sự biến chuyển kỳ diệu trong tính cách của mỗi một con người đã được thử thách trong khói lửa của cuộc kháng chiến thần thánh. Chúng ta đã nói đến những cuốn tiểu thuyết được giải thưởng của Hội Văn nghệ Việt Nam năm 1951 - 1952 (*Xung kích*,...) và năm 1954 - 1955 (*Đất nước đứng lên*). Trong những năm sáu mươi, nền văn học cách mạng của nước ta lại được một mùa tiểu thuyết mới viết về cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp như *Một truyện chép ở bệnh viện* (1959), *Trước giờ nổ súng* (1960), *Sống mãi với thủ đô* (1961), *Cao điểm cuối cùng* (1961), *Những người cùng làng* (1961), *Làng tề* (1962), *Một chặng đường* (1962), *Trên mảnh đất này* (1962), *Phá vây* (1963), *Đất lửa* (1963), *Nắng* (1972),...

Tiểu thuyết kháng chiến chống thực dân Pháp đã phản ánh được các hình thái khác nhau của cuộc đấu tranh vũ trang và các chiến trường trong toàn quốc, thông qua đó nêu bật lên sức mạnh vô địch của cuộc chiến tranh nhân dân. Nổi bật lên trong những tác phẩm vừa kể trên là *Đất nước đứng lên, Sống mãi với thủ đô, Một truyện chép ở bệnh viện, Trước giờ nổ súng.*

Sống mãi với thủ đô trực tiếp miêu tả cuộc chiến đấu quyết tử của Hà Nội vùng lên đêm Mười chín tháng Chạp năm 1946. Cuốn tiểu thuyết đã ít nhiều phản ánh được cái không khí của Hà Nội những ngày đầu kháng chiến. Có cái xô bồ, chênh choạng, hỗn độn, phức tạp của một thành phố

chuyển mình vào trận đánh, có cái thiêng liêng kỳ diệu của những giây phút trang nghiêm đi vào lịch sử, lại có cái say sưa náo nức của những buổi sơ khai tìm đến cách mạng, bồi hồi bỡ ngỡ như đến với một cuộc tình duyên mới. Liên khu Một Hà Nội ngày đó khắp bốn bề vang lên tiếng đục tường vừa căm giận, thương tiếc, vừa thân mật, ấm cúng. Tiếng đục tường nối liền lại những mái nhà, những gia đình, những ngõ phố vốn trước đây không biết nhau, thành kiến với nhau, khinh ghét và lừa lọc lẫn nhau,... Cuộc kháng chiến khơi dậy trong tâm hồn mỗi người những tình cảm đẹp nhất, cởi mở và rộng lớn. Các đường phố Hàng Ngang, Hàng Đào bị chặn lại bởi những ụ chướng ngại vật, đầy những tủ đứng, tủ chè, tủ hàng, tủ buýp phê, những bao đường, kiện vải, những xe xích lô, xe bò chổng càng lên như những nòng súng quay ra bốn phía. Tất cả mọi người dân Hà Nội đều xuống đường chiến đấu, thực hiện khẩu hiệu "mỗi phố là một mặt trận, mỗi nhà là một pháo đài", "Thanh niên Hà Nội sống chết với thủ đô". Cuốn tiểu thuyết đã dựng lại những cuộc chiến đấu anh dũng trong đêm toàn quốc kháng chiến ở Bắc Bộ phủ, nhà Bưu điện, toà Thị chính, Thuỷ lâm, trận tiêu diệt toàn bộ quân giặc ở nhà máy đèn Bờ Hồ, trận chiến nhà máy nước đá, nhà Majestic, đột nhập nhà Sainfeny, Morlière-chỉ huy Pháp,... Trong tiểu thuyết *Sống mãi với thủ đô* những chất liệu phong phú của hiện thực mang đôi cánh lãng mạn bay bổng, tính hiện đại được soi sáng từ một chiều sâu lịch sử, tầm khái quát sử thi rộng lớn kết hợp với những yếu tố tâm lý phức tạp, tinh tế,... tất cả quyện lẫn vào nhau trong cái chất men say người của lý tưởng, tạo nên một sức hấp dẫn độc đáo, đánh dấu một bước chuyển biến về phong cách và phương pháp sáng tác của Nguyễn Huy Tưởng.

Trước giờ nổ súng đưa ta sang chiến trường Hạ Lào vào cái thời điểm cuối năm 1952 khi quân Pháp được Mỹ giúp đỡ ra sức càn quét và Bộ Tư lệnh quân tình nguyện Việt Nam đang chuẩn bị mở một chiến dịch mới ở Tây Nam (Pà Thạc). Tác phẩm đã nói lên được những gian khổ, hy sinh thầm lặng của bộ đội ta trên một chiến trường mênh mông xa lạ, rừng núi hoang vu với những dốc núi đá dựng đứng, những rừng tranh cháy, những vực sâu thăm thẳm, những cơn mưa lũ bất ngờ và tuy chiến đấu với những người anh em cùng chung lý tưởng và vận mệnh, nhưng không phải ngay

lúc đầu mọi người đã có thể xoá bỏ những nỗi nghi ngờ và thành kiến dân tộc. Lê Khâm đã ca ngợi một tập thể anh hùng của đội chuẩn chiến ba (CC3), những chiến sĩ trinh sát gang thép đã vượt qua một hoàn cảnh phi thường với những thử thách cao độ : đơn vị bị phục kích dọc đường, điện đài hỏng, lạc sâu vào rừng rậm, cạn lương thực và nước uống, trong hàng ngũ lại có kẻ phản bội, kẻ tự sát, những người còn lại thì hoặc đã hy sinh anh dũng, hoặc ho lao, bắp chân sưng tròn như bắp chuối,... thế nhưng tất cả, cho đến người cuối cùng, vẫn phải nhịn đói nhịn khát đi liên tục suốt ngày đêm về mặt trận. *Trước giờ nổ súng* cũng đã ca ngợi tinh thần quốc tế vô sản cao cả thể hiện trong tình bạn đẹp đẽ giữa những cán bộ quân đội tình nguyện Việt Nam và những trí thức cách mạng của đất nước Triệu Voi. Cốt truyện của *Trước giờ nổ súng* thật ra không có gì mới mẻ. Lê Khâm đã sử dụng một mô típ quen thuộc : một đoàn người bị tách ra khỏi cuộc sống chung, phải vượt qua những thử thách quyết liệt, cuối cùng có người trung thành và có kẻ phản bội, có người tiến lên nhưng cũng có kẻ ngã xuống.

Trước giờ nổ súng cũng có những nhân vật bị cường điệu, lãng mạn hoá, những sự kiện chưa được lý giải một cách thuyết phục. Tuy nhiên, đó là một tác phẩm đọc rất cuốn hút vì cái chất ngời sáng của những tính cách anh hùng, vì cốt truyện đầy kịch tính, một khung cảnh thiên nhiên hùng vĩ, xa lạ, một bút pháp hiện thực mà mơ mộng, tỉnh táo nhưng vẫn say mê, gân guốc mà vẫn mềm mại, tươi tắn.

Đất nước đứng lên đã miêu tả cuộc kháng chiến của làng Kông Hoa, một làng ở vùng cao nguyên Nam Trung Bộ, với tất cả những đặc điểm riêng biệt của một địa phương miền núi. Ở chiến trường Tây Nguyên này, chiến tranh du kích đã phát triển dưới hình thái hết sức đặc biệt. Dựa vào địa hình thuận lợi có núi non trùng điệp, tận dụng các thứ vũ khí săn thú rừng và phát huy tác dụng của từng ngọn suối, gốc cây, dốc núi, những người du kích Kông Hoa đã giết kẻ thù bằng đủ kiểu bẫy đá, tên thuốc độc, chông trên trời và hầm chông dưới đất - những thứ vũ khí không bao giờ hết trên mỗi buôn làng Tây Nguyên bất khuất. *Đất nước đứng lên* đã chứng minh một cách hùng hồn cho cái chân lý sáng ngời sau đây của thời đại chúng ta : Một dân tộc dù nhỏ bé nhưng nếu biết đoàn kết lại

xung quanh Đảng Cộng sản, chiến đấu kiên cường cho nền *độc lập, tự do của mình* thì không một kẻ thù nào, dù vũ khí tối tân và giàu mạnh đến đâu, có thể khuất phục được họ. *Đất nước đứng lên* củng cố niềm tin vào sức mạnh của chính nghĩa, của cuộc chiến tranh nhân dân, của ý chí quật cường của một dân tộc. Tại La Habana năm 1962, trong dịp tiếp xúc với đoàn đại biểu nhân dân Việt Nam, đồng chí Phiđen Caxtrô đã nói : "Tác phẩm *Đất nước đứng lên* của các anh đã làm cho tôi tin hơn ở núi rừng chúng tôi và tin hơn ở sức mình. Những con người đã anh dũng chiến đấu chống thực dân Pháp như thế thì giờ đây họ còn dám đánh Mỹ dũng mãnh đến nhường nào"(1).

Nhìn chung, tiểu thuyết kháng chiến chống thực dân Pháp đã phản ánh một cách khá trung thực và sinh động cuộc kháng chiến toàn dân, toàn diện trên các chiến trường khác nhau trong toàn quốc, đã ca ngợi tinh thần chịu đựng, hy sinh gian khổ và quyết chiến, quyết thắng của quân đội ta, đồng thời nêu lên sức mạnh vô địch của cuộc chiến tranh nhân dân dưới sự lãnh đạo của một Đảng mácxít - lêninnít. Tất nhiên, trong một vài tác phẩm vẫn còn để lộ những thiếu sót do những hạn chế về thế giới quan và vốn sống của tác giả gây nên. Hình tượng các nhân vật lãnh đạo của Đảng chưa được thể hiện tốt trong *Đất lửa*, một phần hiện thực về những ngày đầu kháng chiến Nam Bộ đã bị "khúc xạ" trong tiểu thuyết *Trên mảnh đất này*.

Một ưu điểm của những tiểu thuyết kháng chiến chống thực dân Pháp viết sau hoà bình là đã dám xông vào những đề tài gay cấn, phức tạp, đi sâu vào những mâu thuẫn đối kháng về mặt giai cấp và phát hiện ra những cuộc đấu tranh tư tưởng trong nội bộ nhân dân, nội bộ quân đội ta. Cách nhìn và phản ánh hiện thực nói chung đã có chiều sâu hơn tiểu thuyết thời kỳ 1951 - 1952. Hoàng Văn Bổn đã mạnh dạn đi sâu vào cái hiện thực rối rắm, phức tạp của Nam Bộ mùa thu năm 1945 sau khi hai sư đoàn số 3 và số 9 của quân viễn chinh Pháp cùng với 6 000 binh lính của chúng ở thành Ô me đánh lan ra khắp Lục tỉnh, một số lực lượng vũ trang

(1) Tạ Xuân Linh, *Văn học nghệ thuật Việt Nam ở nước ngoài, Nghiên cứu văn học*, số 12 - 1962.

của ta phải tạm thời rút lui về các chiến khu Rừng Sát, Tháp Mười, U Minh, củng cố lực lượng, chủ trương đánh lâu dài, lấy chiến tranh nhân dân làm chính.

Chủ đề chính của tập tiểu thuyết nhằm giải quyết mối mâu thuẫn trong nội bộ quân đội và nhân dân ta hồi đó là mâu thuẫn giữa chủ trương dàn trận, giữ đất với chủ trương tạm bỏ đất bảo toàn chủ lực và phát động nhân dân chiến tranh. *Trên mảnh đất này* mới chỉ nêu lên những chủ trương khác nhau trong cách đánh (tư tưởng chiến thuật) chứ chưa đi sâu vào bản chất của mâu thuẫn (giữa đội trưởng Ba Râu và chính trị viên Thuần) là sự khác nhau về tư tưởng chiến lược. Đó là mâu thuẫn giữa đường lối chiến lược của Đảng, chủ trương đánh lâu dài, lấy chiến tranh nhân dân làm chính với tư tưởng chiến lược phiêu lưu muốn đơn thuần dựa vào lực lượng vũ trang để mau chóng giải quyết chiến tranh, xuất phát từ nhận thức mơ hồ về tương quan lực lượng giữa ta và địch trong thời gian đó và cũng có thể xuất phát từ tư tưởng hữu khuynh ngại khó khăn, gian khổ trong những năm trường kỳ kháng chiến.

Phá vây cũng nêu lên một mâu thuẫn về tư tưởng trong hàng ngũ những chiến sĩ trinh sát ở vùng địch hậu : phòng ngự hay tiến công để mở đường chiến thắng và có nên đối lập tuyệt đối giữa hai phương châm chiến thuật này không ?

Theo Phù Thăng, để đập tan những cuộc vây quét không ngừng của thực dân Pháp ở vùng địch hậu, Đảng phải tiến hành một cuộc đấu tranh lâu dài và kiên nhẫn chống lại cái vòng vây vô hình của những tư tưởng sai lầm và chỉ có phá vỡ những vòng vây vô hình ấy mới có thể phá được vòng vây quân sự của kẻ thù. Tiếc rằng các sự việc về phá vòng vây quân sự và tư tưởng nêu ra có vẻ gay go, ác liệt, nhưng tác giả lại không dám đi sâu vào mâu thuẫn nên trong cách giải quyết mọi việc đã diễn ra quá nhẹ nhàng, êm thấm !

Khác với những cuốn tiểu thuyết thời kỳ 1951 - 1952, những tác phẩm viết sau hoà bình không chỉ chú ý mâu thuẫn dân tộc mà còn đi sâu vào mâu thuẫn giai cấp giữa nông dân và bọn địa chủ cường hào làm tay sai cho thực dân Pháp. Nguyễn Quang Sáng đã dám xông vào một vấn đề

gai góc, phức tạp và tế nhị : vấn đề Hoà Hảo trong những ngày đầu kháng chiến ở Nam Bộ. *Đất lửa* đã vạch ra được thực chất của những tín đồ Hoà Hảo là những nông dân nghèo khổ, có lòng yêu nước, nhưng trong số đó có những người bị tình cảm tôn giáo làm cho mụ mị đi rồi đâm ra mù quáng (lão Ịnh). Mặt khác, cuốn tiểu thuyết đã phần nào vạch trần được âm mưu của bọn địa chủ cường hào, hội tề, hương dõng, do sự giật dây của thực dân Pháp, nhảy ra nắm đạo Hoà Hảo, xúi giục tín đồ chống lại kháng chiến, gây ra cảnh huynh đệ tương tàn.

Các nhà tiểu thuyết kháng chiến đã chứng minh rằng tất cả mọi tầng lớp nhân dân đều bị thu hút vào cơn bão lốc của cuộc đấu tranh giai cấp gay go và quyết liệt đó. Dứt khoát phải đứng về phía này hoặc đứng về phía khác, không có một con đường thứ ba cho một loại người nào cả. Trong tiểu thuyết *Đất lửa* của Nguyễn Quang Sáng, cuộc đấu tranh giai cấp ác liệt đã làm phân hoá sâu sắc những gia đình nông dân Hoà Hảo, làm cho có khi cha và con ở hai trận tuyến đối lập (lão Ịnh và Hiếu, Năm Bầu và Chiến), gây nên bão táp trong tâm hồn những người thanh niên Hoà Hảo (mâu thuẫn giữa tình yêu và tôn giáo, giữa tình yêu nước và tôn giáo).

Những cuốn tiểu thuyết kháng chiến chống thực dân Pháp viết sau năm 1954 không miêu tả đám đông bộ đội và dân công một cách chung chung mà đã tập trung giải quyết vấn đề vận mệnh cá nhân, số phận và con đường đi đúng đắn của họ trước cơn bão táp của lịch sử.

Một số tiểu thuyết gia tư sản chỉ nhấn mạnh một chiều khía cạnh bi thảm, chết chóc trong chiến tranh, chiến tranh là một tai hoạ khủng khiếp đối với số phận con người. Họ không phân biệt chiến tranh xâm lược và chiến tranh cách mạng. Tiểu thuyết của Việt Nam viết về chiến tranh cách mạng không khai thác đề tài chiến tranh một cách phiến diện như vậy. Chiến tranh cách mạng là môi trường thử thách, nó sẽ đặt con người đứng trên bờ vực ngăn đôi giữa cái sống và cái chết và đòi hỏi một thái độ lựa chọn dứt khoát giữa hai con đường : chiến đấu đến cùng hay là phản bội ? *Cao điểm cuối cùng* nói lên cái gan góc của cả một quân đội, một dân tộc có thể thà hy sinh tất cả để giành lấy độc lập, tự do.

Trong *Sống mãi với thủ đô*, chiến tranh sẽ gõ cửa đến từng mỗi căn nhà và không một ai có thể đứng ngoài cơn bão táp lịch sử đó được. Chiến tranh cách mạng sẽ phát huy những giá trị tinh thần tốt đẹp, phơi trần tất cả những cái gì xấu xa, đớn hèn, màu mè, giả dối, định lại giá trị cho mỗi một con người.

Tiểu thuyết kháng chiến không giấu giếm những mất mát đau thương đối với con người. Trong *Một truyện chép ở bệnh viện*, chiến tranh xâm phạm đến chỗ đau xót nhất trong tình cảm một người vợ, một người mẹ. Chiến tranh đã giết mất người chồng, chỗ nương tựa cuối cùng của người đàn bà, để lại một đứa con nhỏ hai năm và một cháu bé chưa lọt lòng. Như một thân cây bị đánh bật phũ phàng khỏi gốc, chị Tư Hậu thấy mình là kẻ cô đơn, trơ trọi nhất trên cõi đời này. Số phận con người bị chà đạp một cách đau đớn. Cứ tưởng như rồi sẽ gục xuống, buông xuôi, không có cách gì đứng dậy được nữa. Nhưng khác với một số tiểu thuyết gia tư sản chỉ nhấn mạnh đến bi kịch của con người, nhấn mạnh đến nỗi đau khổ của phụ nữ và trẻ em trong chiến tranh, các nhà tiểu thuyết Việt Nam nêu cao vai trò giải phóng con người của chiến tranh cách mạng. Nhờ sự giúp đỡ của Đảng và bà con thôn xóm, chị Tư Hậu đã vượt qua đau thương mà trưởng thành và những phẩm chất tốt đẹp của người đàn bà nghèo khổ, yêu nước được khơi dậy mạnh mẽ. Con người không cúi xuống, buông tay mà ngẩng cao đầu, bất chấp sự phũ phàng của chiến tranh, cầm lấy vũ khí để giải phóng mình và giải phóng thôn xóm. Ý nghĩa nhân đạo của chiến tranh cách mạng là như vậy đó : giải phóng hàng chục triệu con người khỏi cảnh áp bức, nô lệ. Ở đây con người không chỉ là nạn nhân mà họ đi vào cuộc kháng chiến với tư thế chủ nhân của lịch sử, với xu thế cách mạng tiến công.

Về nghệ thuật điển hình hoá, tiểu thuyết kháng chiến cũng có những đóng góp rất đáng kể.

Tiểu thuyết kháng chiến đã xây dựng được những hình tượng đậm nét, sinh động về những người anh hùng bảo vệ Bắc Bộ phủ (Nguyễn Gia Định trong *Sống mãi với thủ đô*), những chiến sĩ trinh sát ở Hạ Lào (Lương, Khiêm trong *Trước giờ nổ súng*), những chiến sĩ Điện Biên Phủ (Lê Trang, Quách Cương trong *Cao điểm cuối cùng*), những người trí thức

yêu nước tham gia bảo vệ thủ đô (Trần Văn), những người nông dân theo đạo Hoà Hảo (lão Ịnh trong *Đất lửa*), bọn địa chủ đội lốt tôn giáo (cha Tạo trong *Một chặng đường*),... Nổi bật hơn cả là hai tính cách điển hình trong *Đất nước đứng lên* (anh hùng Núp) và *Một truyện chép ở bệnh viện* (chị Tư Hậu). *Đất nước đứng lên* là cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên đã xây dựng thành công một điển hình anh hùng cách mạng. Đây là một kiểu anh hùng cao cả, ngời sáng nhưng không sơ lược, đơn giản. Nhân vật được thể hiện trên nhiều bình diện khác nhau (tình yêu, tình vợ chồng, tình đồng chí, tình yêu quê hương đất nước) nên tính cách được lý giải khá đa dạng và phong phú. Cái khó khăn của nhà viết tiểu thuyết không phải ở chỗ ghi lại được những chiến công của người anh hùng. Vấn đề là làm sao mô tả được quá trình phát triển của tính cách, lý giải được sự hình thành của tính cách người anh hùng ấy. Nguyên Ngọc đã vượt qua được thử thách đó trong khi xây dựng điển hình anh hùng cách mạng. Nguyên Ngọc đã nhiều năm sống ở Tây Nguyên, cùng làm nương rẫy và đánh du kích với đồng bào Ê-đê ; ông nghiên cứu đời sống tâm hồn của các dân tộc Tây Nguyên, tìm hiểu truyền thống bất khuất và hoàn cảnh dân tộc đã sản sinh ra một người như Núp. Hình tượng Núp hiện lên như một con người rất mới, rất hiện đại nhưng lại gắn liền với những truyền thống, nếp suy nghĩ lâu đời của một dân tộc cổ sơ. Từ năm 1953, Nguyên Ngọc đã gặp anh hùng Núp ở Đại hội chiến sĩ thi đua liên khu Năm. Ông đã tìm hiểu sâu về người anh hùng ấy. Nhưng trong việc xây dựng những điển hình ngời sáng như Núp thì chất liệu sống phong phú và lý trí tỉnh táo không đủ mà còn cần phải có tình cảm say mê, những xúc động dạt dào trước vẻ đẹp cao cả của người anh hùng. Chính những tình cảm đó, niềm xúc động đó đã làm cho những chất liệu có thực trong cuộc đời hiện ra một cách lung linh hơn, có sức truyền cảm mạnh mẽ hơn đối với người đọc. Từ một điển hình xã hội, Núp đã hiện lên dưới ánh hào quang của điển hình nghệ thuật.

Hình tượng Núp cũng như hình tượng chị Tư Hậu có nhiều thành công đáng kể trong việc xây dựng những con người rất bình thường và cũng rất vĩ đại.

Bằng một lối viết cảm động, Bùi Đức Ái đã để cho nhân vật chính kể lại cuộc đời mình, từ một phụ nữ bình thường, có phần yếu đuối nữa là khác, chị Tư Hậu đã vượt qua đau thương tìm đến với Đảng, với cách mạng như thế nào ? Tất nhiên cái lối "tự truyện" như vậy có thể hạn chế tầm nhìn bao quát của nhà văn nhưng nó lại giúp cho tác giả đi sâu được vào tâm lý của nhân vật và tạo nhiều điều kiện cho nhân vật tự biểu hiện. Nhà viết tiểu thuyết đã đặt nhân vật của mình vào trong những thử thách ngày càng gay gắt, căng thẳng (bị giặc làm ô nhục, chồng hy sinh, bố chồng chết, con bị giặc bắt, v.v.) và qua các tình huống điển hình đó, những phẩm chất tốt đẹp của người phụ nữ Việt Nam bấy lâu nay vẫn tiềm tàng bây giờ được khơi dậy, nhân vật cứ càng ngày càng lớn lên, trưởng thành nhanh chóng. Từ chỗ xót xa, đau đớn với những vết thương của riêng mình đến chỗ thấy được những hy sinh, mất mát to lớn của mọi người xung quanh, từ chỗ lặng lẽ, cam chịu đến chỗ thấy rằng ở đâu có áp bức, ở đấy phải đấu tranh, từ chỗ tự coi mình là một người đàn bà yếu đuối sống phải dựa vào đàn ông, chị Tư Hậu đã dần dần trở thành một cán bộ phụ nữ có bản lĩnh ở vùng địch hậu. Bùi Đức Ái vừa nói lên được những nỗi vui buồn, những lo lắng, xót xa của một người vợ yêu chồng, một người mẹ thương con tha thiết, đồng thời lại nêu lên được những cố gắng phi thường vượt qua mọi thử thách, đau thương của một chiến sĩ, một người con của Đảng. Chị Tư Hậu vừa là một người mẹ, vừa là một chiến sĩ. Đó là một hình tượng mới mẻ của người phụ nữ Việt Nam, chưa từng thấy trong văn xuôi cách mạng trước đó.

Tiểu thuyết kháng chiến đã chú ý khá nhiều đến "con đường khổ ải" của những người tiểu tư sản trí thức trong quá trình tham gia kháng chiến và cách mạng.

Việc cố gắng đi sâu vào thế giới bên trong, đặc biệt là những mâu thuẫn nội tâm của các nhân vật trung gian chứng tỏ các nhà tiểu thuyết đã tránh được cái lối nhìn sơ lược ban đầu, phân biệt sự vật và con người chỉ thấy hai mặt trắng đen, ta địch, mà đã phản ánh hiện thực sâu sắc hơn, thấy được tính chất phức tạp, khó khăn của những cuộc đấu tranh giai cấp và đấu tranh dân tộc. Mặt khác, tiểu thuyết Việt Nam đã vạch được phương hướng đúng cho các tầng lớp trung gian trên con đường đi tới cách mạng.

Nhưng trong một số tác phẩm, người ta thấy dường như tác giả hứng thú với loại nhân vật trung gian có nội tâm giằng xé, ve vuốt nuông chiều mà không chỉ ra được những nhược điểm của tầng lớp tiểu tư sản trí thức. Nhìn chung, hình tượng các nhân vật trung gian thường hiện lên sinh động, sắc sảo hơn hình tượng những cán bộ cách mạng xuất thân từ công nông. Chính vì thế mà cho đến nay chúng ta vẫn chưa xây dựng được một điển hình sâu sắc, có tầm khái quát cao về người bộ đội trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp.

Trong khi xây dựng những tính cách điển hình, một số tiểu thuyết kháng chiến đã phạm sai lầm về phương diện cá thể hoá nhân vật. Để cho nhân vật có vẻ gồ ghề, góc cạnh, Hoàng Văn Bổn đã cường điệu quá đáng một số nét trong tính cách Ba Râu, làm cho bạn đọc hiểu không đúng về đặc tính người nông dân Nam Bộ. Cái chất "yêng hùng hảo hớn", cái "chất cô dắc" cũng bị Nguyễn Quang Sáng cường điệu ít nhiều khi miêu tả những người nông dân Hoà Hảo ở Long Châu Hà. Nhìn chung, ở hai cuốn tiểu thuyết *Phá vây* và *Trên mảnh đất này*, cá tính độc đáo không nằm trong sự thống nhất thẩm mỹ với bản chất xã hội và tính khái quát của nhân vật.

Nguyên nhân chủ yếu của những sai lầm về mặt cá thể hoá trên đây là do các tác giả còn thiếu vốn sống, chưa hiểu sâu sắc người nông dân Nam Bộ. Sau này, truyện và tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước đã xây dựng nên những hình tượng đẹp đẽ về những ông già nông dân Nam Bộ thẳng thắn, bộc trực, khí tiết trung nghĩa, giàu lòng yêu nước, sẵn sàng sống mái với quân thù (ông Tư Trầm, ông già sông Trúc, ông già U Minh, ông Tám Xẻo đước, ông lão vườn chim,...).

Mấy cuốn tiểu thuyết nói trên đã không phản ánh đúng đắn con người bình thường mà vĩ đại, các tác giả thường chỉ nhấn mạnh tính phức tạp, tô đậm mặt tầm thường, bản năng của con người.

Người ta quan niệm rằng muốn chân thật thì phải miêu tả con người có bi kịch, có nội tâm quằn quại, con người nửa thần thánh nửa thú vật, xấu tốt, vàng thau lẫn lộn. Cái lối gia giảm kiểu lang băm bốc thuốc như vậy, tưởng là chống sơ lược, chống công thức nhưng thực ra lại là một lối

công thức mới, giáo điều mới. Bởi vì rằng trong tiểu thuyết có những nhân vật rất tốt, rất anh hùng mà vẫn cứ sinh động trong khi đó nhiều nhân vật đau xót, quằn quại, bi kịch rối rắm mà vẫn cứ giả khượt như thường ! Cái chân thật trong văn chương phải xuất phát từ cái chân thật trong vốn sống và tình cảm nhà văn. Cái chân thật trong văn chương đòi hỏi nhà văn phải hiểu biết sâu sắc đời sống dân tộc, tâm lý và tính cách con người Việt Nam. Nó không cho phép một sự bắt chước máy móc, giả tạo nào đối với các khuôn mẫu ở nước ngoài. Đáng tiếc là có một số người viết thiếu bản lĩnh, mê say những nhân vật gân guốc, dữ dội trong tiểu thuyết và phim ảnh nước ngoài rồi từ đó tìm cách pha chế cho nhân vật của mình có vẻ độc đáo, xù xì, góc cạnh !

Quan niệm sai lầm về "con người bình thường", "con người phổ biến" đã gây tác hại không ít đến tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đó. Một số cuốn tiểu thuyết đã quá nhấn mạnh con người tầm thường, thiếu tính lý tưởng, quẩn quanh trong những chuyện hằng ngày, những chuyện tình duyên trai gái, lo toan tủn mủn trong gia đình. Các nhân vật khi chuyển từ những quan hệ bình thường trong cuộc sống hằng ngày vào những quan hệ xã hội rộng lớn, vào cuộc đấu tranh giai cấp và đấu tranh chính trị thì bỗng trở nên yếu ớt, mờ nhạt. *Mở hầm*, *Trên mảnh đất này* thì lại tô đậm những hành động bản năng, những dục vọng thấp hèn, cường điệu một số nét ngổ ngáo, dung tục của tính cách ; dường như tác giả cho rằng có như thế nhân vật mới gân guốc, dữ dội nhưng thực chất là nhà văn đã hạ thấp tính lý tưởng của nhân vật, đưa ra một kiểu người thấp lè tè không hấp dẫn được ai.

Không có gì khó hiểu khi ta thấy một số chương của *Trên mảnh đất này*, đặc biệt là *Mở hầm* đã rơi vào chủ nghĩa tự nhiên. Tác giả thích thú với những chuyện tủn mủn hằng ngày, những tình huống ly kỳ, những pha hồi hộp, những chuyện ăn tục nói phét thô lỗ, những cảnh khêu gợi bản năng và thị hiếu tầm thường của một số người đọc.

Một số nhược điểm trên đây của tiểu thuyết kháng chiến chống thực dân Pháp đã được khắc phục nhanh chóng khi ta bước vào mùa tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước.

*
* *

Từ ngày giặc Mỹ leo thang chiến tranh, dùng không quân và hải quân đánh phá miền Bắc nước ta, tiểu thuyết hầu như tập trung vào các chủ đề : Tổ quốc và chủ nghĩa xã hội, chủ nghĩa anh hùng cách mạng của quần chúng. Các văn nghệ sĩ lên đường vào tuyến lửa, đi đến những chiến trường xa. Không có chuyện "tìm đường", "nhận đường" như hồi 1947 - 1948. Nhiều tập truyện và tiểu thuyết đã ra đời ngay trong khói lửa chiến tranh : *Vào lửa* (1966), *Mặt trận trên cao* (1967) của Nguyễn Đình Thi, *Cửa sông* (1967) của Nguyễn Minh Châu, *Kan Lịch* (1968) của Hồ Phương, *Sao băng* (1968) của Nguyễn Gia Nùng,... Chỉ vài năm sau chúng ta đã có nhiều cuốn tiểu thuyết có dung lượng và quy mô lớn hơn, phản ánh nhiều giai đoạn khác nhau của cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước : *Đường trong mây* (1970), *Ra đảo* (1970) của Nguyễn Khải, *Vùng trời* (1971) của Hữu Mai, *Con đường mòn ấy* (1971) của Đào Vũ, *Dấu chân người lính* (1972) của Nguyễn Minh Châu, *Giáp trận* (1972) của Nguyễn Thế Phương, *Dòng sông phía trước* (1972) của Mai Ngữ, *Thôn ven đường* (1973) của Xuân Thiều, *Đám cháy trước mặt* (1973) của Đỗ Chu, *Chiến sĩ* của Nguyễn Khải,...

Đặc biệt các nhà văn quân đội đã tỏ ra rất xông xáo, thâm nhập vào những binh chủng mới mẻ nhất như không quân (*Vùng trời*), thiết giáp (*Chiến sĩ*), mặt khác không chỉ phản ánh cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước của miền Bắc mà đã trực tiếp miêu tả những cuộc chiến đấu ở các chiến trường xa.

Kan Lịch viết về những người anh hùng du kích của các dân tộc ở rẻo cao Trường Sơn. *Thôn ven đường* dựng lên trước mắt ta cuộc đấu tranh chống kế hoạch bình định của Mỹ - nguỵ ở một vùng sâu Trị Thiên - Huế. *Dấu chân người lính* là cuốn tiểu thuyết đầu tiên ở miền Bắc đã miêu tả một cách hết sức hấp dẫn, lôi cuốn cuộc trường chinh vĩ đại trong lịch sử chống ngoại xâm của dân tộc, cuộc hành quân của những trung đoàn và sư đoàn bộ binh, pháo binh vượt Trường Sơn, tham gia chiến dịch Khe Sanh ở miền Tây Quảng Trị.

Đi sâu vào các mũi nhọn của cuộc sống và trực tiếp miêu tả cái hiện thực nóng bỏng tính chất thời sự, đó là mặt mạnh nói chung của tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước. Đồng thời một số nhà tiểu thuyết đã biết

thông qua các hiện tượng bề mặt của cuộc sống mà xây dựng, tái tạo, nâng lên thành những tư tưởng chủ đề của tác phẩm và những vấn đề của nhân vật có sức tổng hợp, khái quát nghệ thuật cao.

Chẳng hạn như vấn đề sức mạnh của lòng yêu nước và yêu chủ nghĩa xã hội, của những lý tưởng cao cả đối với con người, vấn đề hai thế hệ cầm súng, vấn đề cái chung và cái riêng hay là hạnh phúc trong chiến tranh và cuối cùng là khả năng giải phóng con người của những cuộc chiến tranh cách mạng, v.v.

Vấn đề hai thế hệ cầm súng được rất nhiều cuốn tiểu thuyết ở cả hai miền đề cập (*Vào lửa, Đường trong mây, Dấu chân người lính, Mẫn và tôi*,...). Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Khải ca ngợi những chính uỷ trên đầu đã hai thứ tóc nhưng vẫn còn cố gắng xông pha trên các mũi nhọn cùng với thế hệ trẻ ngày hôm nay. Cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ đã đặt ra những nhiệm vụ phức tạp vượt quá khả năng và kinh nghiệm của họ. Chính uỷ Xuân đã khắc phục những khó khăn mới bằng tác phong khiêm tốn học hỏi, bằng đường lối quần chúng. Còn chính uỷ Thụ thì cho rằng "chỉ có mối quan hệ cách mạng, mối quan hệ bình đẳng nhất, dân chủ nhất mới là mối quan hệ bền chặt" giữa những người cán bộ thuộc hai thế hệ.

Nguyễn Minh Châu đã suy nghĩ về những vẻ đẹp khác nhau của lớp người cầm súng trước đây và lớp người trẻ tuổi hôm nay. Trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp những người nông dân cầm súng bảo vệ Tổ quốc, đồng thời cũng chiến đấu cho mảnh vườn và mái nhà của họ. Đối với một số người nghèo khổ bị áp bức thì đi bộ đội là đánh đổi cả một cuộc đời. Còn những học sinh, thầy giáo, những nhà khoa học trẻ tuổi hôm nay, "từ bỏ cái trái hạnh phúc đã ửng hồng trong vườn nhà mình để cầm súng đi chiến đấu cho mục đích gì ?". Xây dựng Kinh và Lữ thành hai nhân vật chính, Nguyễn Minh Châu muốn có một sự đối chiếu, so sánh giữa hai thế hệ bộ đội chống thực dân Pháp và chống đế quốc Mỹ và ông đã cố gắng giải quyết thật tốt mối quan hệ giữa hai thế hệ cha và con, già và trẻ trong cuộc chiến đấu này.

Trong một số tiểu thuyết phương Tây người ta đối lập giữa hai thế hệ, giữa cha và con không phải là một sự tiếp nối và phát triển mà là một sự cắt đứt với truyền thống, một khoảng trống đáng sợ ; thế hệ trẻ trong các nước tư bản phương Tây đang rơi vào một sự khủng hoảng và họ không tìm thấy một chỗ dựa tinh thần nào trong thế hệ những người đi trước. Những người lính trẻ trong *Dấu chân người lính* rất biết ơn và tự hào về những người cha của mình nhưng đồng thời họ cũng tỏ ra có bản lĩnh và cách sống độc lập của họ. Còn những người cha đã từng tham gia chiến dịch Điện Biên thì lại tỏ ra hết sức tôn trọng và tin tưởng ở những chiến sĩ trẻ, những người anh hùng của thời đại mới đang kế tục sự nghiệp cách mạng của cha anh. Nhưng người ta có cảm tưởng người chính uỷ già này vẫn chưa hiểu hết lớp người trẻ tuổi. "Chỉ có mấy tháng trong chiến dịch, Kinh đã hiểu biết thêm về những người chiến sĩ trẻ tuổi như bằng cả một đời người nhưng ông không khỏi nhận thấy không thể hiểu và đánh giá hết lòng hy sinh quả cảm, sức lực và tài trí của từng người đã cùng ông lăn lộn trên mảnh đất này. Và cả đứa con trai của ông đã hy sinh, cho đến hôm nay những điều gì ông đã biết về nó và những điều gì chưa biết ?". *Dấu chân người lính* có lẽ cũng là một lời kêu gọi thế hệ đi trước hãy cố gắng quan tâm và tìm hiểu sâu hơn nữa, đánh giá đúng hơn nữa thế hệ những người chiến sĩ trẻ hôm nay.

Viết về những anh hùng không quân nhưng Hữu Mai lại muốn thông qua đề tài đó đặt ra một vấn đề có tầm khái quát, phổ biến hơn. Cuộc chiến tranh ái quốc đã đánh thức dậy những sức mạnh tinh thần tiềm tàng trong mỗi một con người. Và khi chúng ta cùng chiến đấu cho lý tưởng lớn (Tổ quốc và chủ nghĩa xã hội) chúng ta sẽ xích lại gần nhau hơn. Hảo đã đến với những chiến sĩ không quân, đến với người cha dượng của mình chính là trên những tình cảm lớn đó. "Trong những ngày này đất nước như một cây đàn và mỗi người con là một sợi dây đang được lên căng thêm một cung độ. Mỗi người đều cố dẹp những cái nhỏ bé trong con người mình đi. Mỗi người đều cố lớn hơn lên một chút. Do đó mà họ đang nhích lại gần nhau hơn, đang xiết chặt lại với nhau". Những suy nghĩ đó của Hảo có thể xem là tư tưởng chủ đề của *Vùng trời* tập một. Tiểu thuyết *Cửa sông* của Nguyễn Minh Châu cũng nêu lên chủ đề đó.

Tác phẩm đã miêu tả thành công bước chuyển mình của hậu phương lớn miền Bắc từ hoà bình bước vào chiến tranh với những thay đổi khá đột ngột trong đời sống và tâm hồn mỗi con người. Kẻ ở hậu phương phải gánh phần việc cho những người ra tiền tuyến. Những băn khoăn, thắc mắc riêng tư trong gia đình, ngoài làng xóm được dàn xếp ổn thoả, nhanh chóng, con người lớn hẳn lên, xích lại gần nhau trong nhiệm vụ cứu nước, cứu nhà. Chính những chuyển biến thầm lặng đó đã làm nên sức mạnh to lớn của hậu phương chúng ta, góp phần vào thắng lợi vĩ đại ngày hôm nay của đất nước.

Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước cũng nêu lên sự lớn mạnh và phát triển không ngừng của con người qua những thử thách của chiến tranh cách mạng. Cách mạng đã giải phóng cho con người, cho cuộc đời 15 tuổi đã một lần đau khổ của Kan Lịch. Những thói tục phong kiến chà đạp lên quyền sống, biến con người thành nô lệ, những tình yêu ích kỷ, những kiểu hôn nhân mua bán phải được huỷ bỏ, một quan hệ mới sẽ hình thành giữa con người và con người : mối tình giai cấp, mối tình đồng chí. *Kan Lịch* của Hồ Phương đã nêu lên sức bật dậy mạnh mẽ của một con người được cách mạng giải phóng. Bao nhiêu sức mạnh và vẻ đẹp tiềm tàng đã bừng nở khi con người được trả lại quyền sống và quyền được hưởng hạnh phúc, khi con người tìm thấy ánh sáng của lý tưởng. Anh hùng Kan Lịch tiêu biểu cho tinh thần quật khởi và lòng tin yêu cách mạng mãnh liệt, hồn nhiên của các dân tộc Pa-kô, Tà-ôi, Pa-nhí, Vân Kiều trên các rẻo cao Trường Sơn.

Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước tập trung viết về chủ nghĩa anh hùng cách mạng của quần chúng. Nhưng không thể có một chủ đề chung cho *Dấu chân người lính, Vùng trời, Đường trong mây, Thôn ven đường, Kan Lịch,...* Làm sao mỗi tác phẩm phải đặt ra được những vấn đề độc đáo về triết học, nhân sinh quan, về mối quan hệ đạo đức mới giữa con người và con người. Đó là một trong những vấn đề quan trọng nhất được đưa ra thảo luận trong cuộc họp mặt của văn nghệ sĩ trước khi lên đường viết về anh hùng và chiến sĩ thi đua hồi đầu năm 1967. Không phải chỉ dựng lên tính cách của người anh hùng mà còn phải nêu lên được những vấn đề có chiều sâu, có ý nghĩa khái quát của người anh hùng ấy.

Nền nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa chủ yếu là một nền nghệ thuật anh hùng. Điều đó là tất nhiên. Bởi vì rằng "trong sự nghiệp chống Mỹ cứu nước, chủ nghĩa anh hùng cách mạng không chỉ thể hiện ở một số người ưu tú nhất mà đang trở thành nếp sống, chiến đấu và lao động của hàng triệu quần chúng thuộc mọi lứa tuổi và mọi tầng lớp nhân dân, chủ nghĩa anh hùng cách mạng không chỉ nảy nở ở những mặt trận đấu tranh quyết liệt với quân thù mà đang mở rộng toàn diện khắp mọi nơi,... chủ nghĩa anh hùng cách mạng không chỉ bùng lên đột xuất trong những giờ phút thử thách gay go nhất, mà đang diễn ra thường xuyên hằng ngày hằng giờ trong quá trình đấu tranh cách mạng lâu dài, bền bỉ..."(1).

Văn học, đặc biệt là tiểu thuyết, không quên các loại nhân vật trung gian và tiên tiến. Nhưng những điển hình anh hùng ngoài cuộc đời phải là cơ sở chủ yếu cho việc sáng tạo những điển hình nghệ thuật. Họ phải trở thành những nhân vật trung tâm, những nhân vật mang lý tưởng xã hội - thẩm mỹ của nhà văn và có sức giáo dục cổ vũ rất lớn đối với người đọc. Đi theo hướng đó, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã tiếp tục được một trong những con đường đã thành truyền thống của văn học dân tộc, con đường của *Thạch Sanh, Thánh Gióng, Nhị độ mai, Truyện Kiều, Lục Vân Tiên,...*

Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước đã rút ra được những kinh nghiệm quý báu trong việc thể hiện thế giới tinh thần phong phú và vẻ đẹp lý tưởng của những người anh hùng, mối quan hệ giữa cái bình thường và cái vĩ đại, giữa người anh hùng và tập thể quần chúng anh hùng, giữa anh hùng ca và tình ca và cuối cùng là những đặc điểm của người anh hùng cách mạng Việt Nam (kết hợp những giá trị tinh thần của dân tộc với tư tưởng Marx - Lênin của thời đại, khí phách và dáng đứng Việt Nam). Vấn đề dáng đứng Việt Nam, tầm thời đại của người anh hùng Việt Nam được các nhà văn đặc biệt chú ý từ cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước (*Mẫn và tôi, Đất Quảng, Sống như Anh, Bất khuất*, thơ Tố Hữu, thơ Lê Anh Xuân).

---

(1) Phạm Văn Đồng, *Tổ quốc ta, nhân dân ta, sự nghiệp ta và người nghệ sĩ*, Sđd, tr. 117.

Các nhà tiểu thuyết đều thấy rõ vấn đề điển hình anh hùng là vấn đề trung tâm của tiểu thuyết hiện nay. Tất nhiên, mỗi nhà văn sẽ giải quyết vấn đề này theo phong cách riêng độc đáo của mình. Nguyễn Minh Châu đang ở trong thời kỳ muốn đi sâu vào tâm lý của tính cách nhiều loại người khác nhau. Cũng giống như Nguyễn Khải, các nhân vật của ông luôn luôn khám phá tính cách của nhau, nhận xét về nhau một cách thông minh, tỉnh táo. Nhiều tính cách anh hùng không bộc lộ ngay một lúc mà dần dần được khám phá, người đọc có cái thú vị bất ngờ của sự khám phá. *Dấu chân người lính* đã xây dựng khá thành công hai nhân vật (Kinh và Lữ) đại diện cho hai thế hệ khác nhau của những người cầm súng.

Kinh tiêu biểu cho một cán bộ chính uỷ trong quân đội đã từng tham gia hai cuộc kháng chiến, một con người đức độ và tình cảm, thu hút bộ đội chưa phải bằng sức mạnh của trí tuệ thông minh và tài ba lỗi lạc mà bằng ánh sáng của lý tưởng cộng sản và lòng nhân hậu của một con người đã từng trải trong cuộc đấu tranh. Kinh thương lính với tấm lòng của một người mẹ và có một niềm khao khát được tiếp xúc với quần chúng, lắng nghe tiếng nói của quần chúng. Nguyễn Minh Châu đặc biệt nhấn mạnh hai yếu tố này trong người cán bộ chính trị quân đội. Nhân vật Kinh đã ít nhiều được cá thể hoá. Người chính uỷ đó xuất thân là một nông dân xứ Nghệ, tác phong xuề xoà, tuy đã có tuổi, có gia đình nhưng vẫn còn một cái tật xấu của những người trai trẻ : hơi bốc và nói bao giờ cũng vung tay. Cái đức độ và lòng nhân hậu, thuỷ chung, cách sống giản dị, thanh bạch, gần quần chúng, phong thái điềm tĩnh, ung dung, hơi có vẻ cổ xưa nhưng tâm hồn lại rất mới, rất trẻ, tất cả những cái đó tạo nên ở chính uỷ Kinh một cái gì rất Việt Nam, rất xứ Nghệ. (Nguyễn Minh Châu vẫn có tài khắc hoạ tính cách những ông già nông dân yêu nước, trọng tình, trọng nghĩa, những con người đậm đà tính chất dân tộc). Chính uỷ Kinh là một hình tượng đẹp, phảng phất nhiều nét của một người chính uỷ thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp.

Một nhà văn khác có thể khai thác ở người chính uỷ thời nay nhiều vấn đề phong phú, phức tạp hơn. Người ta có thể đòi hỏi Nguyễn Minh Châu phải đi sâu hơn vào cái thế giới tinh thần bên trong của người chính uỷ này. Mặt khác, những kỷ niệm, những hồi ức chưa đủ làm nên bề dày

và chiều sâu của tính cách, giữa quãng đời trẻ tuổi và quãng đời hiện nay có một cái gì chưa thật gắn bó và ăn khớp một cách nhuần nhuyễn. Tuy thế, nhân vật Kinh đã hiện lên khá sinh động trên chặng đường hành quân, lần họp với tiểu đoàn ba để giải quyết tư tưởng ngại bao vây, lần lên chốt mang ba bi đông canh rau tàu bay cho bộ đội, lần nghe Hiền hát, nhớ thương con, xúc động rơi nước mắt,...

Đóng góp chủ yếu của tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước là đã tập trung xây dựng hình tượng những người lính trẻ. Đó là những thanh niên ưu tú đầy tài năng và triển vọng của đất nước. Các chiến sĩ lái máy bay, sĩ quan ra đa tên lửa, thợ máy,... là những công nhân hiện đại, sử dụng vũ khí và máy móc hiện đại, những người không chỉ say mê khoa học mà còn yêu thích lịch sử, triết học, nghệ thuật. Họ có một thế giới nội tâm phong phú, ôm ấp những lý tưởng cao cả của thời đại. Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước đã xây dựng được những hình tượng đẹp đẽ về các chiến sĩ trẻ tuổi trưởng thành nhanh chóng trong chiến đấu, rất đủ bản lĩnh để nối gót cha anh trên con đường cách mạng.

Đó là những chiến sĩ không quân (Quỳnh, Đông, Tú trong *Vùng trời*, Lương, Toản trong *Mặt trận trên cao*), bộ binh (Lữ, Khuê trong *Dấu chân người lính*), lái xe (Hải voi, Ngôn bốc trong *Sao băng*), thanh niên xung phong (Nhuần, Ngụ trong *Con đường mòn ấy*),... Đó cũng là những anh hùng dũng sĩ trẻ tuổi của phong trào cách mạng miền Nam (Kan Lịch trong tác phẩm cùng tên, o Lành trong *Thôn ven đường*). Nổi bật lên trong những hình tượng đó là tính cách của Lữ và Kan Lịch.

Lữ tiêu biểu cho những học sinh trẻ tuổi, bước vào cuộc kháng chiến với nhiều lý tưởng và hoài bão nhưng đầu óc hãy còn viển vông, chưa thực tế. Lữ lại có cái phong thái của một nghệ sĩ, tâm hồn ít nhiều mơ mộng, lãng mạn. Anh đã suy nghĩ rất nhiều về vẻ đẹp của những bếp lửa và những đám khói đốt lên trong các khu rừng Trường Sơn, những khói bếp và ngọn lửa của hàng vạn mái nhà đem tới đây để góp sức vào cuộc trường chinh vĩ đại này. Có lúc trời khuya, bộ đội ngủ say, anh chàng nghệ sĩ đó đã trầm ngâm thơ thẩn một mình trong rừng đêm ướt át ánh trăng...

Trong tiểu thuyết *Dấu chân người lính*, những tính cách của chính uỷ Kinh, Nhẫn, Lượng và ngay cả Khuê nữa là những tính cách đã tương đối ổn định. Nhưng Lữ là một tính cách đang phát triển. Nguyễn Minh Châu đã có nhiều cố gắng khi miêu tả quá trình trưởng thành, quá trình tôi luyện thành thép của những người lính trẻ trên chiến trường Khe Sanh ác liệt. Tất nhiên, chưa phải ông đã hoàn toàn thành công trong trường hợp này. Dẫu sao thì việc miêu tả quá trình diễn biến tâm lý của những tính cách đang vận động, đang trải qua những bước ngoặt vẫn còn là một thử thách khó vượt qua đối với một số nhà viết tiểu thuyết của ta hiện nay. Trong những suy nghĩ của Lữ có rất nhiều dáng dấp của tác giả. Mặt khác, nhân vật được nhà văn nhận xét, phân tích nhiều hơn là tự biểu hiện. Quá trình chiến đấu của Lữ còn ngắn ngủi, chưa được kinh qua nhiều hoàn cảnh thử thách. Cần nói thêm là cái việc đốt sách cũng như thích khói của Lữ có một cái gì chưa thật tự nhiên và rõ ràng ; không phải cứ khác người như thế mới là có bản lĩnh và cá tính ! Người ta vẫn có cảm tưởng Nguyễn Minh Châu quen thuộc với những người lính nông dân (Khuê) hơn là các chàng trai học sinh tiểu tư sản (Lữ).

Khác với thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp trước đây, lần này chúng ta chiến đấu trên cơ sở một quan hệ sản xuất mới, quan hệ sản xuất xã hội chủ nghĩa. Chính là bằng cái bệ phóng vững chắc của chủ nghĩa xã hội và những truyền thống anh hùng của dân tộc mà Nguyễn Minh Châu cũng như Hữu Mai đã lý giải khá thành công cái bản chất rắn hơn sắt thép, cái bản chất anh hùng cách mạng của những người lính trẻ. Những phi công châu Âu trong các tác phẩm của Saint Exupéry cũng như sĩ quan hoa tiêu Sài Gòn trong truyện *Heo hút cồn mây* của Thảo Trường đều có cảm giác cô đơn, bơ vơ khi bay một mình giữa không gian mênh mông như ngôi sao lạc đường. Còn những chiến sĩ không quân của ta bay đêm trong một không gian vắng lặng, ngồi một mình trong buồng lái nhưng không bao giờ cảm thấy cô đơn. Trên đầu anh là một trời sao và dưới cánh là những rừng sao chi chít, đông vui của đất nước. Trời sao của vũ trụ thì xa xôi nhưng rừng sao của con người thì gần gũi, thân thiết. Đó là những chùm sao của khu công nghiệp Việt Trì, khu gang thép Thái Nguyên, là đám tinh vân đang bay về phía Nam của những đoàn xe ra

tiền tuyến. Những rừng sao đó của chủ nghĩa xã hội đã sưởi ấm lòng người chiến sĩ không quân, đã tạo cho họ những sức mạnh tinh thần trong chiến đấu.

Viết về đề tài không quân, Nguyễn Đình Thi và Hữu Mai dường như bị cuốn hút bởi những con người dũng cảm trong chiến đấu, thắm thiết trong tình bạn, cao cả trong tình yêu, những con người trong sáng như gương, đầy những ước mơ và hoài bão đẹp đẽ. Đề tài này hấp dẫn ở phương diện tình cảm hơn là ở những vấn đề xã hội như trong *Vào lửa, Thôn ven đường, Dấu chân người lính*,... Sức mạnh thu hút Nguyễn Khải là tìm cho ra một cách lý giải thuyết phục mà không đơn giản về cái tập thể những người anh hùng mới của chúng ta. "Tìm hiểu cái bên trong, cái bề dày, cái chiều sâu của mỗi người luôn luôn là một nhu cầu, một hứng thú" (*Đường trong mây*).

Trong tác phẩm của mình, Nguyễn Khải biết đi ngay vào cách sống, mối quan hệ giữa người và người, những vấn đề thuộc về đạo đức và nhân sinh quan xã hội chủ nghĩa. Tác phẩm của ông là một bức phác thảo về vẻ đẹp khác nhau của những người anh hùng. "Biết tìm những vấn đề riêng trong sự thống nhất chung và có phương hướng giải quyết một cách có hiệu quả nhất sẽ là một sự nghiệp đầy hứng thú...". Suy nghĩ đó của người chính uỷ trong *Đường trong mây* cũng là phương hướng phấn đấu trong sáng tác của Nguyễn Khải.

Trong sự thống nhất chung về lý tưởng, mỗi người anh hùng vẫn có một cách sống riêng, những cách đánh giá con người riêng, những quan hệ đối xử riêng, mà nhà văn phải thấy hết sự phong phú và phức tạp đó để đề nghị một lối giải quyết thích hợp nhất cho sự nghiệp chung và cho mỗi người.

Trong những hình tượng chiến sĩ trẻ tuổi, Kan Lịch là một nhân vật được xây dựng khá công phu. Kan Lịch tượng trưng cho cái sức bật dậy mạnh mẽ của một cô gái nghèo khổ bị đoạ đày, đang vươn tới ánh sáng cách mạng. Nhân vật được thể hiện trên nhiều bình diện (trong chiến đấu, công tác, trong quan hệ với đồng chí, người yêu, người chồng cũ, bà con làng xóm...) nên tính cách khá đa dạng. Nhân vật trưởng thành rất nhanh chóng

(nhanh chóng lạ lùng đến Vai cũng phải ngạc nhiên) nhưng đã được trình bày trong một quá trình phát triển hợp lý. Hồ Phương đã sử dụng khá nhuần nhị tiếng nói vùng Trị - Thiên kết hợp với nếp suy nghĩ và tâm lý của đồng bào Thượng, đã thông qua những đặc trưng của tính cách mà làm cho ngôn ngữ nhân vật được cá thể hoá và có sắc thái địa phương rõ rệt. Nhưng do chưa có điều kiện sống lâu dài trên vùng rẻo cao Trường Sơn nên tác giả chưa đi sâu được vào đời sống tâm hồn của con người, vào phong tục, sinh hoạt và cảnh sắc thiên nhiên của những vùng rừng núi miền tây Thừa Thiên.

Mỗi chương của tác phẩm *Kan Lịch* là một chiến công. Nhân vật trưởng thành nhanh chóng qua những chiến công đó. Kan Lịch đã từ một chiến sĩ du kích trở thành huyện đội phó phụ trách dân quân du kích miền núi, từ chỗ bắn chết giặc mà không biết thu súng đến chỗ chỉ huy đồng đội hạ máy bay ngay tại sân bay A Lưới.

Nhưng dường như tác giả mới miêu tả sự vận động bên ngoài mà chưa đi sâu được vào sự vận động bên trong của nhân vật anh hùng. Từ khi truyện và tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước xuất hiện, tác phẩm nào cũng miêu tả những chiến công vang dội nói lên kỳ tích anh hùng của nhân dân ta. Nhưng chúng ta không trở lại lối kể chuyện xưa, trong đó chỉ thấy những hành động của chàng Thạch Sanh chém trăn tinh, bắn đại bàng cứu nàng công chúa. Tất nhiên, đặc điểm nổi bật của người anh hùng mới là con người hành động, con người đang chinh phục thiên nhiên, cải tạo xã hội. Nhưng trong tiểu thuyết hiện đại, "biện chứng pháp hành động" phải kết hợp với "biện chứng pháp tâm hồn", cốt truyện phiêu lưu phải đi đôi với cốt truyện tâm lý.

Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước đã đặt ra cho chúng ta nhiều vấn đề lý thú về phương diện thể loại. Như vấn đề tính đa dạng và phong phú về chất liệu thẩm mỹ của tiểu thuyết, mối quan hệ giữa tiểu thuyết và phóng sự, giữa cốt truyện phiêu lưu và cốt truyện tâm lý, giữa tính dân tộc và tính hiện đại...

Trong những cuốn tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước sau đó, hiện thực không những được nâng lên ở một tầm khái quát cao mà còn được trình bày

một cách độc đáo, được soi sáng một cách toàn diện từ nhiều góc độ khác nhau. Cuộc sống hiện lên ở đây đa dạng, phong phú về chất liệu thẩm mỹ. Tiền tuyến và hậu phương, chiến đấu và sản xuất, Tổ quốc và chủ nghĩa xã hội, hạnh phúc và lý tưởng,... đó là những bình diện luôn luôn lồng vào nhau, đan chéo với nhau trong cuộc sống thực.

Bộ tiểu thuyết *Vùng trời* (ba tập) của Hữu Mai nhằm nêu lên sức mạnh vô địch của chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc được thử thách trước cuộc chiến tranh huỷ diệt của không quân Mỹ. Chúng ta vừa chiến đấu vừa sản xuất, vừa kháng chiến vừa xây dựng chủ nghĩa xã hội với cái tư thế chủ động, bình tĩnh của kẻ chiến thắng nên trong tiểu thuyết *Vùng trời*, mảng cuộc sống ở sân bay và trên bầu trời với cuộc sống trong gia đình, ngoài đường phố cứ chen lấn vào nhau. Hôm nay khẩn trương, căng thẳng trên sân bay trực chiến, ngày mai có thể phải bận rộn vì một cành đào ngày tết, mấy chiếc cọc chuồng lợn vừa bị sập trong một trận bão năm ngoái, người vợ trẻ thèm một đứa con trai,... Cái chi tiết đại đội trưởng Tú ngồi chữa chuồng lợn nhưng đầu óc lại nghĩ đến công việc ở sân bay là một chi tiết có ý nghĩa điển hình.

Nhiều nhà lý luận đã nói đến tính chất "văn xuôi" của tiểu thuyết. Đúng là như thế. Tiểu thuyết không thể không phản ánh cuộc sống bình thường hằng ngày của quần chúng. Nhưng không nên lẫn cái bình thường, hằng ngày với cái tẻ nhạt, tầm thường. Phải thông qua cái bình thường, hằng ngày để nói lên cái cao cả, cái anh hùng vĩ đại. Không có một sự phấn đấu liên tục trong cuộc sống bình thường hằng ngày thì không thể có "những phút làm nên lịch sử".

Trong những cuốn tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước, *Dấu chân người lính* được bạn đọc chú ý hơn cả vì tính chất sinh động và phong phú của cái hiện thực được phản ánh. Những màu sắc thẩm mỹ đa dạng của cuộc sống thực như : cái cao cả và cái thấp hèn, cái hài và cái bi, chất sử thi và chất trữ tình, chất văn xuôi và chất thơ,... cùng đan chéo lẫn nhau, chuyển hoá vào nhau. Có cái âm hưởng hùng tráng của những cuộc hành quân trùng trùng điệp điệp của các trung đoàn, sư đoàn vượt Trường Sơn, cái không khí dữ dội của toàn cảnh một chiến trường khổng lồ ở miền tây

Quảng Trị với những trận đánh ác liệt trên các điểm cao, lại có những phút lắng xuống, bâng khuâng ngắm một vầng trăng khuya, ngẩn ngơ giữa một ngàn hoa mai nở trắng xoá, trầm tư trước vẻ đẹp của những đám khói và bếp lửa dọc các tuyến đường Trường Sơn,... Nguyễn Minh Châu giàu vốn sống trực tiếp, có khả năng miêu tả và tái hiện hiện thực một cách sinh động, tạo hình, có khả năng đi sâu vào khám phá tính cách nhiều loại người khác nhau. Nhưng tư tưởng chủ đề chưa thật rõ rệt, chưa quán xuyến toàn bộ tác phẩm, kết quả là kết cấu thiếu chặt chẽ, trong những chương sau người ta có cảm tưởng tác giả còn lúng túng khi xử lý tuyến sự kiện và nhân vật.

Trong tiểu thuyết *Vùng trời* của Hữu Mai, sự kết hợp khá nhuần nhị các yếu tố anh hùng ca và trữ tình, "cốt truyện phiêu lưu" và cốt truyện tâm lý đã tạo nên những nét trẻ trung, mềm mại trước đây ít thấy có trong tác phẩm của ông. Ở đây người đọc luôn luôn được thay đổi thực đơn, thay đổi cảm giác, luôn luôn được phiêu du trong những thế giới kỳ lạ. Có cái không khí phiêu lưu của những người lênh đênh trên biển cả mênh mông, những đêm trăng huyền ảo thuyền trôi trên vịnh Hạ Long với những mảng sóng vàng lao xao tan vỡ, những quả núi hình thù kỳ dị như thực như hư sau màn sương, lại có cái thăm thẳm bí mật của những khoảng trời đất mịt mù bóng đêm trong đó người phi công lạc đường đang đi tìm trong muôn ngàn ngôi sao một ngôi sao biết nhấp nháy ba lần,... Xen vào đó, đôi khi người đọc lại có cái cảm giác ngây ngất, lâng lâng như đang bay trong một khoảng không màu tím của thế giới tình yêu, cái thế giới mà "cái gì cũng nhẹ nhàng như mây như khói, mang âm thanh của gió, của nước và mang màu sắc của những chiếc cầu vồng". *Vùng trời* kết cấu gọn và chặt, tình cảm trong sáng, đẹp đẽ, nhiều trang ngọt ngào xúc động nhưng đọc xong người ta vẫn có cái cảm giác bồng bềnh nhẹ lướt, thiếu cái phong phú và phức tạp, cái gân guốc, trần trụi của cuộc đời.

Cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước của chúng ta được dệt nên bởi những chiến công liên tiếp, trong đó không thiếu gì những kỳ tích, những cốt truyện mang tính chất "phiêu lưu". Những cốt truyện phiêu lưu đó đã thâm nhập vào *Đường trong mây*, *Ra đảo*, *Vùng trời* và nhất là *Sao băng*.

Những truyện bắt biệt kích, thổ phỉ trong *Đường trong mây*, cuộc hành trình ly kỳ hồi hộp của năm con thuyền vượt biển ra đảo, những trận không chiến có ý nghĩa lịch sử trong *Vùng trời*, một đoàn xe đi vào tiền tuyến với hơn bốn chục lần đương đầu với máy bay, tàu chiến, với bao nhiêu sông suối giữa mùa mưa lũ trong *Sao băng*,... Sự xâm nhập của những cốt truyện phiêu lưu là một điều có thể giải thích được, nhưng rất đáng tiếc là trong một số tiểu thuyết, cốt truyện phiêu lưu chưa kết hợp một cách thật nhuần nhị với cốt truyện tâm lý (*Đường trong mây*) hoặc đôi khi lấn ất cốt truyện tâm lý (*Sao băng*) ! Chỉ riêng những tình huống ly kỳ của cốt truyện phiêu lưu thì khó lòng có thể tạo nên một sự hấp dẫn lâu dài đối với người đọc ở thế kỷ chúng ta.

Vấn đề cuối cùng cần phải đề cập là mối quan hệ giữa tiểu thuyết và phóng sự. Một số tác phẩm là những phóng sự ghi nhanh hơn là tiểu thuyết. *Con đường mòn ấy* của Đào Vũ gồm toàn những sự việc và tình huống nối tiếp nhau (tắc đường, thông xe, bom vùi trên các cao điểm, bom ném vào đoàn xe chở xăng, chuyển gạo đi bộ qua trọng điểm giữa ban ngày, bắn máy bay, mở thêm đường, thêm cầu, thêm ngầm,...) với những môi trường sinh hoạt khác nhau (công binh, pháo binh, thanh niên xung phong, bộ đội thông tin, các trạm giao liên,...). Tất nhiên là *Con đường mòn ấy* cũng như *Sao băng* đã miêu tả được những tình huống điển hình trong chiến tranh, tinh thần hy sinh gian khổ và chiến đấu anh dũng của thanh niên xung phong, bộ đội, lái xe, cái không khí khắc nghiệt, dữ dội ở địa đầu Trường Sơn, những bức tranh sinh động, phong phú của cuộc chiến tranh nhân dân, tập trung nơi mặt trận giao thông vận tải,... Nhưng không thể lấy việc miêu tả các sự kiện làm mục đích chính còn nhân vật thì bị đẩy lùi xuống hàng thứ yếu. Cô Nhuần gần như một nhân vật giao liên nối liền các sự kiện, các tình huống ! Câu chuyện phát triển theo chiều dọc của các sự kiện, các chiến công nối tiếp nhau, chồng lên nhau chứ không phát triển theo quan hệ chiều ngang giữa các tính cách. Tác giả không đi sâu vào sự vận động tâm lý bên trong của nhân vật. Mối quan hệ giữa các nhân vật ít biến đổi, chỉ thấy số lượng bớt đi hoặc tăng lên !

Những nhược điểm nói trên của tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước có thể cắt nghĩa bằng nhiều nguyên nhân, nhưng cái bài học hàng đầu đối với người viết tiểu thuyết vẫn là vấn đề vốn sống. Tiểu thuyết có khả năng phản ánh những vấn đề thời sự nóng hổi nhưng do đặc trưng của thể loại, cách thâm nhập cuộc sống của người viết tiểu thuyết cũng có khác cách đi của người viết ký và phóng sự. Người viết tiểu thuyết phải *đi rộng* nhưng lại phải *cắm sâu và lâu dài* vào một quê hương nhất định. Bằng lòng ở những đợt đi ngắn theo kiểu "ăn đong", ghi chép vội vã thì dù có tài hoa, thông minh đến bực nào đi nữa, tác phẩm vẫn không tránh khỏi tình trạng hời hợt, chắp vá và nhân vật thì sẽ là một thứ người non yếu, khó lòng sống nổi dăm bảy năm chứ đừng nói đến chuyện "tam bách dư niên hậu". Chúng ta sẽ trở lại vấn đề này trong phần nói về "Lao động của người viết tiểu thuyết".

*
* *

Không có sự phân biệt tuyệt đối giữa những cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa ở hai miền Nam, Bắc. Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước ở hai miền có nhiều điểm gặp gỡ về phương diện chủ đề, nghệ thuật điển hình hoá anh hùng cách mạng, về việc mở rộng khuôn khổ sử thi của thể loại, về nhiệm vụ xây dựng một nền tiểu thuyết Việt Nam mang tính chất dân tộc và hiện đại.

Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước của nền văn nghệ giải phóng miền Nam đã ghi được những thành tựu rất đáng phấn khởi, góp phần to lớn vào việc xây dựng một nền nghệ thuật anh hùng của dân tộc.

Chúng ta chưa quên được sự xúc động dạt dào và nỗi bàng hoàng sung sướng khi được đọc cuốn tiểu thuyết đầu tiên của nền văn nghệ giải phóng miền Nam : *Hòn Đất* (1966). Từ đó đến nay, chúng ta không mất đi cái "không khí thiêng liêng kỳ diệu" và "những nỗi xúc động thần thánh" nhưng nền tiểu thuyết cách mạng miền Nam ngày càng có phong thái sâu lắng và trầm tĩnh, vững vàng và chắc chắn hơn. Sau *Hòn Đất* là hàng loạt tiểu thuyết có giá trị khác lần lượt ra đời : *Gia đình má Bảy* (1968), *Ở xã Trung Nghĩa* (1969), *Rừng U Minh* (1970), *Đất Quảng* (1971), *Mẫn và tôi* (1972). Đó là chưa kể những tác phẩm mới được giới thiệu từng chương nhưng chưa xuất bản thành tập.

Thể loại tiểu thuyết thường xuất hiện sau ký và truyện ngắn. Người ta giải thích sự xuất hiện muộn màng của tiểu thuyết bằng cái dung lượng đồ sộ của nó và bằng khoảng cách nhất định phải có giữa cái hiện thực được phản ánh trong tác phẩm và cái hiện thực sinh động đang trôi chảy giữa cuộc đời. Khoảng cách về thời gian là cần thiết, nó giúp cho người nghệ sĩ, trong khi lùi lại về phía sau, có thể nhìn bao quát được toàn bộ dòng hiện thực đang phát triển. Nhưng người ta cũng có thể đạt đến yêu cầu đó bằng cách, trong khi đứng vững hai chân trên hiện thực, phóng tầm mắt cao hơn, có thể nhìn thấu ngàn xưa và lắng nghe được tiếng nói của mai sau. Phong trào cách mạng miền Nam đã cung cấp cho người nghệ sĩ của chúng ta một "đôi mắt thần" kỳ diệu như vậy.

Các nhà tiểu thuyết cách mạng miền Nam đã cố gắng khắc phục những khó khăn khi phải vượt qua khoảng cách thời gian để có thể phản ánh kịp thời những bước đi nóng hổi thời sự của cách mạng. Chúng ta đã có những cuốn tiểu thuyết hay viết về Đồng khởi và thời kỳ đen tối trước Đồng khởi (*Ở xã Trung Nghĩa, Rừng U Minh*), viết về chiến tranh đặc biệt (*Hòn Đất, Gia đình má Bảy*) và chiến tranh cục bộ (*Đất Quảng, Mẫn và tôi*). Một điều kỳ lạ là tiểu thuyết của Việt Nam xuất hiện gần như song song với ký. *Đất lửa* chưa ráo nét mực thì Nguyễn Trung Thành đã chuyển sang viết *Đất Quảng*. Nguyễn Thi ghi lại "những sự tích ở đất thép" cũng là để ngay sau đó, sẽ viết một cuốn tiểu thuyết về những vành đai diệt Mỹ ở Củ Chi.

Sự phát triển mạnh mẽ và kịp thời của tiểu thuyết miền Nam không bác bỏ cái lý thuyết về khoảng cách thời gian nhưng đồng thời nó cũng chứng minh rằng lý thuyết đó không phải trong trường hợp nào cũng đúng. Nhà viết tiểu thuyết có thể gặp những khó khăn về mặt tích luỹ vốn sống, về cách nhìn nhận và đánh giá các sự kiện, tuy nhiên, tất cả những điều đó không hề gạt bỏ khả năng là tiểu thuyết có thể phản ánh cái hiện thực nóng hổi đang vận động và phát triển.

Chỉ mới trong vòng hơn mười năm mà nền văn nghệ giải phóng miền Nam nói chung và nền tiểu thuyết nói riêng đã có những bước phát triển mạnh mẽ. Những nguyên nhân nào có thể cắt nghĩa sự thật đó ? Chúng ta

xây dựng nền nghệ thuật chống Mỹ cứu nước không phải trên một mảnh đất trống. Trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, lực lượng văn xuôi còn rất mỏng nhưng chúng ta đã có Nguyên Ngọc, Nguyễn Văn Bổng, Đoàn Giỏi, Minh Lộc, Phạm Hữu Tùng và một lực lượng viết văn trẻ đầy triển vọng như Lê Khâm, Nguyễn Ngọc Tấn, Bùi Đức Ái, Nguyễn Quang Sáng,... Chính sự chuẩn bị đó cắt nghĩa tại sao bước vào cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ lần này, các nhà văn chúng ta không có cái bỡ ngỡ của những kẻ "nhận đường" và nền văn học cách mạng của chúng ra bây giờ phát triển với một tốc độ nhanh chóng hơn nhiều so với thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp trước đây.

Cái lý do trên dường như chưa phải là chủ yếu. Bầu sữa nuôi dưỡng tiểu thuyết bao giờ và trước hết cũng là cuộc sống thực với tất cả sự phong phú, đa dạng và phức tạp của nó. Nhưng không phải bất cứ cuộc sống nào cũng là mảnh đất thuận lợi của tiểu thuyết. Thể loại văn học này đặc biệt phát triển trong những thời kỳ mà xã hội có chuyển biến dữ dội. Ở Việt Nam và Trung Quốc những cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa đầu tiên (*Truyện Kiều, Hoàng Lê nhất thống chí, Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử, Hồng lâu mộng*) đã hình thành ngay trong thời kỳ khủng hoảng trầm trọng và kéo dài của xã hội phong kiến, thời kỳ làn sóng khởi nghĩa nông dân dâng cao cuồn cuộn, còn giai cấp quý tộc thì bị phân hoá và đổ sụp nhanh chóng. Nguyên lý về sự vận động không ngừng của con người và thế giới là nguyên lý cơ bản của tiểu thuyết phương Đông và phương Tây. Không có mười lăm năm chìm nổi, bèo trôi sóng vỗ của cô Kiều thì không có cuốn tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh*. Cũng như vậy, không có cái xã hội thăng trầm đảo lộn, không có cuộc đời "lên voi xuống chó" của Nguyễn Hữu Chỉnh thì cũng không có cuốn tiểu thuyết lịch sử *Hoàng Lê nhất thống chí*. Và không phải là ngẫu nhiên mà nhiều cuốn tiểu thuyết cách mạng miền Nam tập trung nói về *thời kỳ Đồng khởi*. Tất nhiên, đứng về ý nghĩa chính trị thì phong trào Đồng khởi là một giai đoạn đặc biệt quan trọng của lịch sử cách mạng miền Nam. Nó đã mở đầu cho tất cả các giai đoạn sau này của cách mạng. Có Đồng khởi mới có vùng giải phóng, có các lực lượng vũ trang, mới đánh thắng giặc Mỹ trong chiến tranh đặc biệt và tiếp tục đánh bại chúng trong chiến tranh cục bộ. Nhưng đứng về phương diện thể loại tiểu thuyết mà nói thì

Đồng khởi là một thời kỳ lịch sử rất đáng chú ý, đó là thời kỳ mà xã hội và con người miền Nam chuyển biến rất dữ dội. Đồng khởi là buổi rạng đông rực lửa, là lúc đêm chuyển thành ngày, khi mà hàng chục triệu đồng bào, dưới sự lãnh đạo của Mặt trận dân tộc giải phóng, nổi dậy như sóng vỡ bờ, phá tan thế kìm kẹp của Mỹ - nguỵ, giành quyền làm chủ trên phần lớn quê hương miền Nam, xây dựng vùng giải phóng thành một căn cứ vô cùng vững chắc cho cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước. Những thời kỳ Đồng khởi hoặc Tổng tiến công và nổi dậy đồng loạt là những thời kỳ lịch sử vô cùng hấp dẫn đối với các nhà viết tiểu thuyết.

Hiện thực cách mạng miền Nam đã tạo điều kiện thuận lợi cho sự phát triển của thể loại tiểu thuyết. Nhưng không thể giải thích được sự lớn mạnh của thể loại này nếu không nói đến sự nỗ lực lớn lao về phía chủ quan các nhà văn. Anh chị em văn nghệ sĩ giải phóng đã nhận thức rất sâu sắc rằng hiện thực cách mạng miền Nam là một kho của cải vô giá đối với nhà văn. Không sống đầy đủ cái hiện thực đó là một thiệt thòi, mất mát không gì bù đắp lại được trong đời một nhà viết tiểu thuyết.

Chính ở miền Nam nước ta đã diễn ra một cuộc chiến tranh cách mạng, một cuộc kháng chiến thần thánh tiêu biểu nhất trong lịch sử dân tộc và đồng thời cũng tiêu biểu nhất cho thời đại hiện nay. Đứng ở trung tâm của cuộc chiến tranh cách mạng đó, hơn ở đâu hết, các nhà tiểu thuyết miền Nam có thể nhìn thấy một cách sáng rõ nhất những lời giải đáp hùng hồn cho một số vấn đề mấu chốt của thế kỷ XX.

Nói chung, lịch sử của tiểu thuyết gắn liền với lịch sử chủ nghĩa hiện thực. Sự phát triển mạnh mẽ của dòng chủ lưu trong tiểu thuyết thế kỷ XIX gắn liền với chủ nghĩa hiện thực phê phán, còn tiểu thuyết miền Bắc cũng như tiểu thuyết cách mạng miền Nam những năm sáu mươi và bảy mươi của thế kỷ XX thì gắn liền với quá trình hình thành và phát triển của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Tiểu thuyết miền Nam có thể xem là "tấm gương" phản ánh một cách trung thực và sinh động những thời kỳ lịch sử của phong trào cách mạng miền Nam. Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước đã nêu cao được chủ nghĩa anh hùng cách mạng của quần chúng, mặt chủ yếu của hiện thực cách mạng miền Nam.

Ở xã Trung Nghĩa mới chỉ có ba chương nhưng đã hứa hẹn với chúng ta một cuốn tiểu thuyết rất có giá trị. Nó thể hiện cách phân tích sâu sắc những mâu thuẫn căng thẳng, phức tạp và khả năng khắc hoạ nhân vật tài tình của tác giả. Nó chứng minh rõ hơn cái vốn sống phong phú của Nguyễn Thi về nông dân Nam Bộ. Nổi bật lên trong cuốn tiểu thuyết này là vấn đề nông dân và ruộng đất trong cuộc cách mạng dân tộc dân chủ ở miền Nam. *Ở xã Trung Nghĩa* đã sử dụng một lối miêu tả tập trung, dồn nén (trong một không gian hẹp, một thời gian ngắn) để tạo nên cái không khí oi bức, dông bão của thời kỳ đen tối trước Đồng khởi, phảng phất cái không khí ngột ngạt, khó thở của *Tắt đèn* trước Cách mạng tháng Tám. Đồng thời ở đây lại xuất hiện một tài năng giống như Nam Cao trong việc cá thể hoá và sử dụng những biện pháp độc thoại nội tâm đi sâu vào tâm lý nhân vật. Nhưng tất cả những cái đó đều tan biến đi trong một phong cách rất độc đáo của Nguyễn Thi, vừa dân gian vừa hiện đại, vừa gân guốc vừa trữ tình, vừa say mê vừa tỉnh táo.

Rừng U Minh của Trần Hiếu Minh là một bức phác thảo rất có giá trị về toàn cảnh phong trào Đồng khởi ở miền Tây Nam Bộ. Thành công của tác giả là đã trình bày được cuộc đấu tranh giằng co ác liệt giữa ta và địch trong những năm dài hết sức căng thẳng trước thời kỳ Đồng khởi. Thực chất của phong trào Đồng khởi là cuộc khởi nghĩa của nông dân dưới sự lãnh đạo của Đảng và Mặt trận Dân tộc giải phóng. Hơn ở nơi nào hết, đây là cuộc đấu tranh một mất một còn vì miền Tây Nam Bộ là chốn "lưu đày", là nơi cùng trời cuối đất của Tổ quốc. Nông dân Nam Bộ nói riêng và miền Nam nói chung đã đứng dậy đồng khởi với tất cả sức mạnh của lòng yêu nước và lòng căm thù giai cấp, nhưng đồng thời cũng với sức mạnh của những ước mơ hướng về miền Bắc xã hội chủ nghĩa.

Gia đình má Bảy của Phan Tứ không tập trung viết về thời kỳ đen tối như hai cuốn tiểu thuyết trên, nhưng lại cho ta thấy cuộc đấu tranh gay go gian khổ để giành chính quyền và giữ chính quyền trong những năm 1960 - 1961 ở một xã nhỏ thuộc vùng đồng bằng Trung Trung Bộ. Phá tan thế kìm kẹp của địch giành chính quyền đã là một việc khó, giữ được chính quyền cách mạng lại càng khó hơn. Chúng ta phải giành giật với địch từng thôn xóm trên một mảnh đất hẹp, nằm kẹp giữa núi và biển,

luôn luôn bị nạn đói đe doạ. Cuốn tiểu thuyết đã trình bày khá rõ cái thế giằng co vô cùng ác liệt trên chiến trường Trung Trung Bộ. Tính chất căng thẳng gay gắt đó không phải chỉ thể hiện trên chiến trường. Nó còn phản ánh ngay trong những suy nghĩ giằng co, day dứt của người dân trong giờ phút quyết định vận mệnh cuộc đời họ (đêm đồng khởi).

Gia đình má Bảy cũng như *Hòn Đất* đã phản ánh được thời kỳ đầu của cuộc đấu tranh vũ trang từ năm 1960 đến năm 1965, lúc Mỹ bắt đầu đưa quân vào miền Nam và ta đánh thắng chúng trong chiến tranh đặc biệt. Tiểu thuyết *Hòn Đất* của Anh Đức đã nêu bật vai trò quyết định của cuộc chiến tranh nhân dân, sức mạnh kỳ diệu của chủ nghĩa anh hùng cách mạng của quần chúng. Một làng nhỏ đồng khởi chưa đầy một năm, với một ít vũ khí đã đánh lui trận càn quy mô của hơn một nghìn quân địch với đầy đủ phương tiện hiện đại. *Hòn Đất* là cuốn tiểu thuyết đầu tiên phản ánh cuộc chiến tranh nhân dân với ba mũi giáp công tài tình sáng tạo. *Hòn Đất* đã thu hút chúng ta bởi một bút pháp say mê, xúc động, bởi vẻ đẹp cao cả của những tính cách anh hùng ngời sáng, bởi một cốt truyện đầy những tình huống giàu kịch tính, bởi cái màu sắc địa phương của con người và thiên nhiên Nam Bộ,... Nhưng tác giả hãy còn thiếu một lý trí tỉnh táo để có thể lý giải thuyết phục các sự kiện, thiếu một vốn sống đầy đủ để tạo nên cái bề dày và chiều sâu hiện thực cho những nhân vật đã ít nhiều được lý tưởng hoá.

Nếu như câu hỏi đặt ra cho Trần Hiếu Minh là tại sao đồng bào ta có thể đồng khởi thắng lợi thì câu hỏi mới đặt ra cho Nguyễn Trung Thành, Phan Tứ và Nguyễn Thi là bản chất đế quốc Mỹ như thế nào, chúng ta có đánh được Mỹ không và đánh thắng được chúng trong chiến tranh cục bộ như thế nào ? *Đất Quảng* của Nguyễn Trung Thành, *Những sự tích ở đất thép* (ghi chép) của Nguyễn Thi, *Mẫn và tôi* của Phan Tứ đã cố gắng trả lời câu hỏi đó.

Tiểu thuyết *Đất Quảng* đã miêu tả quá trình người dân Hà Thanh đánh lùi cái tư tưởng sợ Mỹ như thế nào. Năm 1965, lúc bọn Mỹ ồ ạt đổ quân vào căn cứ Đà Nẵng, trong khi hàng chục xã bốn bên đùng đùng kéo dân vác súng bỏ chạy thì những chi uỷ viên Hà Thanh cũng như

hàng vạn con người khác nhau trên khắp miền Nam, bằng vô số con đường độc đáo đã vác súng đi "đánh Mỹ thử" và những vành đai diệt Mỹ lúc đầu đã hình thành như vậy đấy. Trong thời kỳ đó, chủ nghĩa anh hùng cách mạng thể hiện trước hết bằng hành động "bám dân, trụ chắc, một tấc không đi, một ly không rời". "Hà Thanh đứng trụ đó, trên cái vành đai diệt Mỹ kỳ lạ đã lập nên từ non hai năm nay, trên một dải đất quyết liệt nhất của Quảng Nam, im lặng và ương ngạnh".

Tiểu thuyết *Đất Quảng* là một sự kết hợp chặt chẽ giữa chất anh hùng ca và chất trữ tình, yếu tố sử thi và yếu tố tâm lý. Những sự kiện lịch sử lớn lao của thời đại đã tác động mạnh mẽ đến đời sống của mỗi một con người và thấm sâu cả vào những tâm tư thầm kín của họ.

Các nhân vật trong tiểu thuyết của Nguyễn Trung Thành vừa có bản chất tạo hình, lại vừa được nâng lên ở một tầm khái quát cao, và nói chung, nhân vật nào cũng đang đuổi theo một dục vọng thấp hèn hoặc ôm ấp một khát vọng cao cả. Những mâu thuẫn xã hội đã được nhà văn chuyển dịch sang tiếng nói nghệ thuật, thể hiện thành sự xung đột, sự đan chéo xoắn xuýt vào nhau của những tính cách và số phận con người. Nguyễn Trung Thành đã miêu tả khá thành công cuộc đấu tranh giai cấp ác liệt diễn ra hơn mấy chục năm nay trên đất Hà Thanh, dưới hình thái một mối thù truyền kiếp giữa gia đình tên địa chủ Hứa Xăng với gia đình ông già nông dân sông Trúc. Mối thù không đội trời chung với một tên đế quốc đầu sỏ, tàn bạo và hung ác nhất thế giới, cộng với mối thù truyền kiếp giữa những gia đình cố nông và địa chủ đã làm cho cuộc đấu tranh giai cấp trở nên lâu dài, dữ dội, quyết liệt chưa từng thấy trong lịch sử dân tộc. Các nhân vật trong tiểu thuyết *Đất Quảng* từ những mối thù cá nhân đã dần dần tự giác tham gia vào cuộc đấu tranh giai cấp rộng lớn ấy.

Tiểu thuyết *Mẫn và tôi* tập trung xây dựng hình tượng hai người anh hùng trẻ tuổi của phong trào cách mạng miền Nam : một chiến sĩ trẻ Giải phóng quân và một cô bí thư chi bộ xã. Đằng sau hình bóng và cuộc đời của đôi trai gái anh hùng đó là tất cả bà con cô bác, là cái chân trời rộng lớn của phong trào cách mạng, cái chân trời lộng gió của năm 1965 đại thắng nhưng đồng thời cũng là năm bản lề giữa hai cuộc chiến tranh đặc biệt và cục bộ, lúc miền Nam đang náo động tiếng trực thăng,

tiếng xe bọc thép, tiếng pháo cực nhanh của những cuộc đổ bộ ồ ạt hàng sư đoàn lính thuỷ đánh bộ Mỹ vào căn cứ Chu Lai, Đà Nẵng,... Để giúp bạn đọc thấy rõ hình thái của phong trào cách mạng miền Nam trong cái năm dồn dập những biến động mới mẻ đó, Phan Tứ đã tập trung miêu tả cuộc chạy đua căng thẳng giữa ta và Mỹ - ngụy ở những vùng vành đai ác liệt quanh căn cứ Chu Lai, lúc hai bên đều ra sức giành thế chủ động cho mình trước khi bước vào một cuộc chiến tranh mới. Làng Cá anh hùng nằm lọt giữa vùng bàn đạp gần Chu Lai (cũng như làng Hà Thanh đứng trụ trên vành đai diệt Mỹ Quảng Đà) là những pháo đài chống đế quốc Mỹ kiên cường, những hoàn cảnh rất điển hình phản ánh cái hình thái giằng co, cài răng lược của phong trào cách mạng miền Nam.

Phan Tứ không chỉ dừng lại ở lịch sử và phong trào của làng Cá mà còn mở rộng ra trên một diện bao quát kéo dài từ Quảng Ngãi vào đến Bình Định. Nhân vật - người kể chuyện đưa chúng ta thâm nhập phong trào du kích ở các vùng vành đai, gặp những cán bộ nằm chìm trong các cơ sở hậu địch, các ấp chiến lược, quan sát tại chỗ những hoạt động của sân bay Chu Lai, vào sâu trong thành phố Đà Nẵng đang náo động phong trào công nhân, học sinh, sinh viên, theo dõi những trận thắng lớn của bộ đội chủ lực ở Đèo Nhông, Chu Lai, Vạn Tường,... Hiện thực miền Nam được miêu tả trong cuốn tiểu thuyết với một tầm bao quát rộng lớn, có xu hướng vươn tới quy mô sử thi, bao gồm nhiều địa điểm môi trường khác nhau, nhiều loại người khác nhau từ nông thôn đến thành thị, từ quá khứ xa xưa của lịch sử trở về hiện tại. Đây là một cố gắng rất lớn, đánh dấu một bước phát triển mới của nghệ thuật tiểu thuyết Phan Tứ.

Tiểu thuyết *Mẫn và tôi* đã phát triển đến mức tối đa những mặt mạnh trước đây trong phong cách Phan Tứ. Phong cách hiện thực tỉnh táo đã giúp Phan Tứ thành công khi trình bày, lý giải các nhân vật, các sự kiện một cách khách quan, thuyết phục. Phong cách đó cũng rất thuận lợi khi cần khắc hoạ những nét gân guốc, dữ dội, khi cần sử dụng một bút pháp lạnh cần thiết trong nghệ thuật để miêu tả những đường nét trần trụi của cái hiện thực làng Cá đau thương trong cảnh nước dâng pháo chụp. Ngòi bút Phan Tứ cũng rất lợi hại, sắc sảo khi vạch mặt bọn "lưỡi dài hơn tay", những tên cơ hội tính toán, những "ông vua con" chui vào hàng ngũ cách mạng,...

Tiểu thuyết *Mẫn và tôi* cũng bắt đầu báo hiệu những khả năng mới trong phong cách của nhà văn (vừa mở rộng tầm bao quát sử thi, vừa đi sâu vào thế giới nội tâm và quá trình phát triển của vài ba tính cách trung tâm). Tuy nhiên, một số nhược điểm vốn có vẫn chưa hoàn toàn được khắc phục. Nhìn chung trong phong cách nghệ thuật của Phan Tứ cái tỉnh táo của bộ óc duy lý cần phải kết hợp chặt chẽ hơn nữa với những rung động dạt dào của trái tim tươi trẻ, cái cân đối hài hoà, cái khuôn khổ chặt chẽ có khi phải chấp nhận cả những sự tung phá, buông thả cần thiết, cái chu đáo nghiêm túc của người cán bộ phong trào phải gia thêm cái chất bay bổng, phóng khoáng của nghệ sĩ, khả năng lý giải thuyết phục phải đi đôi với khả năng miêu tả tạo hình, sinh động, chất sử thi phải quyện lẫn với chất trữ tình và chất thơ,...

Xây dựng những điển hình anh hùng cách mạng, những con người đẹp nhất của thời đại chúng ta, đó là niềm vinh dự và tự hào lớn nhất của văn nghệ giải phóng miền Nam. Trong khi ở các nước Tây Âu cũng như ở các đô thị Huế, Sài Gòn, một số tác giả của nền nghệ thuật tư sản đang tiến đến chỗ bế tắc, lúng túng trước những câu hỏi về bi kịch cá nhân, về lẽ sống làm người và thân phận con người trong cái hỗn độn, "phi lý", cái "mê cung" của xã hội tư sản, trong khi ngay cả một số đầu óc "thông thái" nhất của phương Tây cũng đang quẩn quanh với những chuyện triết lý vô nghĩa, thì ở miền Nam chúng ta, cuộc sống anh hùng đã tạo nên một nền nghệ thuật anh hùng. Văn nghệ cách mạng miền Nam là một trong những tiếng nói mạnh khoẻ, đẹp đẽ của thời đại chúng ta.

Truyện và tiểu thuyết cách mạng miền Nam đã đóng góp được những hình tượng có giá trị cho cái bảo tàng những con người Việt Nam đẹp nhất qua các thế kỷ. Trong cuộc cách mạng miền Nam hiện nay, hình tượng bà má là một hình tượng rất tiêu biểu, rất đẹp, chinh phục được lòng yêu mến gần như tuyệt đối của mọi cán bộ và chiến sĩ. Tiểu thuyết *Gia đình má Bảy* và *Hòn Đất* đã làm nổi bật lên những nét bản chất tốt đẹp của một bà mẹ Việt Nam, một bà mẹ anh hùng trong thời kỳ chống Mỹ cứu nước (má Bảy, má Sáu). Văn học Việt Nam có truyền thống đề cao người phụ nữ dân tộc. Phát huy truyền thống đó, tiểu thuyết cách mạng miền Nam đã xây dựng thành công hình tượng những người phụ nữ

"anh hùng, bất khuất, trung hậu, đảm đang" (chị Sứ, Sáu Thắm). Tình cảm của những con người này không chỉ thu hẹp trong khuôn khổ của một gia đình. Tình yêu của họ lớn hơn một tình yêu ; tình vợ chồng, tình mẹ con cũng chan hoà tình đồng chí. Đó là những nét mới, rất mới của những người mẹ, người vợ Việt Nam[1].

Suốt hơn hai mươi lăm năm, ở miền Nam đất nước chúng ta không ngừng tiếng súng chống xâm lược. Các thế hệ lần lượt thay nhau cầm súng bước lên tiền tuyến của cuộc đấu tranh một mất một còn với quân thù. Đối với thế hệ những lớp người đi trước, truyện và tiểu thuyết miền Nam đã xây dựng được những hình tượng gân guốc, giàu bản chất tạo hình về những ông già nông dân khí tiết, trung nghĩa, giàu lòng yêu nước (ông Tư Trầm, ông già U Minh, ông già sông Trúc,...). Ở miền Nam chúng ta, cha và con cùng đứng chung trong một chiến hào chống đế quốc Mỹ là chuyện rất bình thường. Thế hệ thanh niên đã đứng dậy nối tiếp cha anh và đang đóng vai trò xung kích trong lực lượng cách mạng miền Nam. Đó là những bí thư chi bộ trẻ tuổi (Mẫn), những chiến sĩ giao liên gan dạ (Út Hảo, Năm Thắm), những nữ du kích anh hùng (Sâm), những chiến sĩ Quân giải phóng làm cho quân thù kinh hồn bạt vía (Thiêm, Hoàng). Nổi bật lên trong những hình tượng vừa nói trên là nhân vật Mẫn trong tiểu thuyết của Phan Tứ.

Những người bí thư chi bộ trẻ tuổi như Mẫn (trong *Mẫn và tôi*), o Lành (trong *Thôn ven đường*), Sáu Thắm (trong *Đất Quảng*) tiêu biểu cho thế hệ mới phải gánh vác rất sớm những nhiệm vụ quá sức mình nhưng cũng do đó mà trưởng thành hết sức nhanh chóng. Cha bị đày ra Côn Đảo, mới mười tuổi Mẫn đã phải làm lụng giúp mẹ, nuôi em và tham gia vào công tác liên lạc bí mật ; mười sáu tuổi bị bắt, vượt tù, mười bảy tuổi đã được kết nạp Đảng, hai mươi tuổi là bí thư chi bộ, hai mươi mốt tuổi là đảng uỷ viên nắm du kích mười hai xã ở khu vành đai diệt Mỹ Chu Lai ! Mẫn là một cán bộ hết sức trong sáng về mặt đạo đức, một đồng chí trung kiên, một chỉ huy có lối đánh dũng cảm, táo bạo và nói chung có nhiều khả năng thích ứng nhanh chóng với những diễn biến mới mẻ của

(1) Chúng tôi sẽ trở lại hình tượng chị Sứ trong phần "Điển hình hoá trong tiểu thuyết".

cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước mà một số người thuộc thế hệ trước không có. Hai nhân vật Mẫn và Sâm (trong *Gia đình má Bảy*) phản ánh hai giai đoạn khác nhau trong quá trình giác ngộ cách mạng của thế hệ trẻ. Sâm đang ở cái tuổi tóc đầy gió, mắt đựng mặt trời, hồn nhiên, phơi phới. Mẫn đã ở vào một thời kỳ khác. Ngoài những băn khoăn buổi đầu về sống và chết, sướng và khổ của riêng mình, Mẫn đã phải suy nghĩ để tìm cái đúng, tránh cái sai, phải phát huy tính năng động, tự giác của người cán bộ cách mạng chứ không phải chỉ làm theo cái mẫu của người khác. Tính cách của Mẫn được đặt vào trong những thử thách điển hình và đặc biệt nhà viết tiểu thuyết đã biết tập trung miêu tả bước phát triển nhảy vọt, bước ngoặt về tâm lý có tính chất quyết định trong cuộc đời nhân vật (Mẫn đã vượt qua được thử thách của cuộc đấu tranh nội bộ với người thầy dạy, người cha nuôi của mình). Được soi sáng từ nhiều góc độ, được đặt trong những bình diện khác nhau, tính cách của Mẫn đã bộc lộ một cách toàn vẹn, nhiều màu nhiều vẻ. Có một cô Mẫn nghiêm khắc, cứng rắn trong vai trò chi uỷ viên phụ trách quân sự và một cô gái tuổi đôi mươi, trẻ trung, yêu đời, cởi mở. Có một con người hành động, dám chộp thời cơ nhanh chóng, dám tấn công liều lĩnh, quả quyết nhưng cũng có một con người suy nghĩ sâu sắc, dám bênh vực đến cùng cho lý lẽ đúng đắn của mình. Có một cô gái yêu đến say đắm, mãnh liệt, yêu hết mình, sẵn sàng hy sinh tất cả cho người yêu nhưng lại có một cô Mẫn tỉnh táo, không quên cái Chu Lai lù lù trước mắt, không quên trách nhiệm bí thư chi bộ đứng đầu mấy ngàn bà con đang chọi nhau với Mỹ trên mảnh đất vành đai ác liệt này. Thời đại chúng ta là thời đại của những tình ca trong những anh hùng ca. Tiểu thuyết Phan Tứ có lẽ đang cố gắng vươn lên trong sự hài hoà tuyệt diệu đó.

Tiểu thuyết miền Nam đang cố gắng xây dựng hình tượng những người cán bộ lãnh đạo của Đảng, những "hạt gạo trên sàng" của phong trào cách mạng miền Nam. Chúng ta đã có những hình tượng đẹp như Chín Chuyên, Dõng (*Gia đình má Bảy*), Tám Chấn (*Hòn Đất*), Chín Kiên (*Rừng U Minh*),...

Chín Kiên là nhân vật trung tâm được Trần Hiếu Minh chăm sóc chu đáo nhất trong cuốn tiểu thuyết của mình. Chín Kiên đã suy nghĩ

những vấn đề rất điển hình mà bất cứ người bí thư chi bộ nào trong thời kỳ Đồng khởi cũng phải quan tâm đến. Anh có lòng tin sâu sắc vào quần chúng cách mạng và quyết tâm phát động tư tưởng quần chúng. Anh dựa vào những gia đình trung kiên như ông Hai, má Ba, đồng thời cũng chủ trương "móc nối" với gia đình chị Tư Khánh, một người phụ nữ có chồng là đảng viên đầu thú. Anh hiểu cái hoàn cảnh của quần chúng phải chạy vào "làng rừng" nhưng anh luôn luôn chủ trương Đảng phải bám lấy các xóm ấp : "Rừng vững chắc nhất vẫn là rừng đồng bào ngoài các xóm ấp, đâu phải rừng cây trong này, dầu mênh mông như U Minh...". Tuy bản thân có băn khoăn nhưng anh đã giải quyết rất đúng đắn vấn đề "chính trị" hay "vũ trang" và với ý thức tổ chức của một đồng chí bí thư chi bộ Đảng, anh chờ đợi chủ trương mới sáng suốt của Trung ương. Chín Kiên cũng là một nhân vật kiên cường, bất khuất trước quân thù và được lòng tin yêu của quần chúng. Nhân vật cán bộ cơ sở này đã để lại những ấn tượng tốt đẹp trong lòng người đọc.

Với một chuyến đi ngắn (đối với công việc của nhà viết tiểu thuyết), lại là một nhà văn sinh ra ở miền Trung, Trần Hiếu Minh chưa có điều kiện để đi sâu vào đời sống bên trong của những người nông dân miền Tây Nam Bộ. Thiên nhiên, phong tục, sinh hoạt của Nam Bộ chưa in sâu vào nếp suy nghĩ và tâm lý nhân vật.

Cho nên Chín Kiên tuy là nông dân nhưng có lúc lại hiện ra như một nghệ sĩ trầm tư, lặng ngắm rừng chiều, sông nước, ánh nắng loang loáng trên những thân tràm vút thẳng, lòng xao xuyến dõi theo những cánh chim bay chấp chới trong nắng khuất dần về phía chân trời xa,... Mặt khác, về một số phương diện, Chín Kiên sống không được thoải mái, tự nhiên, cái con người hơi khô khan và quá tỉnh táo, cái con người lý trí luôn luôn cân nhắc đến từng sự việc nhỏ đó, dường như không phù hợp với tính cách của một người cán bộ xuất thân từ nông dân, nhất là nông dân Nam Bộ.

Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước của miền Nam đã có một tác dụng giáo dục, cổ vũ rất lớn đối với bạn đọc cả hai miền đất nước. Các nhà tiểu thuyết cách mạng miền Nam cũng đã tỏ ra rất xứng đáng với nhiệm vụ

người thư ký trung thành của thời đại. Trong hoàn cảnh nước sôi lửa bỏng của miền Nam trước đây, sự cố gắng của anh chị em văn nghệ sĩ trong hơn chục năm qua quả thật là vượt bậc. Tuy nhiên, chúng ta vẫn có quyền hy vọng và chờ đợi những cuốn tiểu thuyết hay hơn nữa viết về phong trào Đồng khởi, đặc biệt là viết về cuộc chiến tranh cục bộ và những đợt tổng tiến công, nổi dậy đồng loạt mùa xuân 1968, xuân hè 1972, Chiến dịch Hồ Chí Minh 1975,...

*
* *

Cuộc vận động chính trị năm 1958 và những đợt đi thực tế dài hạn đã có ảnh hưởng lớn đến các nhà văn, chuẩn bị cho họ những điều kiện tư tưởng và vốn sống để viết về đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội. Đây là một đề tài hết sức mới mẻ và khó khăn đối với các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta. Tuy nhiên, nền văn xuôi miền Bắc đã có những tác phẩm giá trị viết về nông thôn xây dựng hợp tác hoá và nông trường quốc doanh. Chúng ta có một số truyện và tiểu thuyết như : *Xung đột* (1959, 1961), *Cái sân gạch* (1959), *Bốn năm sau* (1959), *Đi bước nữa* (1960), *Vụ lúa chiêm* (1961), *Miền Tây* (1967), *Bão biển* (1969), *Chủ tịch huyện* (1972), *Đất làng* (Nguyễn Thị Ngọc Tú), *Cù lao Tràm* (Nguyễn Mạnh Tuấn),... Ngoài ra lại còn hàng loạt truyện ngắn, truyện vừa như *Ánh mắt, Trong gió cát* của Bùi Hiển, *Quê hương* của Vũ Tú Nam, *Mùa lạc, Tầm nhìn xa, Người trở về* của Nguyễn Khải, *Hai chị em, Bông hoa súng* của Vũ Thị Thường, *Đồng tháng năm, Vụ mùa chưa gặt* của Nguyễn Kiên, *Hai vợ, Trai làng Quyền* của Nguyễn Địch Dũng, *Tre xanh* của Vũ Lê Mai và những tác phẩm khác của Lê Lựu, Ngô Ngọc Bội, Nguyễn Thị Ngọc Tú,...

Nhìn chung, những tác phẩm nói trên đều tập trung phản ánh cuộc đấu tranh giữa hai con đường ở nông thôn diễn ra dưới ba hình thái điển hình :

1. Cuộc đấu tranh giữa tập thể và cá thể, giữa tư tưởng tư hữu của những người sản xuất nhỏ và tư tưởng xã hội chủ nghĩa của những người nông dân đi theo đường lối giai cấp công nhân.

2. Cuộc đấu tranh giữa ta và địch, đặc biệt là ở những vùng cao biên giới và vùng Thiên Chúa giáo.

3. Cuộc đấu tranh giữa mới và cũ, tiến bộ và lạc hậu, tiên tiến và bảo thủ.

Phong trào hợp tác hoá dâng lên thành cao trào ở nông thôn vào những năm 1958 - 1959 và đến năm 1960 thì coi như toàn miền Bắc đã hoàn thành hợp tác xã cấp thấp.

Cái sân gạch mở đầu cho những cuốn tiểu thuyết viết về ba cuộc cách mạng ở nông thôn trong thời kỳ quá độ tiến lên chủ nghĩa xã hội. Cuốn tiểu thuyết ấy đã ghi lại một thời kỳ của cuộc đấu tranh để xây dựng và củng cố quan hệ sản xuất mới. *Cái sân gạch* đã trình bày cho ta thấy toàn bộ tính phức tạp trong cuộc chạy đua thầm lặng giữa những trung nông lạc hậu với phong trào hợp tác xã. Việc lão Am chưa chịu vào hợp tác xã không phải chỉ do tư tưởng tư hữu, lối tính toán theo kiểu "khôn sống mống chết" mà lão còn bị ràng buộc bởi những thói quen, tập quán lâu đời, lối làm ăn cò con, tư tưởng bảo thủ, lạc hậu của người sản xuất nhỏ, thói hống hách và tâm lý sĩ diện cá nhân của những đầu óc gia trưởng phong kiến cũ, những mắc mứu còn lại từ một số hiện tượng sai lầm hồi cải cách ruộng đất,... Tuy nhiên, đôi khi tác giả có khuynh hướng cường điệu cái tâm trạng bi kịch của lão Am mà không khai thác đúng mức những mặt tích cực trong con người lao động của lão. Tính cách của nhân vật trung tâm vẫn phát triển chứ không phải cứ xoáy sâu mãi vào cái vòng hướng tâm luẩn quẩn, tuy nhiên tính cách lão Am phát triển hơi cô độc, không phản ánh đúng mức tiếng vang vọng của hoàn cảnh xã hội mới bên ngoài. *Cái sân gạch* cũng như *Vụ lúa chiêm* trình bày cho ta thấy được những thay đổi rất đáng phấn khởi trong quan hệ sản xuất ở nông thôn thời kỳ các hợp tác xã đang từ cấp thấp vươn mình lên cấp cao, đặc biệt là sự xuất hiện một thế hệ thanh niên mới đầy nhiệt tình cách mạng, say sưa tiếp thu cái mới trong khoa học kỹ thuật, nhiều hoài bão ước mơ, xứng đáng là những người chủ tương lai của nông thôn xã hội chủ nghĩa. Tất nhiên, viết nhanh trong một thời gian ngắn, lại đi vào một đề tài thời sự mới mẻ, Đào Vũ sẽ vấp phải những khó khăn khách quan và chủ quan.

Cuốn tiểu thuyết *Vụ lúa chiêm* đã bộc lộ rất rõ những nhược điểm của nhà văn về mặt vốn sống và nghề nghiệp. *Vụ lúa chiêm* tập trung miêu tả những đổi mới ở nông thôn trong cách làm ăn của một hợp tác xã cao cấp đang đi lên mạnh mẽ. Kết cấu tiểu thuyết phụ thuộc vào trình tự diễn biến của các sự kiện mới mẻ đó : phá bờ, ruộng liền vùng, cấy thưa cấy dày, làm phân xanh, xây dựng các tổ công nghiệp và chăn nuôi, cải tiến nông cụ, đưa máy cày về nông thôn, đắp đê làm thuỷ lợi, trồng cây gây rừng, v.v. Các sự kiện nổi lên nhưng tính cách của những nhân vật trung tâm lại mờ đi, không còn thu hút ta như trong *Cái sân gạch*. Gần như số phận của họ, những vấn đề của bản thân họ đã được giải quyết về cơ bản trong cuốn tiểu thuyết trước. Sự phát triển của tính cách lão Am ở đây bằng phẳng, một chiều, đơn điệu. Và nếu như ở tập trước tác giả cường điệu mặt tiêu cực thì trong tập này dường như nhà văn lại tập trung khai thác mặt tích cực trong con người lão. Lão Am chỉ còn một vài băn khoăn nho nhỏ xung quanh chuyện phá bờ và dự định công hữu hoá ao, một số băn khoăn thuộc về thói quen và tập quán sinh hoạt nhiều hơn là do tư tưởng tư hữu và đầu óc bảo thủ, lạc hậu của lão. Không phải chỉ nhân vật lão Am mà cả cuốn tiểu thuyết cũng phát triển theo chiều hướng đi lên một cách dễ dãi, bằng phẳng. Nếu không có trận gió lốc làm đổ lúa, vụ chiêm bị thất bát thì dường như không còn mâu thuẫn, khó khăn gì lớn một khi nông thôn đã hợp tác hoá. Những đầu óc tư hữu, những chuyện ăn cắp vặt chỉ là cá biệt và tập trung ở một số phần tử lạc hậu, chậm tiến. Thực ra cuộc đấu tranh giữa hai con đường ở nông thôn vẫn diễn ra một cách phức tạp ngay sau khi đã hoàn thành hợp tác hoá. Việc đưa nông thôn từ một nền sản xuất nhỏ lên một nền sản xuất lớn xã hội chủ nghĩa, thông qua ba cuộc cách mạng về quan hệ sản xuất, cách mạng kỹ thuật, cách mạng tư tưởng và văn hoá không diễn ra một cách đơn giản, xuôi chiều. Cái tư hữu, cái lạc hậu, bảo thủ, thói gia trưởng phong kiến, thói tham nhũng, đục khoét, thói bè phái dòng họ,... còn tồn tại dai dẳng dưới nhiều hình thức thiên biến vạn hoá. Trước đây tư tưởng tư hữu hiện nguyên hình ở những người làm ăn cá thể (lão Am) thì bây giờ nó công khai chui vào hợp tác xã, khoác áo tập thể theo lối phường hội, đem lợi ích của tập thể này đối lập với lợi ích của tập thể kia, đem tập thể nhỏ tách rời sự lãnh đạo

tập trung của nhà nước (Tuy Kiền). Trong truyện *Chủ tịch huyện* những hành động tham ô, tư túi, xà xẻo ruộng đất công không chỉ tồn tại trong những xã viên lạc hậu, chậm tiến mà còn xuất hiện ngay trong hàng ngũ một số cán bộ, đảng viên lãnh đạo phong trào. Họ là người đưa đường lối của giai cấp công nhân vào nông thôn nhưng gia đình họ và ngay bản thân họ vẫn là những người nông dân từ bao đời đã làm ăn và suy nghĩ theo kiểu người sản xuất nhỏ. Quá trình đấu tranh để đưa nông thôn tiến lên chủ nghĩa xã hội đòi hỏi chính bản thân họ cũng phải khắc phục tư tưởng tư hữu, tâm lý và lề lối làm việc luộm thuộm của người sản xuất nhỏ, nêu cao tư tưởng, trình độ tổ chức của giai cấp công nhân và dắt dẫn quần chúng đi theo mình.

Tiểu thuyết *Đi bước nữa* cũng lên tiếng phê phán chế độ tư hữu và lối làm ăn cá lẻ nhưng ở dưới một góc độ khác với *Cái sân gạch* và *Vụ lúa chiêm*. Chính chế độ tư hữu đã tạo điều kiện tồn tại cho mọi thứ luân lý, lễ giáo phong kiến, những thế lực vô hình cản trở việc thi hành luật hôn nhân và gia đình của nhà nước xã hội chủ nghĩa. Cái nhìn của Nguyễn Thế Phương ở đây khá sâu sắc. Bà Hai, binh Mâu không phải là những kẻ bóc lột. Nhưng tư tưởng tư hữu đã biến họ thành những kẻ tàn nhẫn, ích kỷ và suýt nữa thì họ đã giết chết một người vợ goá trẻ tuổi, đáng thương. Bà Hai khăng khăng giữ lấy hai đứa cháu của mình, còn vợ chồng binh Mâu thì muốn đuổi người đàn bà ra khỏi nhà để chiếm lấy ruộng đất !

Từ câu chuyện thương tâm của người đàn bà goá, tác giả đã nâng lên thành một vấn đề xã hội rộng lớn : "Muốn cho chị Hoan và tất cả những người như chị Hoan đi bước nữa dễ dàng thì tất cả mọi người, cả vợ chồng binh Mâu nữa, đều phải đi bước nữa,... đi bước nữa ra khỏi chế độ tư hữu và lối làm ăn riêng lẻ". *Đi bước nữa* đã đi sâu vào tâm lý của một số nhân vật mang nặng nề dấu vết của xã hội cũ (binh Mâu, bà Hai).

Nhưng hình ảnh của con người mới, của những tập thể xã hội chủ nghĩa còn quá mờ nhạt. Thôn xóm, chi bộ, các đoàn thể đã không đấu tranh kịp thời và kiên quyết chống lại những tư tưởng lạc hậu, bảo thủ đang chà đạp lên hạnh phúc con người. Bí thư chi bộ Viên xuất hiện quá muộn và ông ta cứ loay hoay, lúng túng trong một thứ tình lý mềm yếu,

luẩn quẩn. Các nhân vật trung tâm đều còn trẻ tuổi nhưng lại an phận, chịu đựng. Tính cách của họ phát triển một chiều, cô độc trong khi đáng lý ra, trên cái nền tươi sáng của xã hội mới, họ có thể khoẻ hơn, đấu tranh quyết liệt hơn. Tất nhiên, ở một số vùng nông thôn mà lễ giáo phong kiến còn nặng, rất có thể vẫn còn những con người cam chịu nhẫn nhục như Hoan và Cần. Nhưng thái độ của nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa là phải biết cổ vũ cho cái mới, cái đi lên, nhân vật của họ phải có tác dụng giáo dục tinh thần đấu tranh chống lại những tàn tích lạc hậu của xã hội cũ. Cái nông thôn xã hội chủ nghĩa ở đây vắng lặng quá, ngôi nhà của bình Mâu dường như có vẻ biệt lập và những người đàn bà đau khổ sống một cách thầm lặng, cô độc.

Nếu như *Cái sân gạch, Vụ lúa chiêm, Đi bước nữa,...* phản ánh những mâu thuẫn trong nội bộ nông dân trên con đường xây dựng một quan hệ sản xuất mới thì *Bão biển, Miền Tây* lại tập trung đánh rất mạnh vào những kẻ thù của chủ nghĩa xã hội ở những vùng nông thôn miền núi và vùng Thiên Chúa giáo.

Ngòi bút sắc sảo và đầy tính chiến đấu của Chu Văn đã đánh địch rất trúng, không kiêng nể, đánh sâu từng điểm, đánh rộng toàn diện, lột hết các thứ mặt nạ nguy hiểm và giả dối của bọn phản động nấp dưới tấm áo chùng thâm bịt tà. Chu Văn không dừng lại ở những hiện tượng bề mặt, ông truy nguyên đến tận bản chất giai cấp của bọn thầy tu hổ mang này. Thực chất chúng là một bọn chúa phong kiến bóc lột nông dân rất tàn tệ và thường xuyên nấp sau lưng bọn đế quốc để chống phá cách mạng. Nhưng nếu như ở tập một Chu Văn đã thành công trong việc phản ánh cuộc đấu tranh giai cấp gay go, căng thẳng, đầy tính chất phức tạp của một vùng nông thôn công giáo miền biển, thì ở tập hai ông lại chưa nêu lên được cuộc đấu tranh giữa hai con đường, cuộc đấu tranh chống tư tưởng tư hữu và những phong tục, tập quán của người sản xuất nhỏ. Tập hai của *Bão biển* vì thế ít nhiều đã rơi vào tình trạng đơn giản và sơ lược.

Tiểu thuyết *Bão biển* đã xây dựng được những nhân vật điển hình có số phận và tính cách riêng. Các nhân vật phản diện của Chu Văn hiện lên sắc nét, góc cạnh, mang những dục vọng đê hèn và những mưu toan

phục thù giai cấp (giám mục Phạm Văn Độ, cha Hoan, chánh Hạp). Nhưng thành công chủ yếu của Chu Văn là đã xây dựng được những hình tượng đẹp và khoẻ về những cán bộ cốt cán của Đảng ở nông thôn (Tiệp). Nếu như trước đây tiểu thuyết tỏ ra nhạy bén với những nhân vật mang ảnh hưởng nặng nề của cuộc đời cũ, những nhân vật trung gian mà tâm hồn có sóng gió, bi kịch (lão Am, Hoan, binh Mâu) hoặc chỉ mới dựng được những phác thảo về thế hệ thanh niên mới (Trọng, Quyên, Trà, Chấm) thì phải chờ đến *Bão biển* chúng ta mới có một điển hình nhân vật tích cực, một kiểu anh hùng mới ở nông thôn. Tuy nhiên, *Bão biển* lại chưa thành công khi miêu tả những nhân vật trung gian (Nhân), chưa làm cho những nhân vật này đứng hẳn vào trận tuyến của chủ nghĩa xã hội. *Bão biển* là một bộ tiểu thuyết thành công về nhiều mặt. Sức mạnh của ngòi bút Chu Văn là ở vốn sống phong phú (vốn sống về công giáo, về nông thôn), ở sự hiểu biết tổng hợp (về sử học, xã hội học), ở bản lĩnh chính trị khá vững vàng cộng với một tình cảm cách mạng cao (phê phán thẳng tay cái xấu, nhiệt tình ca ngợi cái mới của chủ nghĩa xã hội, tấm lòng ưu ái, nhân đạo đối với những con người bị đàn áp, vùi dập). Tất nhiên, trong tiểu thuyết của Chu Văn, cần làm cho sự kiện gắn chặt hơn với tính cách, cần tránh việc thu hút độc giả vào những tình huống ly kỳ, xếp đặt thiếu tự nhiên, cần thêm vào khả năng phân tích, khái quát, tổng hợp (vốn là mặt mạnh của tác giả), những rung động tươi mới, dạt dào, những tình cảm phóng khoáng, bay bổng của một nghệ sĩ (nhất là trong những đoạn miêu tả tình yêu và thiên nhiên). Mặc dầu có những hạn chế nói trên, cho đến nay *Bão biển* vẫn là một trong những tác phẩm trội hơn cả trong những tiểu thuyết viết về đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc.

Miền Tây đã nêu lên được một số vấn đề của các vùng cao trong những năm đầu xây dựng chủ nghĩa xã hội và củng cố chính quyền cách mạng. Những năm từ 1954 đến 1957, lợi dụng những khó khăn của ta sau ngày mới giải phóng (thiếu cán bộ vùng cao, chưa thành lập công an biên phòng), bọn đế quốc Mỹ và nhiều bộ mặt đế quốc khác từ biên giới Việt - Lào đương nhô ra, gầm gừ, hục hặc, kéo cánh với bọn chúa đất Đèo Văn Long, Mùa Sống Cổ, với bọn vua Thái, vua Mèo trước đây bị nhân dân

Tây Bắc đánh đuổi, điên cuồng hoạt động chống phá chính quyền cách mạng. *Miền Tây* đã lột mặt nạ bọn phản động trong việc dấy lên phong trào "xưng vua, đón vua", nêu lên một bài học cảnh giác cho cán bộ vùng cao trong thời kỳ xây dựng chủ nghĩa xã hội. Nhưng khác với Chu Văn, mặt mạnh chủ yếu của Tô Hoài dường như lại không tập trung ở việc miêu tả những cuộc đấu tranh giai cấp, đấu tranh chính trị phức tạp. Tô Hoài có một khả năng quan sát rất tinh tế và hiểu biết khá sâu sắc phong tục, sinh hoạt, đời sống xã hội của nông dân miền núi. Những chương miêu tả cảnh đời cũ là những chương tuyệt bút. Những dốc dài hun hút, mù mịt "ruồi vàng, bọ chó, gió Châu Yên", tiếng chân ngựa của lính dõng, quan lang, thống lý, của những đoàn ngựa thồ tải súng và dầu lửa lên các đồn ải đế quốc trên biên giới, những phiên chợ người đói muối đông nghìn nghịt, chồng đống lên nhau, kêu khóc vang cả một góc rừng. Đối lập với bức tranh mù xám, tối thẫm của những năm dài đau khổ cũ là bức tranh của vùng cao sau ngày giải phóng đang bước dần vững chắc vào chủ nghĩa xã hội. Phiêng Sa đã có chính quyền cách mạng, có chi bộ Đảng, tổ du kích, tổ đổi công, trường phổ thông ba cấp, trạm y tế, bách hoá tổng hợp với mấy trăm mặt hàng. Những ngày phiên chợ giáp tết là những ngày hội tưng bừng của các dân tộc miền núi.

Đặc điểm của phong cách Tô Hoài là bao giờ cũng cố gắng gắn liền chất hiện thực với màu sắc lãng mạn, trữ tình, thơ mộng. Nhưng trong *Miền Tây*, màn sương thơ mộng, những cảnh đẹp, người đẹp ít nhiều được lý tưởng hoá có lúc đã làm mờ đi những đường nét gân guốc, góc cạnh của hiện thực. Những khó khăn của miền núi trên con đường tiến lên chủ nghĩa xã hội đâu phải chỉ có chuyện mê tín dị đoan và hoạt động của bọn thổ phỉ, biệt kích. Người cán bộ vùng cao còn phải giải quyết bao nhiêu vấn đề phức tạp như việc đấu tranh chống thị trường buôn lậu trên mặt trận kinh tế (bọn buôn lậu có quan hệ nhiều với bọn đặc vụ và gián điệp), việc vận động nông dân vào các tổ đổi công và khai hoang, vận động bỏ hút và trồng thuốc phiện, đấu tranh chống chế độ tảo hôn, đa thê để tiến tới giải phóng người phụ nữ khỏi những lễ giáo, tập tục lâu đời, v.v.

Miền Tây là một cuốn tiểu thuyết giàu chất ký sự và chất thơ. Các nhân vật đẹp nhưng đơn giản và mờ nhạt, nhìn chung tác giả vẫn chưa đi

sâu được vào đời sống tâm lý bên trong của người nông dân miền núi. Thành công của *Miền Tây* là những bức tranh so sánh hai cảnh đời trái ngược, những bức tranh nhiều màu sắc và chi tiết sinh động thay thế nhau như những chuyển cảnh trong điện ảnh.

Nông thôn miền Bắc nước ta hồi đó đang bước vào một thời kỳ mới. Trong phong trào hợp tác hoá nổi lên nhiều ngọn cờ hồng : Bình Đà 1, Bình Đà 2, Minh Sinh (Hà Tây), Trác Bút, Xuân Phương (Nam Định), Vũ Thắng, Tân Phong (Thái Bình), Đại Phong, Cự Nẫm (Quảng Bình), Vĩnh Kim (Vĩnh Linh),... Có những tỉnh đang vươn lên 6 tấn (Thái Bình), những huyện trên 7 tấn (Đan Phượng) và những hợp tác xã 10, 12 tấn (Bình Đà, Tân Phong),... Theo tinh thần Nghị quyết Hội nghị Trung ương lần thứ XIX thì cuộc đấu tranh giữa hai con đường để giải quyết vấn đề "ai thắng ai" ở miền Bắc nước ta chủ yếu là cuộc đấu tranh đưa sản xuất nhỏ lên sản xuất lớn xã hội chủ nghĩa, tiến hành ba cuộc cách mạng trong đó cách mạng kỹ thuật là then chốt.

Như vậy, nếu như cuộc đấu tranh giữa hai con đường sau cải cách ruộng đất là giải quyết vấn đề "ai thắng ai" giữa lề lối làm ăn cá thể và lề lối làm ăn tập thể thì sau khi nông thôn đã hoàn thành hợp tác hoá, nội dung cụ thể của cuộc đấu tranh ấy lại là đưa sản xuất nhỏ lên sản xuất lớn xã hội chủ nghĩa. Nội dung của cuộc đấu tranh tư tưởng ở nông thôn hồi đó là vấn đề "ai thắng ai" giữa hệ tư tưởng của giai cấp công nhân, của những người làm ăn đại công nghiệp và tư tưởng của những người sản xuất nhỏ cộng với tư tưởng phong kiến còn rơi rớt lại. Chống tư tưởng của người sản xuất nhỏ không chỉ có nghĩa là chống tư tưởng tư hữu của người làm ăn riêng lẻ, chống tư tưởng tập thể theo lối phường hội mà còn có nghĩa là chống kiểu làm ăn cò con, tự cấp tự túc, chống lối làm việc luộm thuộm, gia đình chủ nghĩa, tuỳ tiện vô nguyên tắc, chống tư tưởng làm thuê, tự do tản mạn, tư tưởng bảo thủ không muốn tiếp thu khoa học kỹ thuật mới, v.v. Tóm lại, ở nông thôn miền Bắc đang diễn ra một cuộc đấu tranh giữa mới và cũ, tiến bộ và lạc hậu, tiên tiến và bảo thủ.

Bước vào thời kỳ mới này, truyện và tiểu thuyết của nước ta dường như không phát triển được mạnh mẽ và kịp thời như trước. Tại sao vậy ?

Tại sao các nhà văn chúng ta phát hiện nhạy bén tư tưởng tư hữu, tư tưởng cá thể nhưng lại chưa phê phán sâu sắc những tư tưởng khác của người sản xuất nhỏ ? Khi người nông dân tự nguyện đem ruộng đất, trâu bò của mình vào làm ăn tập thể trong hợp tác xã thì những lối tính toán làm ăn riêng lẻ của lão Am, lối thu vén xoay xở kiểu Tuy Kiền sẽ dễ bị phát hiện vì nó không được mọi người ủng hộ. Trong khi đó nhiều tư tưởng khác của người sản xuất nhỏ vẫn nghiễm nhiên tồn tại vì chúng còn có cơ sở ở nền sản xuất nhỏ của nông thôn Việt Nam hiện nay. Chúng đã thành thói quen, tập quán trong tình cảm, suy nghĩ, trong cách làm ăn lâu đời của nông dân ta nên không phải ngay một lúc chúng có thể bị mọi người lên án. Mặt khác, hiện thực nông thôn thời kỳ mới bắt đầu hợp tác hoá (với những chuyện vào ra hợp tác xã, với trình độ quản lý và tổ chức hãy còn đơn giản) chưa phải là một cái gì phức tạp và khó hiểu đối với các nhà văn. Nhưng bây giờ người ta đã đưa khoa học, kỹ thuật, máy móc vào nông nghiệp và tổ chức quản lý gần với cách quản lý của công nghiệp. Cuộc đấu tranh tư tưởng cũng phong phú, tinh vi, phức tạp hơn, nhất là khi chúng ta bắt đầu phê phán tư tưởng duy ý chí, chấp nhận khoán sản phẩm trong nông nghiệp và chấp nhận kinh tế thị trường.

Lý do trên đây cũng là nguyên nhân làm cho số lượng tiểu thuyết viết về đề tài công nhân, về công nghiệp hoá xã hội chủ nghĩa hãy còn quá ít ỏi. Tất nhiên, bây giờ chúng ta cũng đã có một đội ngũ chứ không phải chỉ đơn độc một mình Võ Huy Tâm. Ngoài những tác phẩm của nhà văn thợ mỏ này (*Những người thợ mỏ, Đi lên đi*), chúng ta còn có truyện và tiểu thuyết của Huy Phương (*Xi măng*), Lê Phương (*Bất khuất, Thung lũng Cô Tan*), Nguyễn Gia Nùng (*Sao băng*), Vũ Hữu Ái (*Những người mở đường*), Hoàng Minh Tường (*Những người ở khác cung đường* - Giải thưởng văn học công nhân 1985 - 1990), Hồ Anh Thái (*Người và xe chạy dưới ánh trăng*), Triệu Xuân (*Trả giá*),... và hàng loạt truyện ngắn của Xuân Cang, Lê Minh, Trần Kim Thành, Lý Biên Cương, Nguyễn Sơn Hà, Hoàng Văn Lương, Trần Hoàng Bách, Nguyễn Khắc Phê, Lưu Nghiệp Quỳnh, Đoàn Trúc Quỳnh,... (Phần lớn những người viết truyện ngắn này đã tham gia cuộc vận động sáng tác đề tài công nhân 1969 - 1971 do Tổng Công đoàn và Hội Nhà văn Việt Nam tổ chức). Đề tài phong phú,

mở ra nhiều mặt, nhiều hướng như viết về truyền thống đấu tranh cách mạng của giai cấp công nhân, viết về nhà máy, hầm mỏ trong cao trào công nghiệp hoá xã hội chủ nghĩa, về những công nhân lâm nghiệp, bưu điện, thương nghiệp, về các chiến sĩ lái xe, công binh, cán bộ kỹ thuật trên mặt trận giao thông vận tải thời kỳ chống Mỹ cứu nước. Tình trạng non yếu của những tiểu thuyết viết về đề tài này thể hiện một phần ở số lượng nhưng chủ yếu ở chất lượng. Chúng tôi dừng lại ở những tác phẩm tiêu biểu nhằm rút ra ở đây một số bài học bổ ích.

Những người thợ mỏ là cuốn tiểu thuyết dài hơi đầu tiên (1961) viết về đề tài công nhân được dư luận đặc biệt chú ý. So với *Vùng mỏ*, đây là một bước tiến rõ rệt của Võ Huy Tâm về phương diện tích luỹ vốn sống và xây dựng tính cách nhân vật.

Thông qua tinh thần lao động để làm giàu cho Tổ quốc và phong trào dân chủ hoá sản xuất ở hầm mỏ Tiên Tiến, Võ Huy Tâm đã làm nổi bật lên được một số nét bản chất tốt đẹp của những người thợ mỏ Việt Nam. Cuốn tiểu thuyết đã xây dựng được những hình tượng đẹp và rất đáng yêu về những người công nhân giàu lòng yêu nước và tình hữu ái giai cấp, có tinh thần làm chủ rất cao và thái độ lao động quên mình vì chủ nghĩa xã hội. Thành công đặc biệt của nhà văn thợ mỏ Võ Huy Tâm là đã miêu tả được những đặc điểm dân tộc của người thợ mỏ Việt Nam, truyền thống đấu tranh cách mạng và mối quan hệ lâu đời của họ với giai cấp nông dân. Nguồn gốc xuất thân của họ là những người cày thuê cuốc mướn, buôn thúng bán mẹt bị bần cùng hoá phải bỏ làng phiêu bạt ra đất mỏ làm ăn. Họ làm thợ lò, máy xúc nhưng có người vẫn kiêm thêm nghề đánh cá, trồng trọt và tấm lòng vẫn luôn luôn nhớ đến mái nhà, luỹ tre, mảnh vườn quen thuộc ở quê cũ. Tính dân tộc của những người công nhân ở đây không phải chỉ thể hiện ở phong tục, tập quán, ở cái cảnh những người thợ đầu đội mũ thợ mỏ, đứng vái trước bàn thờ tổ tiên hay cảnh xóm thợ ngày tết với những trò chơi cổ truyền như kéo co, đánh vật, đánh đu, đấu gậy,... mà còn thể hiện trong nếp cảm nghĩ và tâm lý, trong sự kết hợp những nét truyền thống của con người Việt Nam với tư tưởng, tác phong của người công nhân hiện đại. Những người thợ mỏ trong tác phẩm của Võ Huy Tâm đã tiếp thu được những giá trị tinh thần từ bao đời của

dân tộc : tình nghĩa chung thuỷ, lòng thương yêu đùm bọc nhau, đức tính cần cù, giản dị, tinh thần thực tiễn và lòng say mê lý tưởng. Tất nhiên là họ cũng còn mang cả những nhược điểm của người nông dân suốt mấy ngàn năm bị bóc lột : mê tín dị đoan, tâm lý và tác phong làm việc của người sản xuất nhỏ, v.v.

Khuyết điểm của Võ Huy Tâm là có lúc nhà văn đã rơi vào "chủ nghĩa công đoàn". *Những người thợ mỏ* nêu cao vai trò của quần chúng công nhân, của tổ chức công đoàn nhưng thể hiện vai trò lãnh đạo của Đảng thì lại rất mờ nhạt. Một số công nhân thiếu tính tổ chức và kỷ luật, hành động tự phát theo kiểu vô chính phủ (Quyết). Có thể tìm thấy một phần lý do của khuyết điểm trên đây trong cách nhìn nhận hiện thực của nhà văn.

Sau khi ta tiếp quản vùng mỏ, Võ Huy Tâm về Cẩm Phả làm lò, phụ trách thư ký công đoàn. Mỏ Thống Nhất lúc bấy giờ chỉ có một đảng viên và cả Cẩm Phả mới có một chi bộ. Tình hình cán bộ ít ỏi, lại chưa quen quản lý kinh tế, một số mắc bệnh quan liêu, thiếu dân chủ với quần chúng. Võ Huy Tâm đã miêu tả cái hiện thực đó nhưng ông không thấy rằng tình hình cục bộ ở một địa phương nhiều khi không điển hình đối với phong trào của toàn vùng mỏ. Tất nhiên, chúng ta không đòi hỏi Võ Huy Tâm phải lý tưởng hoá cái tình hình có thực ở một địa phương đó, nhưng ông cần phải xử lý đề tài với một tầm mắt xa rộng hơn. Mặt khác, cần phải chú ý rằng khi rút lui, bọn đế quốc đã để lại cho ta một vùng mỏ gần như hoàn toàn đổ nát, chúng còn gài lại một số gián điệp để phá hoại sản xuất, gieo rắc hoang mang trong công nhân mỏ (vụ Phan Năm, trùm gián điệp, bị bắt hồi 1955 - 1956). Nhiệm vụ chủ yếu lúc bấy giờ là phải ra sức phục hồi sản xuất, củng cố chính quyền cách mạng, đập tan mọi âm mưu phá hoại của địch và thanh toán những tàn tích lạc hậu do đế quốc phong kiến để lại. Võ Huy Tâm đã không nhấn mạnh đúng mức mâu thuẫn thời kỳ đó ở vùng mỏ là mâu thuẫn địch ta, trong khi đó ông chỉ tập trung miêu tả mâu thuẫn trong nội bộ giai cấp công nhân, mâu thuẫn giữa những người công nhân tích cực và một số cán bộ quan liêu ở cơ sở.

Những người thợ mỏ đã xây dựng được những nhân vật có lý lịch riêng, cuộc đời riêng, có những quan hệ xã hội và thói quen, tâm lý riêng. Các nhân vật của ông nói chung đều có cá tính rõ nét, ngôn ngữ sinh động. Lớp thợ mỏ già và lớp nữ thanh niên gây được nhiều cảm tình và ấn tượng sâu sắc đối với người đọc. Võ Huy Tâm đã tỏ ra thiên vị đối với một số nhân vật. Bao nhiêu cái hay, cái giỏi nhà văn đắp vào một nhân vật Quyết, lý tưởng hoá nhân vật trung tâm này thành một anh hùng cá nhân ; còn cái dở, cái hài hước thì dồn hết cho Nghiêm, thành ra nhắc đến nhân vật quan liêu này người ta chỉ nhớ đến cái áo đại cán khoác vào người thẳng như cây gỗ và cái ve áo kiểu tai chó !

Qua những kinh nghiệm thành công và thất bại của *Những người thợ mỏ* ta thấy rằng nhà văn không những phải có một vốn sống phong phú, phải kinh lịch, hiểu biết nhiều loại người khác nhau mà còn phải được trang bị sâu sắc lý luận của chủ nghĩa Marx - Lênin và đường lối, chính sách của Đảng. Như thế mới có được một cái nhìn tổng hợp, khái quát, khỏi bị sa lầy vào những hiện tượng bên ngoài, cục bộ, mới phát hiện được bản chất của các giai cấp và những mâu thuẫn chủ yếu của xã hội.

Những người thợ mỏ nêu lên một bài học : cái hiện thực được miêu tả trong tiểu thuyết bao giờ cũng phải là cái hiện thực được bình giá dưới ánh sáng của lý tưởng. Rất đáng tiếc là trong những tiểu thuyết viết về đề tài công nhân, có những tác giả nhìn vào cuộc sống và con người chỉ thấy hiện tượng mà không thấy bản chất, ngòi bút tự nhiên chủ nghĩa tập trung tô vẽ những nét bản năng thấp hèn, thô lỗ, dung tục, kết quả là đã xây dựng nên một kiểu công nhân mỏ lai căng, thiếu tính lý tưởng, hoàn toàn xa lạ với con người Việt Nam (*Mở hầm*).

Cho đến năm 1968, chúng ta mới có một cuốn tiểu thuyết viết về vấn đề trung tâm của công nghiệp hoá xã hội chủ nghĩa : vấn đề cách mạng kỹ thuật trong công nghiệp. Mấy chương đầu của cuốn tiểu thuyết *Xi măng* đã thu hút ta vào mâu thuẫn giữa Thanh và Dũng xung quanh vấn đề tăng tít bùn, mâu thuẫn giữa một bên là tư tưởng ngại khó, bảo thủ, tư tưởng cục bộ, chạy theo thành tích và một bên là tư tưởng dám mạnh dạn đi vào cách mạng kỹ thuật, dám chịu trách nhiệm để bảo đảm nâng cao

năng suất và chất lượng sản phẩm của nhà máy. Nhưng dần dần hứng thú của người đọc bị giảm sút vì mâu thuẫn không phát triển đến độ căng cần thiết và tác giả cũng có khuynh hướng muốn giải quyết nó một cách nhẹ nhàng, êm thấm. Huy Phương dường như còn ngập ngừng, dè dặt không dám xông thẳng vào những mâu thuẫn phức tạp giữa hai con đường (trong những vấn đề về ý thức hệ, lối sống, cách làm việc) hay mâu thuẫn đối kháng địch ta trong những năm bản lề, khi miền Bắc vừa kết thúc giai đoạn phục hồi kinh tế và bắt đầu bước vào kế hoạch 5 năm lần thứ nhất. Cho nên ở phần hai và phần ba, người viết tiểu thuyết đi lan man sang một số câu chuyện gia đình, tình bạn, tình yêu, tình đồng chí và dàn trải cốt truyện ra ở một số nhân vật phụ, kết quả là mâu thuẫn bị pha loãng, thiếu kịch tính và tư tưởng chủ đề ít nhiều bị phân tán.

Ưu điểm của Huy Phương là biết thông qua mâu thuẫn xung quanh vấn đề kỹ thuật để nêu lên những vấn đề thuộc về nhân sinh quan : thế nào là một con người chân chính trong giai đoạn cách mạng xã hội chủ nghĩa ? Ông nhấn mạnh đến sự hy sinh tận tuỵ, đến tinh thần dám nghĩ dám làm, dám chịu trách nhiệm trước Đảng và quần chúng, đến việc gạt bỏ những dằn vặt câu nệ và những bi kịch giả tạo, vô ích để có thể cống hiến nhiều nhất tài năng và sức lực của mình cho chủ nghĩa xã hội. Những vấn đề thuộc về nhân sinh quan đó đã gây nên những cuộc tranh luận hoặc công khai hoặc ngấm ngầm giữa các nhân vật ; chúng có tác dụng giáo dục, cổ vũ đối với người đọc và nâng cao ý nghĩa khái quát nghệ thuật của tác phẩm.

Những người thợ mỏ và *Xi măng* có những mặt gần như là bổ sung cho nhau. *Những người thợ mỏ* có cái phong phú và giàu có về vốn sống, có sự thừa thãi trong những chi tiết, trong việc miêu tả sinh hoạt, phong tục và các mẫu người khác nhau, nhưng lại yếu về trình độ tổng hợp và khái quát hoá. Nhiều chất liệu mang tính chất bán thành phẩm, hãy còn thô sơ, tự nhiên, chưa được tinh luyện thông qua sự chọn lọc và tái tạo nghệ thuật. *Xi măng* hấp dẫn chúng ta ở những vấn đề về nhân sinh quan, ở yếu tố chính luận nhưng lại nghèo nàn về vốn sống và những nhân vật công nhân ở đây, tuy có nhiều màu sắc và cá tính nhưng nói chung hãy còn mờ nhạt, thiếu chiều sâu về nguồn gốc lịch sử, về những quan hệ phong phú và phức tạp của họ với những giai cấp khác trong xã hội Việt Nam.

Cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước bùng nổ, thu hút các nhà văn công nhân vào mặt trận giao thông vận tải. Thời kỳ đó, công tác giao thông vận tải là công tác trung tâm đột xuất của toàn Đảng, toàn dân. Đại hội anh hùng chiến sĩ thi đua chống Mỹ cứu nước cũng đã tuyên dương 8 trong số 45 đơn vị tập thể anh hùng và 15 trong số 111 cá nhân anh hùng là thuộc ngành giao thông vận tải. Chúng ta đặc biệt hoan nghênh những nhà văn trẻ tuổi đã xông xáo vào các tuyến lửa, đem nhiệt tình cách mạng ca ngợi những người công nhân anh hùng trên mặt trận điển hình của cuộc chiến tranh nhân dân.

Sao băng (1968) của Nguyễn Gia Nùng là cuốn tiểu thuyết đầu tiên miêu tả khá thành công những biểu hiện đẹp đẽ, sinh động của chủ nghĩa anh hùng cách mạng trong cán bộ, công nhân lái xe, những bức tranh sinh động của cuộc chiến tranh nhân dân với nhiều hình thái phong phú trên mặt trận giao thông vận tải. Qua chín ngày đêm chiến đấu liên tục trên mặt đường vào tiền tuyến, những công nhân lái xe trong đoàn *Sao băng* đã cùng một lúc đánh thắng ba kẻ thù : giặc Mỹ, giặc lầy và những thói quen bảo thủ, những cung cách làm ăn khuôn sáo, những nếp làm nếp nghĩ không phù hợp với yêu cầu cách mạng của thời chiến. *Sao băng* đã xây dựng được một số hình tượng đẹp (Hải voi, bác Quỳnh già, Ngôn bốc, Vường,...), đặc biệt đã ghi lại được những tình huống điển hình của cuộc chiến đấu không cân sức trên mặt trận.

Sao băng như một cánh đồng rộng, phẳng lỳ không có đồi núi hoặc cây cao bóng cả, như một bàn tay xoè ra năm ngón nhưng không biết nắm lại thành một quả đấm. Rất nhiều vấn đề được đặt ra (cái chết và lẽ sống trong cuộc thử thách của chiến tranh cách mạng, tình đồng chí, tình bạn, tình yêu, đạo đức trong sáng của người lái xe, v.v.) nhưng không có chủ đề nào nổi bật.

Những người mở đường là cuốn truyện dài đầu tay của Vũ Hữu Ái được giải thưởng chính thức trong cuộc vận động sáng tác đề tài công nhân 1969 - 1971. Bằng những rung động trực tiếp và nhiệt tình sôi nổi của một cán bộ từng lăn lộn với các đơn vị thanh niên xung phong tham gia mở đường ngoài hoả tuyến, Vũ Hữu Ái đã làm ta mến yêu vô hạn

những chiến sĩ đang chạy đua suốt ngày đêm với quân thù trên một tuyến đường Trường Sơn cực kỳ ác liệt, những cô gái, chàng trai trẻ trung, yêu đời, nghịch ngợm có những hành động gan góc, dũng cảm, mưu trí, những tình cảm trong sáng, đẹp đẽ, những suy nghĩ sâu lắng về cuộc đời mới mà họ đang làm chủ, về tương lai của đất nước và hạnh phúc mai sau của thế hệ trẻ. Những trang viết như mới đi ra từ sự sống, còn đẫm mùi thơm hoa rừng, mùi khét lẹt của khói bom và thuốc súng, còn vang vọng tiếng choòng búa, tiếng mìn phá đá trong vách núi, tiếng chào đời của những con đường chiến lược với hàng trăm đoàn sắt thép nối đuôi nhau ra tiền tuyến, tiếng hò reo của hàng vạn con người ngày đêm bám mặt đường, hy sinh một cách thầm lặng để làm nên chiến thắng vinh quang hôm nay,... Từng nét mặt, từng tính nết, từng bức tranh của những người mở đường rất quý, nhưng toàn cảnh vẫn còn thô sơ, tự nhiên, một cái tự nhiên rất đáng yêu nhưng vẫn cần tổ chức sắp xếp lại, nâng cao hơn về chiều sâu và sức khái quát nghệ thuật.

Ưu điểm của Vũ Hữu Ái là tuy cây bút hãy còn rất trẻ nhưng đã cố gắng tạo cho mình một lối diễn tả riêng, độc đáo và gây ấn tượng. Với đôi mắt xanh non còn dễ ngạc nhiên và một tâm hồn dễ xúc động trước những vẻ đẹp của con người và thiên nhiên, những trang viết của Vũ Hữu Ái rất giàu chất thơ. Chất thơ tràn lên từ một cuộc sống trẻ trung, từ những cảnh lao động dưới mưa rừng mù mịt, ăn cháo trong đêm mà bàn chuyện tương lai, từ những đêm thông xe, tiếng hát và tiếng động cơ nổ giòn đánh thức cả một vùng trời biên giới, đánh thức những cánh chim đại bàng trong các khu rừng Trường Sơn còn đẫm sương đêm, từ cảnh mùa xuân đến chầm chậm trong những chồi non lấm tấm trên thân cây cháy sém, từ mùi hương thơm ngát của những cánh hoa rừng và những hoa cánh bướm trắng nõn nà run rẩy đậu khắp bãi bom như đàn bướm lạc từ đâu tới,... Nhược điểm của *Những người mở đường* cũng như *Sao băng* là ở mấy chương đầu các tính cách hiện lên với những đường nét đầy hứa hẹn nhưng càng về cuối, kết cấu càng chạy theo sự kiện, các hiện tượng tâm lý mờ đi, chất phóng sự nổi lên lấn át chất tiểu thuyết. Các nhân vật của *Những người mở đường* (kể cả nhân vật công nhân, bí thư chi bộ) mới chỉ là những phác thảo, tính cách chưa có chiều sâu và nói chung rất ít phát triển.

Thung lũng Cô Tan của Lê Phương cũng viết về mặt trận giao thông vận tải nhưng lại tập trung miêu tả cuộc chiến đấu của những cán bộ khoa học kỹ thuật trên mặt đường. Ở thung lũng Cô Tan đã diễn ra một cuộc đối chọi địch ta, đối chọi giữa hai sức mạnh, hai bản chất của hai chế độ xã hội, hai cuộc chiến tranh chính nghĩa và phi nghĩa, đối chọi không chỉ bằng lực mà còn bằng khoa học và mưu trí. Đế quốc Mỹ đã tập trung vào đây tất cả sức mạnh của máy bay chiến lược và bom đạn, sức mạnh của khoa học kỹ thuật hiện đại và những tình báo về địa chất công trình để đánh chúng ta, hòng làm sụp đổ địa hình Trường Sơn và Đông Nam Á, và bên chúng ta, chúng ta cũng tập trung sức mạnh của những cán bộ lãnh đạo ưu tú, thanh niên xung phong, công binh, cán bộ khoa học kỹ thuật, nghĩa là toàn bộ sức mạnh vật chất và tinh thần mà chúng ta có thể đánh bại cái kế hoạch "Pax Americana" của chúng.

Lê Phương chủ trương đưa vào tiểu thuyết những yếu tố *trí tuệ khoa học* và *thời sự chính trị*, biến chúng thành những nhu cầu trong sự thưởng thức thẩm mỹ của người đọc. Các nhà tiểu thuyết viết về đề tài công nhân của chúng ta đang cố gắng gây nên một tập quán thẩm mỹ mới về công nghiệp và khoa học kỹ thuật cho bạn đọc. Đó là một phương hướng đúng trong một thời đại mà cách mạng khoa học kỹ thuật đã trở thành một nhân tố tác động rất lớn đến đời sống xã hội và con người. Đưa đề tài khoa học kỹ thuật vào tiểu thuyết là một vấn đề khó và hết sức mới mẻ đối với các nhà văn của chúng ta. Tuy nhiên, Lê Phương đã nhanh chóng tìm được một cách xử lý thông minh đối với đề tài này. Ông đã biết đi sâu vào vấn đề con người trong khoa học, những thái độ, động cơ khác nhau trên con đường tiến quân vào khoa học. Lê Phương đã ca ngợi con đường của người cán bộ khoa học chân chính, có hoài bão và lý tưởng cao cả, đem tất cả tuổi trẻ và sự say mê của đời mình cống hiến cho khoa học, đoàn kết hợp tác với đồng đội, đưa khoa học vào con đường phục vụ sản xuất và chiến đấu, không hề đòi hỏi, tính toán cá nhân. Mặt khác, ông đã phê phán khá thẳng tay con đường của chủ nghĩa cơ hội, con đường của những người làm khoa học theo lối tính toán thực dụng, luôn luôn tìm một lối đi tắt thuận lợi, một thời cơ tốt trên con đường tiến thủ bản thân, sẵn sàng hứng lấy công lao của người khác, khôn khéo biến thành công lao của mình.

Trong cuốn tiểu thuyết này, Lê Phương mới chỉ làm nhiệm vụ gióng một hồi chuông báo động về chủ nghĩa cơ hội. Có những việc làm xấu xa không bị toà án truy tố nhưng văn học cần phải xét xử. Văn học sẽ lập những toà án lương tâm để xử những kẻ thấp hèn trong đội ngũ những người làm cách mạng, những người đang tiến hành một cuộc chiến đấu cao cả vì hạnh phúc của nhân loại.

Một trong những mặt yếu của truyện và tiểu thuyết viết về đề tài công nhân là nhiều khi đất đá, sắt thép, máy móc, tiện phay và những chi tiết kỹ thuật rắc rối che lấp mất con người. *Thung lũng Cô Tan* không phải là một cuốn tiểu thuyết như thế. Tuy nhiên, ở đây các nhân vật vẫn chưa có bề dày và chiều sâu tâm lý, tác giả đôi lúc bị thu hút vào những phương án, những vấn đề của khoa học địa chất công trình, những chuyện chống lầy, chống trượt, nổ mìn vi sai định hướng, làm đông kết bùn,... Đó là chưa kể những chi tiết ly kỳ xung quanh cái kế hoạch "Pax Americana" của tổng thống Mỹ. Nghĩa là ở đây con người và những vấn đề nhân sinh quan, tâm lý, đạo đức ít nhiều vẫn bị mờ đi sau cái ly kỳ của sự kiện và những câu chuyện mới lạ về khoa học. (Nhìn chung, những danh từ kỹ thuật, những công thức khoa học cần được sử dụng có mức độ hơn, chính xác hơn). Tư tưởng chủ đề của tác phẩm không tập trung nên kết cấu thiếu chặt chẽ, người viết tiểu thuyết hay lan man, ngập sâu vào những câu chuyện thú vị dọc đường. Và ở đây tác giả đúng là một ông "tạo hoá khéo ra tay xếp đặt" nên mới có câu chuyện tình tay ba lý thú giữa Thảo, Kha, Quang, nên mới có sự ăn khớp hết sức đúng lúc và kỳ lạ giữa phương án "Tảng đá mẹ" của Quang và cái kế hoạch "Pax Americana" của tổng thống Mỹ ! Kết cấu là tổ chức, sắp xếp nhưng kết cấu tiểu thuyết bao giờ cũng phải tạo cho người đọc cái cảm giác tự nhiên, thoải mái như chính trong cuộc đời này.

Tiểu thuyết viết về đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội (nhất là viết về công nghiệp hoá) hãy còn ít về số lượng và yếu về chất lượng so với tiểu thuyết viết về chiến tranh cách mạng hay viết về các đề tài khác. Tình trạng nói trên đã được nêu lên trong thư của Ban Chấp hành Trung ương Đảng gửi Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ ba : "Đối với những vấn đề của cách mạng xã hội chủ nghĩa, anh chị em văn nghệ ta tỏ ra chưa cảm

thông nhạy bén như đối với những vấn đề của cách mạng dân tộc dân chủ. Cho đến nay, những tác phẩm miêu tả các mặt của cải tạo xã hội chủ nghĩa và xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc nói chung hãy còn mờ nhạt, nông cạn".

Những nguyên nhân nào cắt nghĩa tình trạng non yếu đó ? Có lẽ không phải ở ý thức các nhà văn còn xem nhẹ đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội. Các nhà tiểu thuyết của chúng ta luôn luôn nói đến tầm quan trọng của đề tài này. Tô Hoài đã nêu lên phương hướng cho các nhà văn tham gia cuộc vận động sáng tác về đề tài công nhân : "*Học tập giai cấp công nhân, sống đời sống công nhân, viết về công nhân,...* là phương pháp tư tưởng, là biện pháp, là một quan niệm, một lối sống, một phương pháp sáng tác của người viết văn kiểu mới của chế độ ta"(1). Nguyễn Khải kêu gọi phải đầu tư gấp vào đề tài công nhân và công nghiệp hoá xã hội chủ nghĩa vì "những vấn đề trong tương lai của đất nước là thuộc khu vực đó. Những con người của tương lai, những nguyên tắc sống và làm việc trong tương lai cũng là ở khu vực đó"(2).

Nhưng cho đến nay chúng ta vẫn chưa có một đội ngũ đông đảo các nhà văn chuyên nghiệp tập trung viết về công nhân. Một số anh chị em đã có tác phẩm nhưng chưa có quyết tâm theo đuổi lâu dài đề tài công nhân, chưa xem nhà máy và vùng mỏ là quê hương thứ hai của mình. Việc bồi dưỡng lực lượng sáng tác xuất thân từ công nhân (như Nguyễn Sơn Hà, Hoàng Văn Lương, Trần Hoàng Bách) hay cán bộ kỹ thuật (như Nguyễn Khắc Phê) mới chỉ là bước đầu. Hạt giống đã gieo xuống cánh đồng nhưng còn phải chờ mùa gặt.

Tại sao một số nhà văn chuyên nghiệp lại ngại viết hoặc viết chưa thành công về đề tài công nhân ? Có thể tìm thấy những lý do về mặt lịch sử và xã hội. Các nhà văn nước ta nói chung đều có quê ở nông thôn, hiểu biết quen thuộc nông thôn. Nhưng rất ít người xuất thân từ thợ mỏ (như Võ Huy Tâm) hoặc có quan hệ lâu đời với vùng mỏ. Cách cảm, cách nghĩ, cách làm việc của chúng ta mang những dấu vết của ông bà,

---

(1) *Tác phẩm mới*, số 19, tr. 69.

(2) *Tác phẩm mới*, số 17, tr. 62.

cha mẹ, những người quanh năm sống với đồng ruộng và canh tác theo phương thức của người sản xuất nhỏ. Chúng ta quen với đường cày, sá bừa, luỹ tre, vườn cây, ao cá nhưng chưa quen với tiếng chuyển động ầm ầm của máy móc, với ống khói, lò cao, với lối quản lý kinh tế và kỷ luật làm việc có tính tổ chức của giai cấp công nhân, đặc biệt chúng ta hiểu biết rất ít về những vấn đề kỹ thuật và khoa học tự nhiên. Muốn đi viết về công nghiệp, số đông các nhà văn nước ta phải trang bị lại về mọi mặt, từ vốn sống, vốn kiến thức đến nếp cảm, nếp nghĩ,...

Những biến động hết sức nhanh chóng của đất nước Việt Nam trong vài chục năm gần đây cũng dễ làm cho các nhà văn lúng túng khi viết về đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội. Cuộc sống ở các công trường, nhà máy, hầm mỏ đang thay đổi không ngừng qua các cuộc vận động lớn về quản lý kinh tế và cải tiến kỹ thuật, qua những cuộc đấu tranh lâu dài và quyết liệt chống lề thói làm ăn kiểu sản xuất nhỏ. Giai cấp công nhân Việt Nam cũng đang ngày càng trưởng thành nhanh chóng, đông lên và trẻ ra, đặc biệt đã hình thành một đội ngũ công nhân có kỹ thuật cao trong quân đội (ra đa, tên lửa, máy bay) và trong các nhà máy hiện đại. Cuộc sống ở nông thôn, tuy có quen thuộc hơn đối với số đông nhà văn, nhưng cũng đang trải qua những biến động hết sức phong phú và phức tạp, làm thay đổi mọi cơ cấu và gốc rễ của xã hội. Trước đây, Ngô Tất Tố và Nam Cao đã viết rất sâu sắc về nông thôn nhưng đó là cái nông thôn đã già nua, cổ lỗ, ngưng đọng, cái nông thôn đã định hình từ bao đời nay. Viết về cái nông thôn ấy dù sao cũng không vất vả, lăn lộn bằng miêu tả cái nông thôn đang tiến lên chủ nghĩa xã hội, đang thay đổi nhanh chóng từng giờ từng phút. Thay đổi về quan hệ sản xuất (thông qua cải cách ruộng đất và hợp tác hoá), về phương thức canh tác (tiếp thu khoa học kỹ thuật), nhằm đưa nền sản xuất nhỏ tiến lên sản xuất lớn xã hội chủ nghĩa, và cuối cùng là sự thay đổi trong đời sống tư tưởng, tâm lý của người nông dân tập thể.

Những biến động sâu sắc và nhanh chóng như vậy có thể làm cho một số nhà văn lúng túng, bỡ ngỡ, khi họ chỉ cần dăm ba tháng hoặc một năm, xa rời cái quê hương quen thuộc của mình. Ngô Tất Tố, Nam Cao đã đánh đổi cả cuộc đời của mình để viết về cái nông thôn già nua, cũ kỹ trước Cách mạng tháng Tám, còn chúng ta, làm sao với những chuyến đi sáu tháng, vài ba năm chúng ta lại có thể viết thành công được về cái nông thôn đang tiến lên chủ nghĩa xã hội ?

Trước đây, các nhà văn chúng ta mới bước đầu làm quen và chưa kịp thành thục với đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội thì đã bước vào cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước. Một số nhà văn tập trung sức viết về những sự tích anh hùng của giai cấp công nhân và nông dân trong cuộc chiến đấu chống chiến tranh phá hoại của không quân và hải quân Mỹ. Bây giờ đây, đất nước chuyển vào một thời kỳ mới, bộ mặt của đất nước sẽ còn thay đổi nhanh chóng, phấn khởi lạ thường hơn nữa. Muốn đáp ứng kịp thời với tình hình mới, muốn có một mùa gặt rộ về đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội, tốt hơn hết các nhà tiểu thuyết phải cắm sâu, cắm lâu dài hơn nữa vào những vùng nông thôn đang đổi mới, vào những khu công nghiệp, khu chế xuất, nhà máy, hầm mỏ tiên tiến, xem các nơi đó là quê hương thứ hai của mình. Tất nhiên, bây giờ chúng ta không thể cứ chôn chân mãi ở cái làng Đông Xá của chị Dậu hay cái làng Vũ Đại của Chí Phèo. Vừa cắm sâu vào *một điểm* nhưng lại phải có con mắt bao quát *toàn diện*, phải nắm được tình hình chung của phong trào, hiểu được thấu đáo đường lối chính sách của Đảng trên những vấn đề công nghiệp, nông nghiệp và các lĩnh vực khác của đời sống.

*
* *

Tiểu thuyết viết về xã hội cũ và đề tài lịch sử chiếm một vị trí khá quan trọng trong nền tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của nước ta. Từ năm 1954 đến nay, chúng ta đã có hàng loạt tác phẩm sau đây : *Tranh tối tranh sáng* (1956) của Nguyễn Công Hoan, *Mười năm* (1958) của Tô Hoài, *Một luồng gió mới* (1959) của Hồng Chương, *Hoa hướng dương* (1960) của Đoàn Giỏi, *Hỗn canh hỗn cư* (1961) của Nguyễn Công Hoan, *Cửa biển* (4 tập, 1961 - 1976) của Nguyên Hồng, *Một nhà đại thiện xạ* (1961) của Nguyễn Tạo, *Phất* (1961) của Bùi Huy Phồn, *Vỡ bờ* (2 tập, 1962 - 1970) của Nguyễn Đình Thi, *Đống rác cũ* (1963) của Nguyễn Công Hoan, *Bất khuất* (1963 - 1964) của Lê Phương, *Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ* (1971) của Tô Hoài, *Bóng nước Hồ Gươm* (1970) của Chu Thiên.

Phần lớn những người tham gia viết loại đề tài này là những nhà cách mạng hoặc nhà văn đã có tên tuổi từ trước Cách mạng tháng Tám.

Sự phong phú và đa dạng của những tiểu thuyết viết về đề tài xã hội cũ là xuất phát từ những yêu cầu và nhiệm vụ của nền văn học cách mạng của chúng ta. Theo chúng tôi, bây giờ cũng như mai sau, tiểu thuyết hiện đại Việt Nam cần phải hoàn thành ba nhiệm vụ lớn.

Trước mắt, cần tập trung miêu tả đất nước đang đổi mới mạnh mẽ theo định hướng xã hội chủ nghĩa. Cần tập trung sức xây dựng những bộ tiểu thuyết lớn viết về những giai đoạn khác nhau của cuộc kháng chiến thần thánh chống hai tên đế quốc đầu sỏ của thế giới, cần có nhiều hơn nữa những tác phẩm hay viết về công nghiệp hoá, về nông thôn đang tiến mạnh lên chủ nghĩa xã hội.

Mặt khác, tiểu thuyết hiện thực phê phán ở nước ta có những hạn chế nhất định do điều kiện phát triển công khai ở một nước thuộc địa. Tiểu thuyết hiện đại cần phải viết về các thời kỳ của phong trào cách mạng dân tộc dân chủ từ khi Đảng ta thành lập cho đến Cách mạng tháng Tám, cần phải làm nhiệm vụ bổ sung cho tiểu thuyết hiện thực phê phán, đặc biệt là mảng đả kích vào bọn đế quốc và bè lũ tay sai, miêu tả phong trào cách mạng của quần chúng.

Tiểu thuyết hiện đại cũng cần phải chiếu rọi ánh sáng vào lớp mây mù của quá khứ, miêu tả lại những thời kỳ giữ nước và dựng nước vẻ vang, những thời kỳ anh hùng trong lịch sử chống ngoại xâm của dân tộc.

Nền văn xuôi của nước ta phát triển chậm nên đã không làm tròn được nhiệm vụ này. Mặt khác, những sự tranh chấp giữa các tập đoàn phong kiến trong nước và sự thống trị của giai cấp phong kiến nước ngoài chắc chắn đã làm mất mát đi nhiều tác phẩm văn học có giá trị. Đến thời kỳ sau năm 1930, thực dân Pháp lại ra lệnh cấm những cuốn tiểu thuyết lịch sử ca ngợi lòng yêu nước, đề cao tinh thần quật khởi chống ngoại xâm. Thành ra cho đến đầu thế kỷ, gia tài tiểu thuyết lịch sử còn lại dường như chỉ có hai cuốn *Việt Lam xuân thu* và *Hoàng Lê nhất thống chí !* Trong khi đó ở các nước phương Tây, từ thế kỷ XIX đã có những cuốn tiểu thuyết lịch sử có giá trị của Walter Scott (*Ivanhoe, Waverley, Thời xưa bất tử, Nhà tù Edinburgh, Rob'-Roy,* v.v.), của Puskin (*Con gái viên đại uý*), Gôgôn (*Tarát Bunba*), Flaubert (*Salambo*) và nhất là của

L. Tônxtôi (*Chiến tranh và hoà bình*). Nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa của Nga và Trung Quốc đã làm xuất hiện hai ngôi sao sáng về tiểu thuyết lịch sử (A. Tônxtôi) và kịch lịch sử (Quách Mạt Nhược). Nền văn học của chúng ta cũng cần có những nhà tiểu thuyết chuyên viết về đề tài lịch sử. Loại tác phẩm này hiện nay còn quá ít, dường như vẻn vẹn chỉ có mấy tập của Chu Thiên (*Bóng nước Hồ Gươm*) và Hà Ân (*Quận He khởi nghĩa, Tổ quốc kêu gọi*). Trong tương lai chúng ta sẽ phải phát triển thích đáng những tiểu thuyết lịch sử vì đây là một thể loại có truyền thống ở phương Đông, được độc giả rất yêu thích. Vừa qua loại tiểu thuyết này chưa phát triển mạnh mẽ, một phần do chúng ta phải tập trung lực lượng cho đề tài chống Mỹ cứu nước nhưng một phần khác cũng do quan niệm không đúng của chúng ta về tác dụng giáo dục truyền thống của tiểu thuyết lịch sử. Mặt khác, sự phát triển có hơi muộn màng của các ngành bảo tàng học, khảo cổ học, dân tộc học, xã hội học,... cũng hạn chế một phần trong công việc mà các nhà tiểu thuyết đi sâu vào đề tài lịch sử, phục hiện lại những thời kỳ xa xưa trong quá khứ.

Tác phẩm của Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi, Tô Hoài,... đã dựng nên một bức tranh khá sinh động và phong phú về xã hội Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám, góp phần hoàn chỉnh thêm cái gia tài tiểu thuyết hiện thực phê phán trước đây.

Vỡ bờ và *Sóng gầm* đã miêu tả khá thành công những chuyện thất nghiệp, đói cơm rách áo, những đau đớn quằn quại trong tâm hồn lớp tiểu tư sản trí thức nghèo ở thành thị. Cái cảnh trường học bị đóng cửa, thầy giáo, cô giáo có bằng có chữ mà vô dụng, tình trạng khốn nạn của những nhà văn chạy ăn từng bữa, ra vào các nhà xuất bản, các toà báo lạy lục như một kẻ ăn xin, ngòi bút của họ chẳng khác gì con dao pha, xoay đủ cách để kiếm được miếng cơm trong cái xã hội loạn lạc, lừa đảo, chết chóc, chiến tranh và thất nghiệp !

Nhưng Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi không chỉ nói lại những chuyện quẩn quanh, bế tắc của tầng lớp tiểu tư sản trí thức mà trước đây Nam Cao đã miêu tả rất sâu sắc trong *Sống mòn*. Cái mới của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa là đã biết tập trung miêu tả những con đường

khác nhau của tầng lớp văn nghệ sĩ, trí thức tìm đến với cách mạng, những nỗi băn khoăn, lo lắng của họ trước vận mệnh của đất nước và dân tộc. Trong *Vỡ bờ*, Tư đã suy nghĩ về cái nhục mất nước của những người dân nô lệ, và đến những giờ phút cuối cùng của đời mình, anh đã gặp cách mạng và làm được một công việc có ích cho cách mạng. Tư hoàn toàn không phải chỉ băn khoăn chuyện được vẽ hay không được vẽ, không phải là một anh chàng "nghệ thuật vị nghệ thuật" như có người đã nói. Cuối *Vỡ bờ* tập hai, anh giáo Hội thất nghiệp đã trở thành một Chủ tịch Uỷ ban giải phóng lâm thời ở xã, một phóng viên Văn hoá Cứu quốc đang trên đường Nam tiến.

Nguyễn Đình Thi đặc biệt thành công khi miêu tả các tầng lớp học sinh, trí thức, văn nghệ sĩ ở thành phố, ông hiểu biết khá sâu sắc về tâm tư, tình cảm của những nghệ sĩ, nỗi băn khoăn day dứt của họ về lẽ sống, về vận mệnh của đất nước, những ước mơ, hoài bão của họ trong sự sáng tạo một nền nghệ thuật chân chính, mang tâm hồn và tiếng nói riêng của dân tộc. Những trang viết của ông về hội hoạ, âm nhạc (cảnh Tư đi vẽ một buổi sáng ven sông Hồng, tiếng đàn dương cầm của Toàn,...) đã làm giàu thêm năng khiếu và những rung động thẩm mỹ của người đọc, giúp ta hiểu sâu sắc hơn những đặc trưng của nghệ thuật và công việc sáng tạo của nghệ sĩ.

Nếu như *Vỡ bờ* viết thành công về lớp trí thức văn nghệ sĩ thì đóng góp chủ yếu của *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến* lại là mảng viết về dân nghèo Hải Phòng. Trước mắt chúng ta hiện lên những cuộc đời bi thảm đến tột độ trong những xóm chợ nghèo xơ xác. Ngòi bút của nhà văn dường như cứ bình thản xoáy sâu mãi vào cảnh cùng đường, ngạt thở. Qua những chương sách cứ tăng mãi lên cái cường độ ngột ngạt, bi thảm, người đọc cảm thấy nhức nhối, xót xa cho bao kiếp người trong xã hội cũ. Cái xã hội thực dân phong kiến đã liên tiếp gây ra những tấn bi kịch, những cảnh chia ly tan tác trong các gia đình dân nghèo thành thị (như mẹ La, Gái đen, ông Dâng), đẩy họ vào con đường phá sản và bần cùng hoá. Đứng trước cái thảm hoạ ghê gớm diễn ra hằng ngày, hằng giờ đó, mỗi người dân nghèo phản ứng chống trả một cách, tuỳ theo cá tính và bản chất xã hội của họ. Trong tầng lớp dân nghèo ô hợp và không tên

không tuổi kia, Nguyên Hồng đã nhận ra được nguồn gốc giai cấp, đời sống riêng của từng gia đình trước khi họ xiêu bạt ra cái thành phố công nghiệp ồn ào, đông đúc này. Mỗi người dân nghèo trong tác phẩm Nguyên Hồng đều có một bản chất, một sắc thái riêng, có ngôn ngữ và cá tính riêng khá đậm nét. Nguyên Hồng viết thành công về họ là nhờ một vốn sống lâu năm, nhuần nhuyễn, đồng thời trong tiểu thuyết ta cũng thấy toát lên một lòng biết ơn tình nghĩa, một thái độ trân trọng của nhà văn đối với những dân nghèo ở xóm Cấm và các xóm thợ Hải Phòng.

Trước Cách mạng, Nguyên Hồng hay viết về những người dân nghèo bị lưu manh hoá (*Bỉ vỏ, Bảy Hựu,...*). Đôi khi những pha đâm chém sôi máu, những cảnh thề thốt kỳ dị, những tiếng lóng nhà nghề lạ tai của bọn anh chị xóm Cấm,... đã thu hút tính hiếu kỳ của nhà văn. Bây giờ Nguyên Hồng chiếu rọi một ánh sáng giai cấp mới lên toàn bộ tầng lớp dân nghèo thành thị. Những nhân vật của ông đậm đà màu sắc dân tộc và giàu tính chiến đấu hơn trước. Nguyên Hồng không thi vị hoá sự quẩn quại, đau khổ của những con người an phận, chịu đựng. *Cửa biển* là niềm khát khao về nhân phẩm, về hạnh phúc và ánh sáng của lớp dân nghèo thành phố. Những nhân vật như mẹ La, mẹ Nghĩa rằng, Gái đen sẵn sàng chống trả bọn giàu có, bọn chỉ điểm mật thám, không xin xỏ, không quỵ luỵ, cắn răng lại vượt lên hoàn cảnh mà sống. Bị đày đi Hà Giang, mẹ La nhớ con, nhớ xóm, tìm cách vượt ngục về Hải Phòng. Lần ấy, người đàn bà nghèo khổ đã vượt qua vòng vây của nhà tù đế quốc phong kiến và đồng thời cũng vượt qua nhà tù thần quyền ngay trong bản thân mình. Người mẹ lam lũ ở dưới đáy ngục sâu của khách sạn Thiên Tân ấy, cuối cùng đã tìm đến được với cách mạng.

Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi đã có nhiều cố gắng trong việc miêu tả quá trình chuyển hoá cách mạng của tầng lớp dân nghèo và tiểu tư sản trí thức. Nhưng về phương diện này, tác phẩm của các ông cũng bộc lộ một số hạn chế nhất định. Cuộc đời cũ thường được miêu tả nhuần nhị hơn cuộc đời mới, những giai đoạn đau khổ, quẩn quại của nhân vật thường hiện lên sinh động hơn là lúc đã tìm thấy ánh sáng và lý tưởng cách mạng, những nhân vật thuộc lớp già, cuộc đời có nhiều oan khiên, áp bức và tính cách dường như đã ổn định thường được khắc hoạ

thành công hơn lớp thanh niên mà tính cách đang vận động và phát triển. Những hạn chế nói trên bắt nguồn từ những mặt yếu của các nhà viết tiểu thuyết về cả hai phương diện nghệ thuật và vốn sống. (Chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này trong chương nói về điển hình hoá hiện thực xã hội chủ nghĩa).

Về mặt miêu tả giai cấp thống trị, tiểu thuyết *Phất* của Bùi Huy Phồn đã có những thành công đáng kể. Nhờ có vốn hiểu biết khá sâu sắc về lý lịch làm giàu của giai cấp tư sản trước Cách mạng tháng Tám nên trong tiểu thuyết *Phất*, Bùi Huy Phồn đã nêu bật lên được những đặc điểm riêng biệt của giai cấp tư sản mại bản thời kỳ Hà Nội tạm bị chiếm, đặc biệt là bản chất chính trị phản động của bọn chúng. Lớp con buôn mại bản này dựa vào thế lực của những tên gián điệp nước ngoài đội lốt thầy tu để làm cái cầu liên lạc với bọn sĩ quan cao cấp Pháp và cố vấn Mỹ. Chúng âm mưu với bọn nhà binh, lợi dụng những trận càn, tung hàng ngoại ra vùng tự do để phá nền kinh tế của ta, chúng nhận thầu sửa chữa hệ thống đèn pha ở các boong kẹ và lô cốt cho quân đội Pháp, chúng kêu gào Mỹ ném bom nguyên tử xuống Điện Biên Phủ và cưỡng ép đồng bào di cư vào Nam lúc Chính phủ sắp về tiếp quản thủ đô,... Những hành động bán nước nói trên phản ánh rất đúng bản chất của một lũ người vốn là con đẻ của chế độ thực dân : bọn đại lý độc quyền cho các hãng buôn lớn ở Pháp (Pôn Sinh), những tên thủ lĩnh các đảng phái chính trị phản động (Trọng Tài) hoặc chủ bút các tờ báo chống cộng (Thiết Ngôn), những tên thủ tướng, thủ hiến, chánh thanh tra mật thám trong chính quyền bù nhìn có cổ phần trong các công ty xuất nhập khẩu lớn và có tiền gửi ở các nhà băng nước ngoài.

Ngòi bút trào phúng nhẹ nhàng nhưng cay độc của Bùi Huy Phồn đã đánh cho bọn chúng những đòn đích đáng, nhất là khi vạch trần những hành động dâm ô truỵ lạc, thương luân bại lý và cái triết lý sống gấp, sống "vì sìn" với những khẩu hiệu trắng trợn như "trọng tiền khinh nghĩa", "cứ đâu có "sìn" thì đấy là Tổ quốc, là dân tộc" !

Tiểu thuyết *Phất* cũng nêu lên được những đặc điểm riêng biệt của giai cấp tư sản ở một nước vốn là thuộc địa như nước ta. Lý lịch của họ rất độc đáo, có người xuất thân là me Tây, là cai thầu, là vua thuốc lậu,

là bồi bếp cho các tên quan tư, quan năm,... và phần lớn đều là con buôn, làm đại lý cho các hãng độc quyền của Pháp. Lịch sử làm giàu đầy tội ác của họ là lịch sử của những thủ đoạn buôn bán gian lận, thay nhãn hiệu, in dấu giả, tung tin vịt làm rối loạn giá cả thị trường, quảng cáo bạt mạng trên các báo chí, v.v. Tư sản dân tộc kinh doanh công nghiệp rất ít ỏi, chỉ lèo tèo mấy cái nhà in và xưởng dệt kim, dăm hiệu sửa chữa đồ điện, mỗi xưởng, mỗi hiệu có mấy chục công nhân phần lớn là con cháu chạy càn từ ngoại ô vào thành phố ! Giai cấp tư sản dân tộc có lòng yêu nước, đặc biệt là trong những thời kỳ bị đế quốc cạnh tranh dữ dội như trước Cách mạng tháng Tám. Trong thời kỳ Hà Nội tạm bị chiếm, những yếu tố tích cực có bị giảm đi, phần lớn bỏ dầu tư công nghiệp chuyển sang thương nghiệp (mại bản). Lòng yêu nước của những ông Cự Phát, ông Điện Cơ,... rất mong manh, nó lên xuống tuỳ theo tình hình chiến sự, nó tỷ lệ nghịch với sự "phất" của họ và tỷ lệ thuận với thắng lợi của cuộc kháng chiến. Bùi Huy Phồn dường như vẫn còn lúng túng trong khi miêu tả những người tư sản dân tộc. Trong nhiều trường hợp bà Cự Phát, ông Điện Cơ đã có những hành động, những triết lý chẳng khác gì bọn tư sản mại bản ! Nhược điểm của tiểu thuyết *Phất* là chưa đặt các nhân vật của mình vào trong những quan hệ xã hội phức tạp của Hà Nội thời kỳ tạm bị chiếm, cái thủ đô bên ngoài có vẻ phồn vinh, hoa lệ nhưng bên trong chứa chất nhiều mâu thuẫn gay gắt và sự phân hoá giai cấp ngày càng mạnh mẽ, nhất là từ sau chiến thắng biên giới. Do miêu tả hoàn cảnh còn thiếu sót nên tâm lý các nhân vật còn sơ sài, đơn giản, có những tính cách hầu như không phát triển (Pôn Sinh, Trọng Tài) hoặc phát triển không phù hợp với diễn biến của tình hình xã hội lúc đó (Cự Phát).

Tiểu thuyết *Phất* đã đưa ra được nhiều tài liệu về lịch sử làm giàu của giai cấp tư sản, đã nghiên cứu khá công phu lý lịch của một số điển hình, tuy nhiên có nhiều chương vẫn còn nặng sự kiện và tài liệu, nặng về minh hoạ chính sách mà còn xem nhẹ việc miêu tả tâm lý nhân vật, xem nhẹ yêu cầu khái quát và tái tạo nghệ thuật. Nói chung, chất phóng sự nhiều hơn chất tiểu thuyết.

Trong nhiều trường hợp, ngòi bút châm biếm của Bùi Huy Phồn đã tỏ ra sắc sảo và đánh rất trúng đích, nhưng đôi khi ta cảm thấy ông hơi

cường điệu hoặc trào phúng dễ dãi, không đúng chỗ ; ở một số trang ngòi bút hoạt kê xen lẫn với những đoạn nghiêm trang thành ra không rõ thái độ tác giả muốn nói thật hay trào lộng, châm biếm.

Tuy có những nhược điểm đáng kể, tiểu thuyết *Phất* của Bùi Huy Phồn vẫn là một bức tranh sinh động nhiều màu sắc về các kiểu người trong giai cấp tư sản Việt Nam thời kỳ Hà Nội bị tạm chiếm. Nó giúp ta hiểu rõ hơn một giai đoạn trong lịch sử làm giàu của giai cấp tư sản, nó bổ sung nhiều nét quan trọng vào các hình tượng tư sản đã được tiểu thuyết hiện thực phê phán, xây dựng nên từ trước Cách mạng tháng Tám.

Việc miêu tả giai cấp thống trị trong các tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã có những thành công nhất định. Tuy nhiên, vẫn còn những vấn đề tồn tại sau đây : mâu thuẫn giữa công nông và bè lũ thống trị chưa được biểu hiện thành những xung đột giữa các tính cách. Trong tiểu thuyết *Cơn bão đã đến*, thay thế cho quan hệ đối kháng trực tiếp, quan hệ đấu tranh giai cấp giữa kẻ bóc lột và người bị bóc lột, tác giả thường sử dụng một số hình ảnh đối lập về sinh hoạt. Đời sống Hải Phòng những năm chiến tranh, hàng Mỹ tràn vào, bọn con buôn, cai thầu, chủ nhà máy tha hồ hốt bạc. Những hội chợ ô tô bóng loáng, những khách sạn bồi bàn toàn con gái Hồng Kông, Thượng Hải mới sang, ăn uống tiệc tùng thâu đêm suốt sáng. Nhưng lại có một Hải Phòng khác với những công nhân làm máy đã hơn bốn mươi năm, ngày bốc đá 12 tiếng giữa nắng hè ngột ngạt, họ sống ở những lán hẹp trong các ngõ hẻm sau dãy khách sạn, cả xóm như cái phễu hút lấy các thứ gió và mùi hôi thối của các hố xí, càng khuya những tiếng giội nước, đổ nước thon thót, ầm ầm đổ xuống các nhà trong ngõ,... Hải Phòng với những mẹ La làm công trong những đáy giếng tối hơn xà lim và hôi hám bẩn thỉu hơn một ổ chó, từ dưới trông lên là những tầng tầng lớp lớp của bốn toà nhà gác chót vót của khách sạn Thiên Tân. Những hình ảnh tương phản đó, tất nhiên cũng nói lên được phần nào đời sống xa hoa của giai cấp thống trị và tình trạng nghèo nàn cơ cực của những người lao động trong thành phố. Nhưng những hình ảnh đó vẫn không thay thế được việc miêu tả những quan hệ giai cấp đối kháng, những xung đột trực tiếp giữa chủ và thợ. Trong tác phẩm của Nguyên Hồng, các nhân vật này chưa xung đột với nhau, đan chéo vào nhau

một cách chặt chẽ. Mà nếu nhà văn không đặt các nhân vật trực tiếp vào trong những quan hệ đấu tranh giai cấp, những hoàn cảnh điển hình thì làm sao bộc lộ được bản chất tính cách của chúng ?

Miêu tả giai cấp thống trị, tiểu thuyết của Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi và nhất là Nguyễn Công Hoan dừng lại khá tỷ mỷ ở những kiểu cách sinh hoạt xa hoa, dâm đãng mà chưa đi sâu vào những thủ đoạn áp bức, bóc lột tàn tệ, vốn là mặt bản chất của giai cấp thống trị. Trong tiểu thuyết *Vỡ bờ*, gia đình Nghị Khanh là một cái ổ loạn luân : chồng thì đi kiếm nhân tình, vợ lẽ, vợ ngủ với thằng cung văn, con gái chửa hoang với lũ Tây con, con giai cầu tự thì như một thằng lưu manh, chuyên môn tìm cách hiếp dâm con sen, đứa ở. Quan lại như huyện Môn, tuần Vĩ chỉ muốn dâng vợ cho lũ công sứ dê già để mong được thăng chức ! Trong bộ *Cửa biển* của mình, Nguyên Hồng muốn miêu tả một giai cấp tư sản thương luân bại lý, đang cắn xé lẫn nhau, thối tha, rữa nát. Thy San bắn Giáng Hương, người vợ xinh đẹp của mình. Đờ Vanhxi tống giam Thy San và Thy San tự tử. Nhật sang, em trai Thy San ép gả Huệ Chi cho Nhật, nhưng đến ngày cưới thì cô dâu lao mình từ tầng ba xuống đường. Rồi đúng vào lúc Đờ Vanhxi thất thế bị tên sĩ quan Nhật làm nhục thì vợ hắn quỳ xuống ôm lấy chân thằng Nhật.

Nếu chỉ miêu tả như trên, chúng ta chưa đi xa hơn tiểu thuyết hiện thực phê phán. Trước đây, vở kịch *Lôi vũ* của Tào Ngu và tiểu thuyết *Giông tố* của Vũ Trọng Phụng cũng đã từng khai thác những chuyện thối nát, dâm loạn, xâu xé, cướp đoạt lẫn nhau trong các gia đình tư sản. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa cần phải vượt qua tiểu thuyết hiện thực phê phán, chúng ta đứng ở góc độ giai cấp chứ không chỉ ở góc độ đạo đức, miêu tả những thủ đoạn áp bức dân tộc và bóc lột giai cấp chứ không chỉ dừng lại ở những vấn đề thuộc về nhân phẩm con người.

Trước đây, tiểu thuyết hiện thực phê phán không có điều kiện để tố cáo bọn đế quốc Pháp - Nhật. *Vỡ bờ, Sóng gầm* có ý thức bổ sung mảng hiện thực còn thiếu đó. Những cảnh Pháp chạy dài nhục nhã ở Lạng Sơn, mang xe cắm cờ trắng đón quân Nhật vào Hải Phòng, cảnh lính lê dương bắn chém, hiếp dâm, đốt nhà, càn quét trong thời Nam Kỳ khởi nghĩa

(*Vỡ bờ*, tập hai), những cảnh mật thám tra tấn dã man tù chính trị (trong *Vỡ bờ*, tập một và *Cơn bão đã đến*),... đã giúp chúng ta thấy được phần nào bộ mặt bọn cướp nước.

Tiểu thuyết *Một nhà đại thiện xạ* của Nguyễn Tạo là một tấn hài kịch lột trần bộ mặt đểu cáng, dâm dục, bịp bợm của bọn thực dân, từ vợ chồng lão công sứ Giăng Mácto, tên cha cố Giôdép Nghĩa, lão chủ đồn điền Frêđêríc Gômbôla đến tên quan ba khố xanh Hêlát,... ! Tuy nhiên, nhìn chung, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa vẫn chưa xây dựng thành công hình tượng bọn cướp nước, chưa khắc sâu vào trán chúng những dấu ấn nguyền rủa muôn đời, chưa vạch ra được bản chất bóc lột và đàn áp dã man của lũ thực dân khát máu. Thậm chí có lúc Nguyễn Công Hoan đã gán ghép cho bọn thực dân (tên toàn quyền Đờ Cu và tên công sứ Vamê trong *Hỗn canh hỗn cư* và *Tranh tối tranh sáng*) một thứ ngôn ngữ hết sức tuỳ tiện, không phù hợp với bản chất xâm lược của bọn thống trị cáo già ở thuộc địa.

Sở dĩ các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa chưa thật thành công trong việc miêu tả giai cấp thống trị là vì họ còn bị hạn chế về mặt vốn sống và về quan điểm đấu tranh giai cấp. Cho nên mới có cái hiện tượng cô Phượng, con gái nhà Ích Phong ở Hàng Đào và cô Giáng Hương, vợ tên tư sản mại bản Thy San, có lúc đã được hai nhà tiểu thuyết lãng mạn hoá và thi vị hoá !

Bài viết trên *Tạp chí Văn học*, số 6 - 1972 về *Vỡ bờ* có một số nhận xét đúng nhưng đôi lúc ngòi bút còn cường điệu, thiên kiến, thiếu khách quan (nhất là trong khi so sánh). Thực ra vấn đề cô Phượng không lớn đến như thế và những thiếu sót cơ bản của *Vỡ bờ* cũng không tập trung ở nhân vật Phượng. Không thể cường điệu lên rằng nhân vật Phượng bao hàm "một chủ đề tư tưởng lớn", "một phần nội dung quan trọng của cuốn sách" và "cái ấn tượng về Phượng cơ hồ trở thành bao trùm cả tác phẩm có khả năng làm lệch cả chủ đề "Vỡ bờ" !(1). Nếu nói đến những khuyết điểm của *Vỡ bờ* thì còn có nhiều vấn đề đáng đi sâu hơn câu chuyện cuộc đời cô Phượng. Ví dụ vấn đề miêu tả quần chúng cách mạng và phong trào cách mạng ở tập hai.

---

(1) *Chung quanh vấn đề "Vỡ bờ"*, *Tạp chí Văn học*, số 6 - 1972, tr. 102, 105.

Vỡ bờ là một cuốn tiểu thuyết đầu tiên ở miền Bắc viết về cuộc Tổng khởi nghĩa trong toàn quốc mùa thu năm 1945. Người ta kỳ vọng Nguyễn Đình Thi sẽ dựng lại Hội nghị Tân Trào, làm sống lại những hoạt động của Bác Hồ và các lãnh tụ Đảng ta trong thời kỳ lịch sử đó. Nhưng lòng mong muốn ấy đã không được đền bù. Tuy nhiên, chúng ta không buộc nhà văn phải viết những điều gì mà họ cảm thấy ngòi bút mình chưa đủ sức.

Chúng ta chỉ nói đến những chương Nguyễn Đình Thi đã viết về chiến khu Đông Triều, về những cuộc khởi nghĩa cướp chính quyền ở nông thôn, vùng mỏ, đặc biệt là cuộc Tổng khởi nghĩa ngày 19 - 8 - 1945 ở thủ đô Hà Nội. Đó là một thứ phóng sự ghi nhanh, sao chép vội vã lời một vài người kể lại, một thứ lắp ghép những tài liệu và vốn sống gián tiếp nên không tránh khỏi rời rạc, thiếu hấp dẫn so với một số hồi ký viết về Cách mạng tháng Tám (*Nhân dân ta rất anh hùng, Hà Nội khởi nghĩa*). Có thể nói *Vỡ bờ*, tập hai đã bộc lộ những nhược điểm về vốn sống của Nguyễn Đình Thi. Ở tập một, nói chung các nhân vật vẫn còn sống theo nếp cũ của mình, trừ con đường cách mạng bí mật của Khắc. Tập một mới chỉ có những dấu hiệu đe doạ của một cơn dông và chiến tranh thì hãy còn từ xa hắt bóng tối của nó vào một vài thành phố. Tập một chủ yếu trình bày cảnh "tức nước" với những chuyện đàn áp, khủng bố, bắt phu, bắt lính,... và sang tập hai, mức độ "tức nước" đó đã lên tới cao điểm trong nạn đói năm 1945. Nhưng nhiệm vụ chính của tập hai là trình bày cái thế "vỡ bờ", các tầng lớp nhân dân đi vào dòng thác lớn của cách mạng mà cao trào của nó là cuộc Tổng khởi nghĩa trong toàn quốc. Ở tập hai chúng ta sẽ được chứng kiến những bước ngoặt có tính chất quyết định trong vận mệnh và cuộc đời các nhân vật (Hội, Tư, Quyên, Mầm, Côi). Nhưng Nguyễn Đình Thi đã không miêu tả thành công quá trình chuyển hoá cách mạng đó của quần chúng cơ bản và các tầng lớp trung gian, còn hình ảnh những cán bộ lãnh đạo (Lê, Kim) thì hãy còn mờ nhạt.

Trong tiểu thuyết *Sóng gầm*, người ta cũng thấy rất rõ những hạn chế của Nguyên Hồng về vốn sống, về sự hiểu biết sâu sắc và nhuần nhuyễn phong trào cách mạng. Tác phẩm của Nguyên Hồng đã gợi lên được cái

không khí của phong trào Mặt trận Dân chủ, những cuộc đình công sôi nổi ở Máy tơ, Xi măng, Sáu Kho, cuộc biểu tình rầm rộ hơn hai vạn người dự ở Đấu xảo Hà Nội, những hoạt động công khai của các chiến sĩ cộng sản ở toà báo *Tin tức*, hoạt động của các Hội ái hữu thợ thuyền, v.v. Tuy nhiên, những cuộc đình công và đấu tranh ở đây đã nổ ra nhanh chóng và thắng lợi dễ dàng quá. Trong việc miêu tả phong trào cách mạng, người ta thấy rất rõ sự lúng túng của ngòi bút nhà văn khi ông phải sử dụng quá nhiều vốn sống gián tiếp, những mẩu chuyện rời rạc được chắp vá lại. Có lẽ những chương miêu tả cách mạng thành công nhất trong tiểu thuyết của Nguyên Hồng và Nguyễn Đình Thi lại là những chương nói về tấm gương anh dũng, bất khuất của các chiến sĩ cộng sản trong nhà tù. Khắc trong *Vỡ bờ* tập một cũng như Tô trong *Cơn bão đã đến* là những hình tượng đẹp về người cộng sản Việt Nam yêu gia đình, vợ con, yêu quê hương, lịch sử và đất nước, là mẫu mực của sự kết hợp các giá trị tinh thần, văn hoá của dân tộc với những yêu cầu lý tưởng của thời đại mới. Khắc là hình tượng trung tâm của tiểu thuyết *Vỡ bờ*, sang tập hai, tuy Khắc không còn nữa nhưng hình tượng này vẫn là một chỗ dựa tinh thần, một ánh sáng kín đáo soi tỏ dặm đường cho một số nhân vật đi lên (Hội, An, Quyên).

Chưa có một bộ tiểu thuyết nào dám tự hào là đã dựng lại được những giai đoạn khác nhau của phong trào cách mạng dân tộc dân chủ do Đảng Cộng sản Đông Dương lãnh đạo. Nhưng gộp chung những tác phẩm của Tô Hoài, Hồng Chương, Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Công Hoan,... thì chúng ta lại có một cái nhìn toàn cảnh về phong trào cách mạng thời kỳ 1930 - 1945.

Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ là cuốn tiểu thuyết viết về cuộc đời của một chiến sĩ cộng sản ưu tú trong khoảng thời gian từ năm 1927 đến năm 1935. Thành công của cuốn tiểu thuyết viết về người thật việc thật này là không phải chỉ kể lại cuộc đời của một nhân vật mà còn dựng lên trước mắt ta cả cái xã hội chết chóc, đói khổ, loạn lạc,... cách đây hơn sáu chục năm. Nhờ sự hiểu biết khá sâu sắc về con người, phong tục, sinh hoạt, cảnh sắc thiên nhiên ở các vùng cao biên giới, nên tuy Tô Hoài chưa phác hoạ được toàn cảnh phong trào cách mạng thời kỳ 1927 - 1935,

nhưng ông đã dựng được những bức tranh xã hội rất sinh động, có đường nét, không khí, màu sắc, gây ấn tượng và tạo được sự thu hút đối với người đọc. Cảnh thị xã Lạng Sơn vào buổi tối những mùa hồi chín với những cuộc sát phạt trong các sòng tài sỉu, xóc đĩa, những kiểu ăn chơi của cánh buôn hồi ở các tỉnh, Hồng Kông xuống và Sài Gòn ra đối lập với cảnh người trèo hồi bị ngã, nằm chết lịm bên cái hành lang vắng lặng, hôi thối đầy rác rưởi và máu mủ của nhà thương Kỳ Lừa. Từ trong cái cảnh đói khổ, đất trời tối tăm mù mịt đó của xã hội Việt Nam những năm trước 1930, nghe vang vọng tiếng bom Sa Điện, hai người trẻ tuổi đã ra đi tìm cách mạng. Bước chân của họ đã lưu lạc khắp đồng đất nước người, vừa đi tìm đồng chí, vừa tổ chức đường dây liên lạc cho cách mạng từ Lạng Sơn, Cao Bằng ra Long Châu, lên Nam Ninh để liên lạc với cách mạng thế giới. Ở Việt Nam và Trung Quốc, đâu đâu cũng thấy cảnh đói khổ : Long Châu, Vũ Hán cũng có những chuyện như Đồng Đăng, Kỳ Lừa, cũng có những xâu người bị bắt giải qua các phố, chợ toàn ăn mày và người hủi, người say rượu lê la, đêm nào cũng nghe tiếng súng nổ, người thắt cổ, người trẫm mình và cứ vài hôm lính lại giải tù đi chém thị uy bêu đầu ngay cổng chợ !

Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ giúp cho thanh niên hiểu được sâu sắc xã hội cũ, nhưng cái chính là làm cho họ thấm thía con đường gian khổ đi tìm lý tưởng, tìm cách mạng của những thế hệ trước năm 1930. Thụ đã phải làm tất cả các nghề (đi lính, thợ máy, thợ sửa súng, cắt tóc, múa võ, bán cao, vác củi, xay bột, vắt bún, đun cháo lợn, làm nhà, v.v.) để có điều kiện gần gũi quần chúng nhưng chủ yếu để kiếm sống. Lớp thanh niên như Thụ, Chi, Hùng phải chọn một con đường giữa những con đường đi của lớp trước (Đặng Tử Mẫn, Phan Bội Châu và thậm chí cả Nguyễn Hải Thần nhụt chí, sa đoạ) rồi cuối cùng mới tìm được con đường đúng đắn, theo chí hướng của đồng chí Nguyễn Ái Quốc và Lê Hồng Phong. Với một lòng yêu nước và đặc biệt, lòng say sưa yêu lý tưởng, không đắn đo, không tính toán, lớp tuổi trẻ đó đã vượt qua mọi thử thách, cuối cùng tìm thấy cách mạng và sau đó tự tay mình mở ra con đường cách mạng từ địa đầu phía Bắc, qua Thất Khê, xuyên Bắc Sơn, xuống Thái Nguyên, về Hà Nội.

Tiếc rằng quá trình giác ngộ của Hoàng Văn Thụ, từ một học sinh người Tày yêu nước ở trường Kỳ Lừa xuất dương đi tìm cách mạng, trở thành người tổ chức phong trào ở biên giới, sau đó, thành một lãnh tụ cách mạng, quá trình đó diễn ra hơi hồn nhiên, đơn giản, tự phát, chưa được tác giả trình bày như là sự bừng tỉnh của trí tuệ. Dầu sao thì Hoàng Văn Thụ cũng đã là một trí thức yêu nước của dân tộc Tày, quá trình giác ngộ cách mạng của anh không thể giống quá trình giác ngộ của vợ chồng A Phủ.

Sóng gầm của Nguyên Hồng, *Một luồng gió mới* của Hồng Chương, *Bất khuất* của Lê Phương,... là những tác phẩm tập trung viết về thời kỳ Mặt trận Dân chủ.

Bất khuất của Lê Phương là một tập truyện dài viết về cuộc tổng bãi công của công nhân mỏ tháng 11 - 1936, cuộc bãi công lớn nhất và kéo dài nhất trong lịch sử cách mạng ở nước ta. Bằng cách làm việc công phu và nghiêm túc như một nhà khoa học, về cơ bản tác giả đã phản ánh trung thành các sự kiện và nhân vật lịch sử thời kỳ đó. Tác phẩm, do tính chân thực của nó, do tình cảm cách mạng của người viết, đã có tác dụng giáo dục rất tốt cho thế hệ thanh niên về truyền thống đấu tranh cách mạng của giai cấp công nhân Việt Nam. Ở một số chương, do kết hợp được tính chính xác lịch sử với khả năng tưởng tượng và tái tạo nghệ thuật, Lê Phương đã làm cho người đọc hồi hộp và xúc động. Tuy nhiên, cuốn truyện vẫn còn nặng tính chất ghi chép, còn bị hạn chế về khả năng hư cấu và khái quát nghệ thuật, khả năng đi sâu vào tâm lý và tính cách nhân vật.

Khác với *Vỡ bờ*, *Sóng gầm*, tiểu thuyết *Một luồng gió mới* của Hồng Chương không trải ra trên bề rộng của toàn xã hội mà tập trung miêu tả phong trào cách mạng của quần chúng và hoạt động công khai hoặc bí mật của những người cộng sản ở Huế trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ.

Với kinh nghiệm và vốn sống trực tiếp của một cán bộ Thanh niên Dân chủ thời kỳ đó, Hồng Chương đã làm sống lại trong tác phẩm những cuộc đấu tranh của công nhân đòi lập Hội ái hữu, đòi tăng lương, giảm giờ làm, những cuộc biểu tình chiếm Viện Dân biểu Trung Kỳ, đòi bỏ dự án

thuế thân, những cảnh quần chúng xuống đường đón Godart suốt một dãy dài từ Kim Long đến Cột Cờ, qua cầu Tràng Tiền tới toà Khâm sứ, những cuộc gặp mặt của Đoàn Thanh niên Dân chủ Huế trên lăng vua để kỷ niệm Công xã Paris, cuộc họp kín của những cán bộ lãnh đạo phong trào trong một chiếc thuyền lơ lửng trên sông Hương, một cuộc rải truyền đơn trong ngày Bảo Đại tế Nam giao và đặc biệt là hoạt động của các chính trị phạm trong nhà lao Thừa Phủ,... Tác phẩm như một phóng sự quay nhanh lướt qua các cảnh lâu đài, lăng tẩm uy nghi, trầm mặc của sông Hương, núi Ngự, lướt qua các kiểu người của thời kỳ lịch sử đó, từ tên chánh mật thám người Pháp đọc được hoành phi, câu đối và ăn thịt vịt biết đòi nước mắm gừng đến những tên lại quèn chỉ nhờ cái lẳng lơ của vợ mà leo dần lên đến chức thượng thư đầu triều, đến bọn tay sai như nhà báo mật thám Tú Phôi, tên trốtkít Viễn, tên bồi bút chống cộng Siêu Nhân, đến những chiến sĩ cộng sản như Quốc Trung, Thế Chí, Chiến Hữu, những đại biểu của quần chúng thợ thuyền ở nhà in Thời đại và xưởng mộc Lợi Đức và cuối cùng đến cả những tầng lớp "dưới đáy" của xã hội,...

Những chương hay nhất của *Một luồng gió mới* là những chương viết về xã hội trong nhà tù và cuộc đấu tranh tuyệt thực của chính trị phạm. Nhược điểm của cuốn tiểu thuyết là chưa có một tính cách nào được tô đậm, khuynh hướng của tác phẩm chưa được bộc lộ một cách tự nhiên qua nhân vật và cốt truyện, chất phóng sự đôi khi lấn át chất tiểu thuyết.

Thời kỳ ngột ngạt của xã hội Việt Nam dưới ách phát xít Nhật - Pháp, thời kỳ thành lập Mặt trận Việt Minh và cao trào tiền khởi nghĩa đã được tập trung miêu tả trong hàng loạt tiểu thuyết như *Cơn bão đã đến*, *Những ngày đen tối* của Nguyên Hồng, *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi, *Hoa hướng dương* của Đoàn Giỏi, *Tranh tối tranh sáng*, *Hỗn canh hỗn cư* của Nguyễn Công Hoan,... Chắc chắn cái thời kỳ đầy những biến động lịch sử, thời kỳ xã hội thực dân phong kiến cũ kỹ đang thay đổi, lột xác và số phận hàng chục triệu con người Việt Nam đang trải qua một bước ngoặt có tính chất quyết định,... sẽ còn được nhiều nhà tiểu thuyết nhắc tới.

Nguyễn Công Hoan, Nguyên Hồng, Tô Hoài,... là những nhà văn đã có tên tuổi từ trước Cách mạng tháng Tám. Thông qua tác phẩm của các ông,

chúng ta có thể rút ra những vấn đề lý luận trong quá trình chuyển hoá về thế giới quan, phương pháp sáng tác và phong cách nghệ thuật của các nhà văn lớp trước, những bài học kinh nghiệm khi viết về đề tài xã hội cũ, những yêu cầu nghệ thuật khi xây dựng những bộ tiểu thuyết có quy mô sử thi, có dung lượng lớn và sức mạnh tổng hợp, bao quát được nhiều thời kỳ lịch sử.

Sức mạnh của tác phẩm Nguyễn Đình Thi là sức mạnh của một cây bút có trình độ kiến thức tương đối toàn diện (chính trị, triết học, mỹ học, âm nhạc, hội hoạ, thơ ca), có khả năng tổng hợp, nêu bật lên được những chủ đề lớn có chiều sâu và tầm khái quát cao. Trong tiểu thuyết, trong thơ cũng như âm nhạc, Nguyễn Đình Thi luôn luôn quan tâm đến vận mệnh và lịch sử đất nước, suy nghĩ về những đặc điểm của tâm hồn và tính cách con người Việt Nam. Nguyễn Đình Thi đã dành những trang hay nhất nói về trí tuệ Việt Nam, tâm hồn Việt Nam và đặc biệt, những trang rất giàu chất trữ tình và chất thơ nói về thiên nhiên và con người Việt Nam (mùa xuân bên sông Lương, mặt trời mọc trên vịnh Bái Tử Long, những bến đò Rừng, sông Kinh Thầy, núi Yên Tử, ngôi chùa sư nữ bên núi Đọ,... của vùng Đông Triều - Quảng Yên, những đại lộ, ngõ hẻm và ngoại ô của Hà Nội, Hải Phòng, Chợ Lớn,...).

Phần lớn tiểu thuyết Nguyễn Đình Thi viết về đề tài chiến tranh. Trong xã hội cũ, chiến tranh bộc lộ các mâu thuẫn, ung nhọt, báo hiệu một tình trạng khủng hoảng hết sức trầm trọng. Cách mạng tháng Mười bùng nổ trong thời kỳ Chiến tranh thế giới thứ nhất. Và trong Chiến tranh thế giới thứ hai đã nổ ra Cách mạng tháng Tám của Việt Nam và cách mạng dân chủ nhân dân ở một số nước Đông Âu.

Vỡ bờ, tập một miêu tả một xã hội đang đi vào chiến tranh, các mâu thuẫn giai cấp và mâu thuẫn dân tộc ngày càng căng thẳng, gay gắt. Sang tập hai, khủng hoảng lên tới cao độ, một số nhân vật không tìm thấy lối thoát, rơi vào tình trạng bi kịch, nhưng khắp nơi quần chúng đã nổi dậy như "tức nước, vỡ bờ" cuốn phăng đi mọi rác rưởi của xã hội. Đảng Cộng sản Đông Dương chủ trương biến chiến tranh đế quốc thành chiến tranh cách mạng của quần chúng. Những tác phẩm khác của Nguyễn Đình Thi

như *Xung kích, Vào lửa, Mặt trận trên cao*,... viết về chiến tranh cách mạng và sự lớn lên không ngừng của con người trong thử thách của cách mạng.

Nguyễn Đình Thi rất thành công khi viết về phụ nữ và nhi đồng. Điều đó không phải là ngẫu nhiên. Ông là một cây bút vốn giàu tình cảm, giàu chất trữ tình và chất thơ. Ông hiểu rất rõ vị trí nền tảng của những người vợ và nhất là những người mẹ, nguồn suối tinh thần trong các gia đình cũng như trong toàn bộ xã hội Việt Nam. Ông đánh giá rất cao những sự hy sinh, chịu đựng lớn lao của người phụ nữ trong chiến tranh : "Trong chiến tranh tất cả mọi nỗi vất vả đau đớn nhất, rút lại đều đổ lên những người đàn bà. Và thực ra xã hội, Tổ quốc, tất cả còn sống được là nhờ họ". Nguyễn Đình Thi đã ghi lại được những hình ảnh đẹp về người phụ nữ đảm đang, chung thuỷ, giàu lòng hy sinh và nói chung, ông miêu tả họ thành công trong quan hệ gia đình, tình yêu, tình bạn hơn là trong quan hệ đấu tranh giai cấp, đấu tranh cách mạng. Nhà văn nhìn một số nhân vật dưới góc độ của chủ nghĩa nhân đạo, của những vấn đề lương tâm, danh dự, nhân phẩm, đạo đức nhiều hơn là dưới ánh sáng của quan điểm giai cấp. Nguyễn Đình Thi nhạy bén với những vấn đề của đất nước, dân tộc hơn là những vấn đề giai cấp và đấu tranh giai cấp.

Nguyễn Đình Thi có hoài bão lớn, muốn dựng lại cả một giai đoạn lịch sử quan trọng của dân tộc với nhiều hoàn cảnh, môi trường, nhiều kiểu người khác nhau trong xã hội nhưng ông lại không đủ sức vì còn nghèo về vốn sống, nhất là vốn hiểu biết về quần chúng cơ bản của cách mạng. Nguyễn Đình Thi phải vận dụng quá nhiều vốn sống gián tiếp nên trong tiểu thuyết của ông nhiều cảnh chung chung, ước lệ, thiếu những chi tiết cụ thể, sinh động. Người ta có cảm tưởng một số cảnh ấy, người ấy đã được xem ở đâu rồi, ở tiểu thuyết trong nước hoặc nước ngoài. Bạn đọc có thể thấy ở đây những dấu vết ảnh hưởng hoặc đậm hoặc nhạt của Lép Tônxtôi, I. Êrenbua, Nguyễn Du, Ngô Tất Tố, Nam Cao và có khi cả của các nhà văn Tự lực văn đoàn nữa ! Tất nhiên chúng ta không nên so sánh theo cách nhìn thiên kiến, đơn giản như sau : Nghị Khanh giống Nghị Hách và không sắc sảo bằng Nghị Hách, Xoan còn thua chị Dậu của Ngô Tất Tố và Hội còn kém Thứ của Nam Cao, Tư thì "nghệ thuật vị

nghệ thuật" hơn cả Doãn của Nhất Linh và Phượng thì lãng mạn xưa cũ và truỵ lạc hơn những Loan, Hồng, Tiết Hằng của Nhất Linh, Khái Hưng, Vũ Trọng Phụng ! Phải nhận rằng trong *Vỡ bờ* có những nhân vật hoàn toàn mới mang dấu ấn độc đáo của phong cách Nguyễn Đình Thi (Tư, Toàn, An, Phượng, giáo Điềm,...). Ở một số nhân vật không phải lần đầu tiên xuất hiện trong văn xuôi Việt Nam, Nguyễn Đình Thi cũng khai thác được những màu sắc, đường nét mới, góp phần bổ sung cho các hình tượng của tiểu thuyết hiện thực phê phán. Tuy nhiên, những nhân vật đó, hoặc do vốn sống của nhà văn còn nghèo hoặc do ảnh hưởng quá sâu đậm của những người đi trước, nên vẫn có vẻ mòn cũ, chung chung, chưa được khắc hoạ bằng những đường nét riêng, độc đáo của Nguyễn Đình Thi.

Cho đến nay, *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến* vẫn là hai cuốn tốt, lành mạnh và giàu vốn sống trong số những tiểu thuyết viết về xã hội cũ trước Cách mạng tháng Tám. Nó đánh dấu một bước chuyển biến của Nguyên Hồng về mặt phương pháp sáng tác, một sự cố gắng bước đầu vượt qua giai đoạn viết bằng năng khiếu, vươn lên ánh sáng của trí tuệ và chiều sâu của một trình độ tổng hợp và khái quát.

Đọc Nguyên Hồng người ta có một cảm giác nặng nề vì hơi nhiều hồi ức và liên tưởng về quá khứ, căng thẳng vì tình cảm nhân vật luôn luôn được nâng lên ở cường độ cao, dềnh dàng vì mạch truyện đi quá chậm và rậm rạp bởi sự tham lam, bề bộn những chi tiết. Nhưng đằng sau cái rậm rạp, cái dềnh dàng, cái căng thẳng, nặng nề đó là một sự hiểu biết từng trải cuộc đời, là những nhân vật xù xì góc cạnh (mẹ La, Gái đen), những chi tiết ngồn ngộn đầy sức sống, một tấm lòng yêu thương tha thiết và đồng cảm sâu sắc với số phận con người bị đày đoạ, một nhiệt tình, một tâm huyết, một thái độ chân thành, đôn hậu khiến người ta không thể thờ ơ, không thể lạnh lùng.

Nguyên Hồng khá nhuần nhị với cái cũ nhưng lại chưa thật nhạy bén với cái mới, cái hiện đại. Người ta thấy rõ điều đó ở ông không chỉ trong phạm vi nội dung và đề tài mà ngay cả ở cách viết, cách miêu tả. Do đề tài quen thuộc và sở trường của mình, Nguyên Hồng có thể cứ viết về xã hội cũ. Nhưng nếu nhà viết tiểu thuyết không đi sâu vào con người mới và

cuộc sống mới, không rọi một ánh sáng mới vào những chủ đề và nhân vật cũ thì việc viết về xã hội trước Cách mạng cũng khó lòng thành công tốt đẹp. Phải đứng trên đỉnh cao lồng lộng của thời kỳ chống Mỹ cứu nước và xây dựng chủ nghĩa xã hội thì mới có một cái nhìn đúng đắn, chân thật và mới mẻ về xã hội cũ. Thời kỳ Đồng khởi, những cuộc tấn công và nổi dậy đồng loạt mùa xuân 1968, xuân hè 1972, Chiến dịch Hồ Chí Minh 1975 có thể giúp ta soi sáng và phát hiện ra nhiều điều mới mẻ về cuộc Tổng khởi nghĩa tháng Tám trong cả nước. Những vấn đề của chủ nghĩa anh hùng cách mạng Việt Nam, về con người Việt Nam mà thế giới đang quan tâm hiện nay cũng giúp ta khám phá thêm nhiều kho tàng của quá khứ.

Tiểu thuyết Nguyên Hồng miêu tả quá dềnh dàng, chi tiết rậm rạp, những đường phố, ngôi nhà, cửa hiệu, phong tục, tập quán, y phục của đạo Thiên Chúa (trong lễ rước Săngti), thậm chí các quán ăn, khách sạn, các thứ bánh kẹo nổi tiếng thời đó của Hải Phòng, Hà Nội, Nam Định. Những trang viết công phu đó có nhiều tài liệu tốt về xã hội học. Mặt khác, nếu người viết tiểu thuyết không tả ngoại cảnh với những chi tiết cụ thể, sống động thì cũng không thể nào dựng lên được không khí và môi trường, nó là cái nền cho nhân vật hành động. Nhưng cũng không nên đi sâu quá vào những chi tiết rườm rà không cần thiết. Chúng ta tiếp thu truyền thống của tiểu thuyết Balzac nói riêng và tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX nói chung, nhưng chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đòi hỏi chúng ta phải đổi mới trong cách viết, cách suy nghĩ để có thể đáp ứng kịp thời những yêu cầu cấp bách của thế kỷ XX. (Chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này trong chương nói về những cuộc tranh luận xung quanh vấn đề tiểu thuyết).

Viết *Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ*, Tô Hoài muốn giữ cho mình một phong cách đậm đà màu sắc dân tộc, có khi rất gần với lối kể chuyện dân gian của các tiểu thuyết chương hồi Việt Nam và Trung Quốc. Cái cảnh ba người lên núi uống rượu ăn thề, nguyện xưng làm anh em sống chết có nhau trên con đường cách mạng, cái cảnh Hoàng Văn Thụ giang hồ mãi võ trên con đường từ Vũ Hán về Long Châu hoặc một thân một mình xông vào hang núi của bọn phỉ ở Độc Sơn, cuộc hành trình đầy nguy hiểm

của Mã Hợp trên con đường đi Long Châu qua Bình Tường, vắng vẻ, hiu quạnh, hơi người chết thối khẳm, cứ một chặng lại có một bọn cướp xông ra, chúng thấy cành bồ quân lắc lư trên cái xe ngựa mới lại cho đi,... những cảnh ấy gợi nên không khí của *Thuỷ hử* và *Tam quốc diễn nghĩa*. Lối kể chuyện quen thuộc đó của Tô Hoài được bổ sung bằng những trang miêu tả phong tục, sinh hoạt đầy những chi tiết sinh động của một cây bút có óc quan sát thông minh, tinh tế (các quán chợ Kỳ Lừa với giọng hát của những cô then Lạng Sơn xen lẫn tiếng đàn tính ngẩn ngơ ; những ngày hội then mê mải chảy qua các làng vào những tháng giêng, tháng ba thương nhớ), bằng những bức tranh thiên nhiên đầy chất trữ tình và chất thơ (những cánh rừng hồi mà một mảnh lá gãy cũng dậy mùi thơm man mác, cảnh rừng núi biên giới với những ngôi nhà sàn côi cút, chơ vơ,...), tất cả những cái đó tạo nên một dáng dấp đặc biệt của phong cách Tô Hoài. Lối kể chuyện gần gũi với truyền thống có khả năng khắc hoạ sắc nét một số nhân vật qua ngôn ngữ, cử chỉ và hành động (Chu Sảo Kinh, Chính Hiền). Nhưng nó cần được bổ sung bằng biện pháp đi sâu miêu tả nội tâm, khắc hoạ tâm lý thì mới có thể xây dựng thành công những tính cách kiểu Hoàng Văn Thụ. Người ta có cảm tưởng cây bút Tô Hoài đôi khi vẫn còn chạy theo những chuyện lạ ở đồng đất nước người, thích thú những chi tiết về phong tục, những bức tranh thiên nhiên nhiều hơn là tập trung đi sâu vào tâm lý và những vấn đề có tầm khái quát cao của nhân vật.

Nhìn chung, Tô Hoài có khả năng dựng rất thành công những bức tranh về sinh hoạt, phong tục, những câu chuyện gia đình, tình bạn, tình yêu, nhưng cũng như một số nhà văn lớp trước, ngòi bút của ông thường vẫn tỏ ra lúng túng khi miêu tả những cuộc đấu tranh giai cấp và phong trào cách mạng của quần chúng. (Tiểu thuyết *Mười năm* viết về thời kỳ Mặt trận Dân chủ là một bằng chứng về những hạn chế của Tô Hoài, còn *Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ* lại là một cố gắng vươn lên mạnh mẽ của ông khi viết về phong trào cách mạng). Và phải chăng, cũng như Nguyên Hồng, Nguyễn Công Hoan, Tô Hoài tỏ ra rất nhạy bén, sắc sảo với những chuyện đời tăm tối của xã hội cũ nhưng lại chưa nhuần nhị khi viết về con người mới, xã hội mới (*Miền Tây*)? Những nhân vật, những cảnh đời trong

tiểu thuyết Tô Hoài thường có một vẻ hồn nhiên như hơi thở của sự sống, một dáng dấp dân gian khoẻ mạnh, thuần phác, trữ tình thắm thiết như ca dao nhưng đôi khi nó dừng lại ở mức tình cảm mà chưa vươn lên được ánh sáng của trí tuệ, thiếu cái kiến trúc chắc chắn, đồ sộ, tầng tầng lớp lớp của khoa học và trí tuệ. Tô Hoài viết nhiều thể loại khác nhau và ông đã có những thành công tốt đẹp trên nhiều phương diện (truyện ngắn, ký, truyện viết cho thiếu nhi). Tuy nhiên, người ta vẫn chờ đợi ở một cây bút lâu năm như Tô Hoài những công trình có quy mô, có tầm vóc lớn, nó cắm một cái mốc quyết định trong sự nghiệp sáng tác của ông. Những công trình đó chưa xuất hiện phải chăng vì Tô Hoài chưa bù đắp được mảng vốn sống về cách mạng, về cuộc đời mới, vì sức mạnh của tài năng bị phân tán trên nhiều lĩnh vực hay là vì còn thiếu cái cốt lõi trí tuệ nói trên ?

Tranh tối tranh sáng và *Hồn canh hồn cư* là hai cuốn tiểu thuyết của Nguyễn Công Hoan viết về giai đoạn lịch sử từ Chiến tranh thế giới thứ hai cho đến Cách mạng tháng Tám. Nguyễn Công Hoan là một cây bút làm việc không biết mệt mỏi và đầy thiện ý, nhưng do nhà văn quá ỷ lại vào vốn sống cũ, không ra sức trau dồi thêm vốn sống mới (đặc biệt là sự tìm hiểu quần chúng cách mạng), do thiếu nghiên cứu sâu sắc về tình hình chính trị và sự phân hoá giai cấp phức tạp lúc bấy giờ – từ đó dẫn đến thiếu quan điểm lịch sử – mặt khác lại tiến hành công việc sáng tác một cách dễ dãi, và có phần nào cảm tính, nên những tiểu thuyết của Nguyễn Công Hoan còn bị hạn chế về giá trị nghệ thuật. Nguyễn Công Hoan kể chuyện rất có duyên, đặc biệt là những trang hài hước, châm biếm những chuyện thối nát trong gia đình quan lại, những chuyện ngờ nghệch, những cảnh éo le trong cuộc đời cũ, những thái độ bần tiện, đểu giả, ngu ngốc của bọn thống trị,... Những cảnh cắt rời ra như thế trong *Tranh tối tranh sáng* và *Đống rác cũ* rất thành công. Nhưng dựng lên cả một bộ mặt xã hội với những mâu thuẫn phức tạp, rối rắm, đòi hỏi một vốn sống phong phú, toàn diện và một trình độ tổng hợp, khái quát thì cây bút Nguyễn Công Hoan thường rơi vào tình trạng sơ lược, đơn giản, có khi tuỳ tiện theo ý muốn chủ quan của mình.

Sau khi viết chưa thành công về đề tài cách mạng, Nguyễn Công Hoan bèn trở lại sở trường trước đây của mình : tập trung phê phán những cái xấu của xã hội cũ.

Đống rác cũ có những chương, những cảnh, những người rất hiện thực và thành công nhưng trong một số trường hợp Nguyễn Công Hoan đã dừng lại ở hiện tượng, ở chi tiết mà chưa thấy bản chất, bằng lòng với vô số ngẫu nhiên mà chưa đi sâu vào quy luật phát triển của con người và xã hội.

Hạn chế của *Đống rác cũ* không phải là vì chỉ miêu tả mặt xấu mà chưa nói lên được mặt tốt trong xã hội cũ. Một tác phẩm châm biếm (nhất là một tác phẩm hoạt kê) có thể chỉ viết về mặt xấu của xã hội cũ, có thể sử dụng phương pháp hiện thực phê phán. Vấn đề là tác giả đứng trên lập trường nào, thái độ nào mà đả kích và lý tưởng xã hội thẩm mỹ của nhà văn có tiến bộ hay không ? Bây giờ đây muốn viết về xã hội cũ không thể chỉ dừng lại ở lập trường của một nhà văn hiện thực phê phán như trước Cách mạng.

*
* *

Chúng ta đã điểm qua những thành tựu rất đáng mừng của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại (1945 - 1975) trong việc phản ánh các chủ đề lớn của cách mạng. Mặt khác, trong vòng ba mươi năm qua, tiểu thuyết hiện đại cũng đã có những đóng góp rất đáng kể về mặt thể loại.

Điều đó không phải là ngẫu nhiên. Cuộc Cách mạng tháng Tám, cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp rồi cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ và công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội đã đem lại cho nhà văn cả một hiện thực xã hội rộng lớn với những biến cố lịch sử lớn lao, với những con người có cuộc đời riêng phong phú. Chưa bao giờ tiểu thuyết lại gắn bó chặt chẽ với cuộc sống như hiện nay. Trong lịch sử tiểu thuyết chưa bao giờ lại có một sự gần gũi đến như thế giữa điển hình văn học và nguyên hình xã hội. Có thể nói, đây là một ưu đãi rất lớn của hiện thực cách mạng đối với các nhà viết tiểu thuyết. Các thiên tài quá khứ đã phải đốt đuốc đi tìm con người đẹp ngoài cuộc đời. Cách đây gần một trăm năm,

nhà tiểu thuyết Nga Đôxtôiépxki cũng đã nhiều lần nói tới việc "phản ánh con người tích cực, đẹp đẽ". Và theo ông thì "không có cái gì ở trên đời này khó hơn việc đó"(1). Thật ra đối với các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán, cái khó khăn của việc xây dựng điển hình tích cực, điển hình anh hùng không phải chỉ ở trên trang sách mà chính là ở trong cuộc đời, không phải ở điển hình mà chính là ở nguyên hình. Balzac, nhà tiểu thuyết lớn của nước Pháp cũng đã từng băn khoăn : "Mọi người đòi hỏi chúng ta những bức tranh đẹp. Nhưng tìm đâu ra mẫu mực của những bức tranh ấy"(2). Trong cái xã hội cũ trước Cách mạng tháng Tám, những mặt tối, mặt anh hùng chìm đi, lẩn xuống chiều sâu, phát triển trong bí mật, nên nếu nhà tiểu thuyết không có một thế giới quan mác xít thì không thể nào phát hiện ra được mà chỉ thấy những eo sèo, xấu xa của cuộc sống hằng ngày, cuộc sống hiện lên trên bề mặt. Còn trong xã hội mới thì những mặt tốt, mặt anh hùng hiện lên trong ánh hào quang rực rỡ. Trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, những người anh hùng của quần chúng xuất hiện như hoa mùa xuân. Các nhà tiểu thuyết vừa "ra khỏi ngõ đã gặp anh hùng". Những dũng sĩ diệt Mỹ đó đã từ cuộc đời nghiễm nhiên bước vào trang sách.

Cuộc đời của một số cán bộ cách mạng, chiến sĩ du kích và chiến sĩ Giải phóng quân miền Nam của chúng ta có khi còn "tiểu thuyết" hơn cả tiểu thuyết. Qua những năm đen tối, những ngày đồng khởi, rồi bắt đầu chiến tranh cục bộ, rồi tổng tiến công và nổi dậy đồng loạt mùa xuân năm 1968, mùa hè 1972,... cuộc đời của mỗi người, lịch sử mỗi gia đình đã là *một pho tiểu thuyết đủ cả vui buồn, sum họp, tan tác, chia ly, kẻ còn người mất*, mấy thế hệ nối tiếp nhau đứng lên cầm súng. Chính đó là chất liệu tốt nhất của tiểu thuyết. Đi qua một chặng đường dài, rồi nhìn lại cuộc đời của mình, mỗi một con người miền Nam đều thấy sững sờ, ngạc nhiên. Mới ngày nào đó còn là một em bé, một cô gái nhút nhát, ngây thơ, giờ đây họ đã là xã đội trưởng, bí thư chi bộ, lãnh đạo cả mấy thôn xóm

(1) Đôxtôiépxki, *Thư gửi Ivanôva*, rút trong tập *Những bức thư của Đôxtôiépxki*, tập 2, tr. 71.

(2) Balzac, *Tuyển tập* (15 cuốn), cuốn 13, NXB Văn nghệ Quốc gia, Mátxcơva, 1955, tr. 650.

chống lại một cuộc càn quét quy mô vài ba ngàn quân Mỹ - nguỵ là thường ! Không ai có thể tưởng tượng được sức lớn lên như Phù Đổng của con người Việt Nam. Chính cái *quá trình phát triển nhảy vọt của mỗi một con người, lịch sử của những gia đình có truyền thống cách mạng* là chất liệu rất tốt của thể loại tiểu thuyết.

Xã hội cũ phát triển chậm chạp, có lúc gần như tù đọng, tính cách nhiều mẫu người đã thành hình và cố định. Một số người có thể đã sống trong tình trạng bưng bít, ít có những tiếng vang vọng của thời đại (Chí Phèo). Còn xã hội mới thay đổi nhanh chóng, các tính cách không ngừng phát triển và đột biến.

Con người mới không đứng cô lập mà chịu sự tác động của lịch sử, của thời đại, luôn luôn tiếp xúc với cuộc sống rộng lớn bên ngoài. Trước đây, trong thời kỳ kháng chiến chống Mỹ cứu nước, một người nông dân sống heo hút trên núi cao cũng có thể quan tâm đến tình hình chiến trường miền Nam, những vụ Nixơn ném bom miền Bắc, phong toả cảng Hải Phòng, những lần Nixơn bôn ba hải ngoại đi bán rao hoà bình và hữu nghị giả hiệu, những tuyên bố của cố vấn Lê Đức Thọ và bộ trưởng Nguyễn Thị Bình tại Hội nghị Paris,... và hàng trăm chuyện khác, từ chuyện những cánh đồng mười tấn đến chuyện con tàu vũ trụ đổ bộ lên mặt trăng, v.v. Cho nên đời sống tâm hồn, thế giới nội tâm của con người mới bây giờ phong phú lắm, nó không phải là một cái gì tù đọng và phong bế. Không phải anh cứ nhắm mắt bịt tai, quay lưng lại lịch sử, là lịch sử đành chịu lặng lẽ đi qua bên cạnh anh, đằng sau anh. Không, lịch sử sẽ cuốn phăng anh đi, không trừ một ngoại lệ nào hết. Vấn đề là anh có bơi được trong cái dòng thác lịch sử ấy không, có chủ động tham gia vào phong trào cách mạng của thời đại hay không ? Những tính cách đang chuyển biến và nhảy vọt, những tâm hồn phong phú, giàu có là những chất liệu rất hấp dẫn đối với nhà tiểu thuyết.

Cách mạng không những đào tạo nên một đội ngũ những nhà viết tiểu thuyết mới, vừa là chiến sĩ vừa là nghệ sĩ như Nam Cao, Trần Đăng, Nguyễn Thi, Phan Tứ, Anh Đức, Nguyễn Khải, Nguyễn Trung Thành, Nguyễn Minh Châu,... mà còn xây dựng cả một công chúng đông đảo chưa từng có cho văn học, cho tiểu thuyết. Công chúng cách mạng không những

đọc tiểu thuyết mà còn tham gia phê bình tiểu thuyết. Tiểu thuyết của chúng ta bây giờ phát hành với số lượng lớn, tuy nhiên vẫn không đủ cung cấp cho bạn đọc. Trước Cách mạng tháng Tám, *Bước đường cùng* in khoảng năm nghìn còn những cuốn tiểu thuyết chạy nhất của Tự lực văn đoàn như *Nửa chừng xuân* thì cũng phải bốn năm mới in được 14 nghìn, phát hành trên toàn Đông Dương. Còn bây giờ chỉ phát hành ở miền Bắc mà trong những năm sáu mươi, một số cuốn tiểu thuyết in lần đầu đã tới 7 000 hoặc 20 000 cuốn (*Kan Lịch*) và trong những năm 1971 - 1972, chúng ta đã có thể in lần đầu tới trên 20 000 cuốn như *Vùng trời, Dấu chân người lính* hoặc trên 30 000 cuốn như *Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ, Mẫn và tôi*. Đó là chưa kể những cuốn tiểu thuyết của Nhà xuất bản Giải phóng phát hành cả trên hai miền Nam Bắc thì số lượng còn lớn hơn nữa.

Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại (1945 - 1975) trưởng thành rất nhanh chóng. Những năm 1951 - 1952 tiểu thuyết tuy đầy tính chân thực, sinh động của cuộc sống, đầy rung cảm nghệ thuật nhưng còn nặng dấu vết ghi chép, khả năng tái tạo nghệ thuật còn yếu. Có lẽ một số tác giả cũng nghĩ như Trần Đăng : "Chỉ có sống, sống cái khách quan và kể lại. Hãy khoan một tấm sơn mài. Hãy làm nhiều croquis(*) cho thật đúng hệt, giản dị, thành thực và thật".

Nhưng chỉ mười năm sau, chúng ta đã bắt đầu có những bộ tiểu thuyết hai, ba tập, chững chạc, bề thế, khái quát cả một thời kỳ lịch sử dài với hàng bốn, năm chục nhân vật hoạt động trên nhiều không gian rộng lớn khác nhau (*Sóng gầm, Vỡ bờ,...*). Những bộ tiểu thuyết này có một khả năng tổng hợp, khái quát, kết hợp các yếu tố sử thi, kịch, trữ tình (trên cơ sở sử thi) và rất nhiều thủ pháp miêu tả và trần thuật của nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau trong thế kỷ XX. Có thể nói đây là một bước trưởng thành của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trong chiến tranh, chúng ta khuyến khích những tác phẩm cỡ vừa, phục vụ kịp thời, đưa được một mảng cuộc sống tươi rói, hôi hổi thời sự vào tác phẩm theo kiểu *Xung kích, Con trâu* (trong kháng chiến chống thực dân Pháp) hay *Vào lửa, Mặt trận trên cao, Cửa sông, Dấu chân người lính, Đường trong mây,...* (trong kháng chiến chống đế quốc Mỹ). Những tiểu thuyết

(*) *Croquis* : ký hoạ (NBS).

xung kích thường là kết quả của một chuyến đi chiến dịch (*Dấu chân người lính*), một chuyến lên vùng cao (*Miền Tây*), một đợt bám thanh niên xung phong (*Con đường mòn ấy*), một trận chống càn (*Con trâu*), một đợt lăn lộn với phong trào ở một địa phương (*Xung đột, Cái sân gạch,...*). Điều cần chú ý là trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, những tiểu thuyết xung kích như kiểu *Dấu chân người lính, Thôn ven đường,...* đã có tầm vóc, bề thế hơn hẳn những tiểu thuyết thời kỳ 1951 - 1952.

Như vậy là không nhất thiết lúc nào nhà viết tiểu thuyết cũng phải lùi lại mười lăm năm về mặt thời gian (như Balzac đã quan niệm). Có những tiểu thuyết thời sự rất có giá trị về mặt nghệ thuật. Các nhà tiểu thuyết Pháp phân chia ra loại *thời sự sự kiện* (mà họ tạm dùng thuật ngữ évènementielle) và loại *thời sự vấn đề* (mà ở đây, người viết tiểu thuyết trước tiên phải bám chắc vào các vấn đề, phải phát triển cao độ sự sắc sảo, nhạy bén chính trị của mình). Chúng ta chủ trương phải kết hợp cả hai loại tiểu thuyết thời sự đó vì nếu như chỉ miêu tả sự kiện mà không khái quát lên được những vấn đề triết học và đạo đức nhân sinh thì tiểu thuyết sẽ không có chiều sâu và ngược lại, nếu như mất đi những hình tượng và chi tiết nóng hổi sự sống tươi mới thì tiểu thuyết sẽ biến thành những luận đề khô khan, trừu tượng.

Chúng ta không nên sốt ruột tại sao bây giờ chưa có nhiều bộ tiểu thuyết lớn phản ánh một cách quy mô cuộc chiến đấu vĩ đại của dân tộc ta trong hơn nửa thế kỷ vừa qua. Lịch sử nước ta trong mấy chục năm qua không ngừng tiếng súng. Các sự kiện và tính cách con người đang biến động. Trạng thái động là trạng thái phổ biến, tĩnh chỉ là tạm thời, hay nói một cách chính xác hơn, chúng ta chỉ có những phút im lặng giữa hai trận đánh. Các nhà tiểu thuyết của chúng ta chưa có đủ thì giờ để chuẩn bị tài liệu và vốn sống, để tổng hợp cao hơn, lắng lại sâu hơn, lùi lại một khoảng cách khá xa để nhìn bao quát hơn cái dòng thời gian đang chảy. Nhà tiểu thuyết của chúng ta bao giờ cũng đang tắm giữa dòng thời gian đó. Một sự kiện chưa kịp tổng kết thì một sự kiện mới đã xảy ra và chúng ta lại lao về phía trước. Hiện nay, chúng ta cần loại tiểu thuyết xung kích, ghi lại kịp thời những sự kiện lớn của lịch sử, những phong trào sôi nổi

rầm rộ của chủ nghĩa xã hội. Nhưng do sự đòi hỏi thiết tha của bạn đọc, chúng ta cũng cần phải có những bộ tiểu thuyết nhiều tập, phản ánh cả một giai đoạn lịch sử dài, trên một bối cảnh rộng lớn về không gian, thời gian, soi sáng vận mệnh và con đường đi của nhiều loại nhân vật.

Chúng ta có những cuốn tiểu thuyết tập trung xây dựng một nhân vật trung tâm trong đó các sự kiện chỉ là cái nền cho nhân vật hoạt động (*Đất nước đứng lên, Một truyện chép ở bệnh viện, Kan Lịch,...*). Nhân vật là vấn đề trung tâm của tiểu thuyết. Tuy nhiên, sức hấp dẫn thẩm mỹ của tiểu thuyết không phải chỉ dồn lại ở số phận nhân vật. Những biến cố mang tính chất sử thi, những sự kiện chính trị quan trọng của dân tộc, vai trò của đám đông bộ đội, công nhân, thanh niên xung phong,... không phải chỉ là cái nền cho nhân vật hoạt động mà tự thân chúng cũng có một giá trị thẩm mỹ độc lập. Cho nên có nhiều cuốn tiểu thuyết chưa xây dựng được những điển hình xuất sắc nhưng vẫn có những thành công nhất định vì nó phản ánh được một phong trào, một chiến dịch, một sự kiện lịch sử. *Xung kích, Vùng mỏ, Cao điểm cuối cùng, Miền Tây, Rừng U Minh,...* thuộc loại này. Ở một số cuốn thuộc loại trên, chất sử thi, chất anh hùng ca nổi lên nhưng chưa kết hợp được yếu tố sử thi với yếu tố tâm lý ; trong khá nhiều trường hợp, sự kiện lấn át tính cách, chất ký nhiều hơn chất tiểu thuyết. Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại phải là một sự tổng hợp, vừa là "tiểu thuyết tính cách" vừa là "tiểu thuyết sự kiện", vừa là tiểu thuyết - sử thi vừa là tiểu thuyết tâm lý, vừa đi sâu vào biện chứng pháp tâm hồn, vừa miêu tả những con người đang hành động để cải tạo hoàn cảnh, cải tạo thế giới.

*
* *

Trong *Lời Tựa cho lần tái bản thứ hai* ở trên, chúng tôi đã đưa ra một con số kỷ lục : nếu tính những tác giả viết từ ba cuốn trở lên thì từ năm 1980 đến năm 1996, các nhà văn xuôi trong Hội Nhà văn Việt Nam đã cho ra mắt bạn đọc trên 360 cuốn tiểu thuyết. Quá trình đổi mới diễn ra sôi động trong lĩnh vực truyện và tiểu thuyết là hoàn toàn hợp với quy luật. Bởi vì các thể loại văn xuôi là hiện thân của sự uyển chuyển, xét về bản chất dường như không có tính quy phạm. Truyện và tiểu thuyết là những thể loại được xây dựng trong khu vực tiếp xúc trực tiếp với hiện thực đang vận động và phát triển.

Quá trình đổi mới của tiểu thuyết nói riêng, văn xuôi nói chung, phụ thuộc vào những nguyên nhân sau đây :

Thứ nhất, từ sau năm 1975, chúng ta đã chuyển từ chiến tranh sang hoà bình, từ một cuộc sống với những quy luật không bình thường trong chiến tranh sang một cuộc sống bình thường. Nền tiểu thuyết trong ba mươi năm kháng chiến đã để lại cho chúng ta những tác phẩm rất đáng tự hào, những tác phẩm làm xúc động tâm hồn của hàng triệu người đang chiến đấu và tạo nên những giá trị tinh thần bền vững cho các thế hệ mai sau. Tuy nhiên, bất cứ nền văn học nào trong chiến tranh cũng có những hạn chế nhất định, chúng ta chưa có điều kiện để phản ánh một cách toàn diện cái hiện thực phức tạp và khốc liệt của chiến tranh, chưa đi sâu vào những mâu thuẫn nội bộ nhân dân, vào những vấn đề xã hội trong cuộc sống bình thường hằng ngày của con người, vào số phận cá nhân, hạnh phúc cá nhân,... Những hạn chế này rõ ràng là đang được khắc phục một cách có ý thức trong nền tiểu thuyết thời kỳ Đổi mới (so sánh với *Vùng trời*, tập một và tập hai thì *Vùng trời*, tập ba của Hữu Mai xuất bản năm 1981 đã bắt đầu nói đến những tổn thất hy sinh trong cuộc chiến tranh trên bầu trời giữa Việt Nam và Hoa Kỳ).

Thứ hai là ảnh hưởng của công cuộc đổi mới tư duy đối với sự phát triển của văn học. Văn xuôi đã trực tiếp gắn liền với cuộc đấu tranh cho dân chủ và công bằng xã hội. Nhiều cuộc tranh luận và trao đổi dân chủ đã tạo nên một màu sắc mới cho những tác phẩm lý luận phê bình và giúp cho độc giả hiểu sâu hơn và tinh tế hơn về mối quan hệ giữa văn học và chính trị, giữa văn học và cuộc sống. Những quan niệm bảo thủ, giáo điều hoặc xã hội học dung tục đã bị phê phán quyết liệt, nhằm mục đích giúp cho bạn đọc hiểu rõ hơn những đặc trưng thẩm mỹ của văn học, của điển hình nghệ thuật và có một thái độ cởi mở đối với những trường phái và phương pháp sáng tác không đi theo con đường của chủ nghĩa hiện thực (ví dụ : chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tượng trưng, các phương thức tiếp cận của huyền thoại, khoa học viễn tưởng,...).

Nguyên nhân thứ ba bắt nguồn từ lịch sử dân tộc. Những cuộc nông dân khởi nghĩa, những cuộc kháng chiến chống xâm lược, những phong trào cách mạng ở nước ta trước năm 1975, chủ yếu là những *phong trào*

dân tộc. Đã có những công cuộc cải cách xã hội to lớn (cải cách ruộng đất, hợp tác hoá,...) nhưng chưa toàn diện (chủ yếu là ở miền Bắc), chưa triệt để, đôi khi lại phạm những sai lầm nghiêm trọng. Sau năm 1975, gần như là lần đầu, cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa trong cả nước xới lên các vấn đề xã hội, có trách nhiệm giải quyết hàng loạt vấn đề xã hội tồn đọng qua nhiều thời kỳ lịch sử của dân tộc (xã hội Việt Nam bỏ qua chế độ nhà nước nô lệ, chế độ tư bản chủ nghĩa, các hình thái xã hội đan cài vào nhau, cho nên đến hôm nay vẫn còn tồn đọng ít nhiều tàn tích của thời kỳ phong kiến hoặc thời kỳ bộ lạc). Đó là vấn đề phụ nữ, hôn nhân và gia đình, các vấn đề về gia tộc và dòng họ, vấn đề dân tộc, tôn giáo và chủ nghĩa xã hội, số phận cá nhân, hạnh phúc cá nhân, tài năng cá nhân, mối quan hệ giữa cá nhân và cộng đồng, những điểm kế thừa, tiếp nối và những điểm bất đồng, ngăn cách giữa các thế hệ, giữa con người Việt Nam truyền thống và con người mới hiện đại. Tiểu thuyết thời kỳ đổi mới lãnh trách nhiệm tham gia tích cực vào việc giải quyết những vấn đề xã hội đó.

Bến không chồng của Dương Hướng và *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường là hai cuốn tiểu thuyết viết về đề tài nông thôn đã được nhận giải thưởng 1990 - 1991 của Hội Nhà văn. Nguyễn Khắc Trường đã miêu tả một cách sinh động và sâu sắc những xung đột gay gắt, những cuộc tranh chấp mang danh tổ chức và đoàn thể cách mạng của những phe giáp, dòng họ ở một vùng nông thôn còn mang nặng tâm lý nông dân gia trưởng và tư tưởng đẳng cấp phong kiến hết sức lạc hậu. Đúng là một mảnh đất lắm người nhiều ma : ma giả, ma thật, ma quỷ nhập tràng, âm dương lẫn lộn, lại có loại nửa người nửa ma, không thể phân biệt được đâu là phần quỷ, đâu là phần người ! Ở đây âm khí nặng nề nhưng dương khí đã bắt đầu lan toả trong đám thanh niên mới : họ đang đấu tranh cho quyền dân chủ, cho lòng nhân hậu và niềm tin vào con người, vào đất nước hôm nay. Cuốn tiểu thuyết thể hiện những băn khoăn, xót xa của Nguyễn Khắc Trường đứng trước một hiện thực nông thôn đang phân hoá, biến dạng vào cuối những năm bảy mươi, đầu những năm tám mươi khi cái mô hình hợp tác xã đánh trống ghi tên chấm điểm đã dần dần tan rã, còn cái mô hình mới thực sự thích hợp và tốt nhất thì chưa thấy.

Nguyên nhân thứ ba cũng bắt nguồn từ lịch sử văn xuôi quốc ngữ Việt Nam. Trước khi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện ở châu Âu thì các nước ở châu lục này đã có một kho tàng văn xuôi hiện thực chủ nghĩa rất phong phú với những tác phẩm của Cervantès, Rabelais, Shakespeare (thời kỳ Phục hưng), Diderot, Voltaire, Beaumarchais (thế kỷ XVIII), Balzac, Stendhal, Dickens, L. Tônxtôi, Đôxtôiépxki, August Strinberg, Henrich Ibsen (thế kỷ XIX). Mấy thế kỷ văn xuôi hiện thực chủ nghĩa đó của châu Âu đã cắm rất sâu vào hiện thực xã hội với một bảo tàng rất phong phú những tính cách điển hình : một Đôn Kihôtê, một Julien Sorel, một lão Goriot, một Pie Bêdukhốp, một Anna Karênina, một Raxcônnhicốp và mấy anh em Karamadốp,... Văn xuôi quốc ngữ Việt Nam (đặc biệt là tiểu thuyết hiện đại) mới thực sự phát triển từ năm 1925 (với những tác giả như Hoàng Ngọc Phách, Hồ Biểu Chánh, Phạm Duy Tốn, v.v.). Trong những thế kỷ trước, chúng ta chỉ có văn xuôi viết bằng chữ Hán (*Truyền kỳ mạn lục, Hoàng Lê nhất thống chí* hay truyện thơ Nôm như *Truyện Kiều*). Phải khiêm tốn mà thừa nhận rằng, trước khi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện, nền văn xuôi hiện thực chủ nghĩa của chúng ta còn nghèo nàn. Tiểu thuyết còn bỏ trống nhiều thời kỳ lịch sử, lướt qua nhiều vấn đề xã hội, ngay tính cách của con người Việt Nam với những mặt mạnh, mặt yếu cũng chưa định hình thật rõ nét trong văn xuôi. Tiểu thuyết trong thời kỳ đổi mới của chúng ta có nhiệm vụ phải củng cố cái *nền hiện thực* của văn xuôi hiện đại. Tiểu thuyết những năm tám mươi và chín mươi vẫn tiếp tục viết về đề tài chiến tranh cách mạng, đồng thời đã đề cập một số đề tài mới mẻ như sự phân cực giữa đạo đức và phi đạo đức, nhân cách và phi nhân cách, mối quan hệ giữa cộng đồng và cá nhân (trong đó có số phận cá nhân, bi kịch cá nhân, hạnh phúc cá nhân,...).

Mùa tiểu thuyết - sử thi thứ hai dường như bắt đầu vào những năm tám mươi với *Dòng sông phẳng lặng* (1973 - 1977 - 1982), *Đất trắng* (2 tập - 1979 - 1984), *Đất nước* (I) (1984), *Đất miền Đông* (1984 - 1985), *Người cùng quê* (1985 - 1995 - 1997), *Đường thời đại* (4 tập, 1985 - 1991), *Quãng đời xưa in bóng* (1990). Độ lùi của thời gian và độ chín của tài năng cho phép các nhà văn có thể nhìn bao quát toàn cảnh hai cuộc

kháng chiến, miêu tả cuộc chiến tranh một cách toàn diện và sâu sắc hơn, không chỉ tập trung vào những thắng lợi vĩ đại mà cả những mất mát, hy sinh, không chỉ ở phía ta mà cả ở phía địch, không chỉ miêu tả chiến hào và mặt trận mà cả những cuộc họp tướng lĩnh ở Bộ chỉ huy. Những giá trị đạt được đáng phấn khởi và trân trọng. Nhưng các bộ tiểu thuyết - sử thi này đã không gây được tiếng vang mạnh mẽ và rộng lớn trong bạn đọc như các bộ *Vỡ bờ, Cửa biển* vào những năm sáu mươi hay những cuốn *Dấu chân người lính, Mẫn và tôi, Vùng trời* những năm bảy mươi.

Có thể có nhiều lý do. Các tác giả viết về chiến tranh và cách mạng chưa góp phần soi sáng cho những vấn đề nóng hổi đang đặt ra cho cuộc sống hôm nay, chưa rút ra những bài học soi sáng vận mệnh và con đường đi của con người ngày hôm nay. Nói như vậy không có nghĩa là chúng ta hiện đại hoá lịch sử hoặc chỉ mượn lịch sử làm một cái "đinh" để treo những bức tranh của mình như Alexandre Dumas đã quan niệm. Nhưng nếu ta biết lý giải chiến tranh dưới góc độ của những vấn đề xã hội đang nóng bỏng, biết tập trung khai thác sự hoàn thiện về nhân cách, đạo đức của con người trong chiến tranh thì chắc chắn sẽ được bạn đọc chào đón, vồ vập ngay từ khi mới ra đời.

Đó là trường hợp những tiểu thuyết viết về đề tài chiến tranh đã được giải thưởng Hội Nhà văn hai năm 1988 - 1989, như *Chim én bay* của Nguyễn Trí Huân, *Ông cố vấn* của Hữu Mai, hoặc được nhận giải thưởng Hội đồng văn học chiến tranh cách mạng và lực lượng vũ trang (Hội Nhà văn) năm 1993 như *Ăn mày dĩ vãng* của Chu Lai. Đó cũng là trường hợp tiểu thuyết *Miền cháy* và truyện ngắn *Cơn dông* của Nguyễn Minh Châu.

Nguyễn Trí Huân miêu tả cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước khốc liệt với tầm nhìn rất nhân bản của ngày hôm nay. Người nữ anh hùng vẫn băn khoăn, khắc khoải khi nghĩ đến số phận của vợ con những tên ác ôn trước đây đã bị chị xử tử, lòng chị chỉ muốn làm một cái gì để bù đắp cho họ. Trong khi đó chiến tranh đã cướp mất của chị tất cả những người thân trong gia đình, giờ đây chị vẫn sống trong cô độc với những căn bệnh hiểm nghèo, kết quả của những năm tháng bị tra tấn, hành hạ trong nhà tù của giặc.

Nhân dân ta buộc phải tiến hành cuộc chiến tranh chống Mỹ cứu nước để giành độc lập, tự do nhưng suy cho đến cùng thì chiến tranh bao giờ cũng mang lại những mất mát không gì bù đắp nổi cho cả hai phía.

Tiểu thuyết bộ ba *Ông cố vấn* của Hữu Mai ra đời như một sự kiện sôi động. Việc tác giả sử dụng những tư liệu lịch sử được sưu tầm một cách công phu và chính xác, dưới một cách nhìn, cách đánh giá mới mẻ, không định kiến về con người ở cả hai phía cũng đã tạo được một sự chú ý, chào đón vồ vập của bạn đọc hôm nay. Nhân vật Vũ Ngọc Nhạ, nhà tình báo chiến lược hoạt động ngay trong dinh luỹ đầu não của kẻ thù là một người anh hùng lỗi lạc nhưng lại rất đỗi đời thường, bình dị và khiêm nhường. Đó là một người cộng sản chân chính, đầy sức thuyết phục và hấp dẫn đối với người đọc. Tác phẩm của Hữu Mai đã chứng minh rằng đổi mới không có nghĩa là phủ nhận, là chỉ viết về những mặt tiêu cực của xã hội hoặc đi tìm những hình thức thuần tuý với nhiều ẩn dụ, huyền thoại theo kiểu đánh quả "tù mù" !

Ăn mày dĩ vãng của Chu Lai, với thủ pháp đồng hiện, gần như là một sự đối chiếu những năm tháng đánh Mỹ ác liệt của những người lính anh hùng ở phân khu miền Đông ven đô Sài Gòn với thời buổi kinh tế thị trường, "thời buổi thiên hạ đang tự thoát xác để lao vào làm ăn" chụp giật, cạnh tranh, "cá lớn nuốt cá bé",... trong đó số phận của những người anh hùng sau chiến tranh trở về đã thay đổi một cách kỳ lạ. Cô xã đội trưởng Ba Sương của ba xã vùng hạ lưu sông Sài Gòn giờ đã trở thành giám đốc Sở Nông lâm chịu chơi đệ nhất sáu tỉnh miền Tây. Tuấn, chiến sĩ đặc nhiệm, giờ bệ vệ, sang trọng giống như "thằng cha chủ hãng Ba Tàu hay cha đại diện cho một công ty tư bản nước ngoài" nào đó. Còn Hùng, đội trưởng đặc nhiệm, người anh hùng của chiến tranh sông lạch, người thuyền trưởng can trường tài ba giữa muôn trùng sóng cả giờ đã trở thành một kẻ thất nghiệp, "một kẻ dư thừa vừa bị bắn ra khỏi lề đường", "một con nộm rơm khốn khổ giữa cánh đồng đời đầy dông bão" ! Cuốn tiểu thuyết như một lời nhắc nhủ, một lời trách cứ : "Chiến tranh mới đó, hơn chục năm chứ nhiều nhặn gì đâu, mà sao cả người ngoài lẫn người trong cuộc đều chóng vánh quên đi quá thể vậy !". Không những quên những ngày tháng con người sống đẹp đẽ, sống có lý tưởng mà người ta còn giở trò sám hối, ăn năn hoặc đưa ra những lập luận mơ hồ, đánh lộn sòng giữa chiến tranh chính nghĩa và phi nghĩa !

Viết về chiến tranh dưới góc độ của những vấn đề đạo đức, nhân cách, đó là một trong những phương hướng để các nhà tiểu thuyết - sử thi có thể đối thoại trực tiếp với bạn đọc ngày hôm nay. Tr. Aimatốp viết : "Chiến tranh và đạo đức, chiến tranh và nhân cách là những vấn đề quan trọng nhất trong sự nghiên cứu bằng nghệ thuật bản chất con người trong thế kỷ XX".

Tiểu thuyết - sử thi những năm tám mươi vẫn chưa khắc phục được một số nhược điểm về mặt nghệ thuật biểu hiện của tiểu thuyết - sử thi những năm sáu mươi và bảy mươi. Những bức tranh hoành tráng chỉ có thể trở nên sinh động khi ống kính của nhà văn tập trung soi sáng vận mệnh của vài ba nhân vật trung tâm, khi tuyến sự kiện kết hợp với tuyến tính cách, khi yếu tố sử thi kết hợp với yếu tố tâm lý. Sử thi cổ đại (*Illiade, Odyssée*) nghiêng về cái nhìn bao quát *tổng hợp* với những bức tranh hoành tráng. Tiểu thuyết thế kỷ XVIII và XIX có nhiều tác phẩm đi sâu vào cuộc sống gia đình và tập trung *phân tích* những tâm lý, những dục vọng cá nhân (*Bà Bovary*). Các tiểu thuyết - sử thi hiện thực xã hội chủ nghĩa : *Con đường đau khổ* của A. Tônxtôi, *Sông Đông êm đềm* của M. Sôlôkhốp là sự tổng hợp trên cơ sở phân tích (L. Tônxtôi đã thực hiện được điều này trong bộ sử thi *Chiến tranh và hoà bình*), là sự thống nhất biện chứng giữa tổng hợp và phân tích, giữa biện chứng pháp lớn của lịch sử và biện chứng pháp nhỏ của tâm hồn.

Phối hợp được cái nhìn trên quy mô rộng lớn, cái nhìn từ chiều cao khái quát và chiều sâu tâm lý, các bộ tiểu thuyết - sử thi sẽ tránh được sự dàn trải theo thời gian và sự kiện (*Đất nước, Người cùng quê*).

Nền văn học trong thời kỳ Đổi mới không chỉ phát triển theo những quy luật nội tại của bản thân nó mà còn phải giải quyết hàng loạt mâu thuẫn mới nảy sinh do tác động khách quan của những điều kiện chính trị và xã hội. Cơ chế kinh tế thị trường có những mặt tích cực của nó nhưng cũng kéo theo những mặt tiêu cực. Nó đưa đến một lối sống cạnh tranh vô chính phủ, lối sống chụp giật hoặc thực dụng, lấy đồng tiền làm thước đo mọi giá trị. Đạo đức, nhân cách bị coi là dại dột, lỗi thời, người tốt bị cô đơn, lép vế, bị rơi vào tình trạng bi kịch, còn cái xấu, cái ác, những ông chủ, bà chủ mới đang có nguy cơ lộng hành ngoài đường phố, thậm chí

xâm nhập vào những gia đình truyền thống. Mặt trận văn hoá tư tưởng lại càng gặp khó khăn, phức tạp hơn khi vào cuối thập kỷ tám mươi hệ thống xã hội chủ nghĩa ở Đông Âu và Liên Xô bị tan vỡ. Cái mô hình cũ của thời kỳ bao cấp và có phần nào duy ý chí không còn phù hợp nữa, trong khi chúng ta chưa có ngay một mô hình mới, hoàn chỉnh về chủ nghĩa xã hội, do đó có sự khủng hoảng về lý tưởng xã hội chủ nghĩa. Cuộc đấu tranh gay gắt giữa hai con đường xã hội chủ nghĩa và tư bản chủ nghĩa đang đẩy tới sự phân cực, giữa *đạo đức và phi đạo đức, nhân cách và phi nhân cách*, thiện và ác, ánh sáng và bóng tối, trung thực ngay thẳng và uốn éo cơ hội, trí tuệ sáng suốt và bản năng mù quáng. Có thể nói ở cái thời điểm lịch sử của chặng đường quá độ đang diễn ra một cuộc đối chứng, một sự thử thách trong bản lĩnh và nhân cách của mỗi một cá nhân. Từ cái hiện thực của thời kỳ chống Mỹ cứu nước hùng tráng và thi vị, gian khổ, ác liệt nhưng vẫn tràn đầy âm hưởng lạc quan và lãng mạn cách mạng, bước vào cái hiện thực ngổn ngang, bề bộn, phong phú nhưng có phần phức tạp này, các nhà thơ có lúc như ngơ ngác, họ như chững lại để tìm cách chiếm lĩnh cái hiện thực sôi động, đồng hoá nó về mặt thẩm mỹ. Nhưng ở văn xuôi, tình hình lại khác. Nguyễn Khải viết : "Tôi thích cái hôm nay, cái hôm nay ngổn ngang bề bộn, bóng tối và ánh sáng, màu đỏ và màu đen, đầy rẫy những biến động, những bất ngờ, mới thật là một mảnh đất phì nhiêu cho các cây bút thả sức khai vỡ" (*Gặp gỡ cuối năm* - 1984).

Những nguyên nhân nói trên cắt nghĩa sự ra đời của hàng loạt tác phẩm thiên về "hướng nội" nhằm giúp cho người đọc thức tỉnh, tự vấn lương tâm giữa một cuộc sống cộng đồng đang có nguy cơ xuống cấp về đạo đức và nhân cách, tham gia vào cuộc hành trình tinh thần bên trong nhằm hoàn thiện đạo đức và nhân cách xã hội chủ nghĩa của con người.

Đó là góc độ tiếp cận cuộc sống hiện nay của hàng loạt tiểu thuyết như *Hạt mùa sau* của Nguyễn Thị Ngọc Tú, *Sao đổi ngôi* của Chu Văn, *Mưa mùa hạ, Mùa lá rụng trong vườn, Đám cưới không có giấy giá thú* của Ma Văn Kháng, *Góc tăm tối cuối cùng* của Khuất Quang Thuỵ, *Chim én bay* của Nguyễn Trí Huân và hàng loạt truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu (*Bức tranh, Cỏ lau*), của Vũ Tú Nam (*Sống với thời gian hai chiều*), của Khuất Quang Thuỵ (*Anh Sức*), của Đỗ Chu (*Mận trắng*).

Các nhà tiểu thuyết đã tấn công vào những chuyện tiêu cực, những vi phạm trắng trợn chà đạp lên đạo lý, dân chủ và công bằng xã hội, đã phản ánh cuộc sống của một bộ phận xã hội bị tha hoá, những bọn phe phẩy ăn chơi, những cô gái sống phóng túng, buông thả, ngay trong lĩnh vực khoa học cũng có bọn cơ hội, đầu cơ, sống trên lưng đồng chí của mình. Trong tiểu thuyết *Đám cưới không có giấy giá thú*, nhà văn Ma Văn Kháng đã phản ánh được cái bi kịch của một nhà giáo, một trí thức : anh ta lúc thì đóng vai một nhà hiền triết, một nhân cách cao cả và thánh thiện nhưng lại bị ném vào một môi trường mà các giá trị tinh thần đang bị đảo lộn, một môi trường bị ô nhiễm, bị băng hoại về đạo đức và nhân phẩm ; lúc thì hiện ra như một con người mơ mộng và lãng mạn, hay đỏ mặt vì mặc cảm và sĩ diện nhưng lại bị nhúng chìm trong cái biển đời thường dung tục, ở đó hằng ngày diễn ra cái cảnh chen lấn, cướp đoạt một cách trâng tráo, vô sỉ ; lúc là một người say mê nghề nghiệp, nhiều hoài bão và khát vọng, muốn chiếm lĩnh các đỉnh cao khoa học nhưng lại bị vây bủa bởi một xã hội thực dụng và cơ hội, một xã hội tiêu thụ đang lên cơn sốt với những đam mê và khoái lạc, với khát vọng làm giàu, khát vọng chiếm đoạt quyền lực bằng bất cứ giá nào ! Nhân vật anh giáo Tự phảng phất một vài mô típ đã quen thuộc trong văn xuôi Việt Nam và thế giới : lúc là Đôn Kihôtê một mình một giáo dũng cảm xông lên đánh nhau với lũ yêu quái, lúc lại là ông giáo Thứ đang sống mòn và chết mòn, trong sạch một cách quá thụ động và tiêu cực ở cái trường tư ngoại ô, lúc lại là một hoàng thân Mưskin, một Pie Bêdukhốp nhưng nhuốm màu sắc phương Đông. Ma Văn Kháng đã viết về cái "bi kịch vỡ mộng" của "một bữa tiệc dang dở, một đám cưới không thành, một cuốn sách hay để lầm chỗ" đó một cách rất tâm huyết, với tất cả suy nghĩ và trăn trở, niềm khát vọng và nỗi đau của một nhà văn trước thời cuộc, trước tình trạng xuống cấp về trình độ tư duy và phẩm chất đạo đức ngay trong một số người tự cho mình là cán bộ lãnh đạo, là trí thức hoặc kỹ sư của tâm hồn. Ma Văn Kháng đã nói lên được cái tâm sự có thật của những trí thức có tâm huyết, có hoài bão. Cách lý giải có thể còn phải bàn cãi, nhưng điều đáng trân trọng là tấm lòng trung thực và trong sáng của người cầm bút, là những trang viết chân thành và xúc động. Cuốn tiểu thuyết cũng bộc lộ rõ một số

nhược điểm. Trước đây, ta hay lý tưởng hoá một chiều các nhân vật đảng viên hoặc cán bộ lãnh đạo, gần đây lại có khuynh hướng biến họ thành những con rối, thành con người máy hoặc con người của dục vọng tầm thường (*Những thiên đường mù, Ly thân, Những mảnh đời đen trắng*). Tác phẩm của Ma Văn Kháng không rơi vào hai thái độ cực đoan đó. Tuy nhiên, cách nhìn những nhân vật tiêu cực trong hàng ngũ lãnh đạo ở đây có lúc còn đơn giản và phiến diện, đôi khi biến họ thành nhân vật của hài kịch, thành những tính cách bị phóng đại trong nghệ thuật biếm hoạ. Tính khái quát của loại nhân vật này chưa cao. Tác phẩm có nhiều trang sinh động, hấp dẫn trong đối thoại, tranh luận hoặc dựng người, dựng cảnh nhưng cũng có nhiều trang chìm sâu một cách nặng nề vào những suy tư, vào những lời biện giải mang màu sắc duy lý của tiểu thuyết luận đề.

Vấn đề hoàn thiện nhân cách xã hội chủ nghĩa là đề tài phổ biến của nhiều tiểu thuyết và truyện ngắn thời kỳ Đổi mới. Các nhà văn xuôi đã đi sâu vào tâm lý bên trong, để cho các nhân vật soi bóng vào nhau hoặc tự khám phá mình, như là một sự lắng lại, suy ngẫm về cuộc đời đã qua, hồi tưởng những kỷ niệm đáng ghi nhớ nhất trong hai cuộc chiến tranh, những kỷ niệm đẹp đẽ đó dường như luôn luôn toả sáng lấp lánh, trở thành điểm tựa tinh thần cho những năm dài về sau (*Ăn mày dĩ vãng* của Chu Lai, các truyện ngắn *Hạnh* của Nguyễn Minh Châu, *Trái cam trong lòng tay* của Nguyễn Kiên, *Mận trắng* của Đỗ Chu,...). Nhân vật nhìn lại bản thân một cách trầm tĩnh để nhận ra những giá trị đích thực của mình, tự mình đối diện với mình như một sự tự phán xét về nhân cách, nhằm hướng tới một nhân cách hoàn thiện. Bức tranh tự hoạ của người hoạ sĩ trong truyện ngắn *Bức tranh* của Nguyễn Minh Châu gần như là một mặc cảm, một ăn năn hối lỗi khi chứng kiến những hậu quả mà anh đã gây ra cho gia đình người chiến sĩ giao liên. Anh là một nghệ sĩ tài hoa, một nghệ sĩ cách mạng đã từng lăn lộn ở chiến trường miền Nam nhưng trong nhân cách vẫn có chỗ chưa hoàn thiện, thiếu trách nhiệm, thiếu tôn trọng lời hứa đối với một chiến sĩ đã cứu mình qua cơn mưa lũ hiểm nghèo. Giữa lúc các hiện tượng tiêu cực đang làm xói mòn những giá trị đạo đức và quan hệ xã hội tốt đẹp thì việc ca ngợi những giá trị tinh thần truyền thống của con người Việt Nam, của gia đình Việt Nam và những quan hệ

cộng đồng khác (tình đồng đội, đồng chí, đồng hương,...) quả thật đã tạo nên một sự cộng hưởng rất lớn trong bạn đọc. Không phải ngẫu nhiên mà các bộ phim *Mẹ vắng nhà, Khi vắng bà, Bao giờ cho đến tháng mười* và các truyện, tiểu thuyết như *Sống với thời gian hai chiều, Mùa lá rụng trong vườn, Ăn mày dĩ vãng,...* đã có tiếng vang rộng rãi trong quần chúng. Tuy nhiên, không nên xem các giá trị truyền thống như một cái gì vĩnh cửu, bất biến. Không nên ca ngợi mối quan hệ một chiều giữa cá nhân và cộng đồng nhỏ (gia đình) và cộng đồng lớn (dân tộc), ca ngợi sự chịu đựng, hy sinh, chung thuỷ một chiều của người phụ nữ Việt Nam theo quan điểm hẹp hòi, ích kỷ của nam giới, mà phải đồng thời chú ý đến hạnh phúc cá nhân, sự giải phóng cá nhân, sự phát triển phong phú và toàn diện của nhân cách xã hội chủ nghĩa.

Nhiều tiểu thuyết và truyện thời kỳ Đổi mới viết về số phận cá nhân, bi kịch cá nhân, hạnh phúc cá nhân (*Sao đổi ngôi* của Chu Văn, *Đám cưới không có giấy giá thú* của Ma Văn Kháng, *Phiên chợ Giát* của Nguyễn Minh Châu, các truyện ngắn *Tướng về hưu* của Nguyễn Huy Thiệp, *Mảnh vườn xưa hoang vắng* của Đỗ Chu,...).

Ở nước ta, chủ nghĩa nhân ái gắn với chủ nghĩa yêu nước, số phận cá nhân luôn luôn gắn với số phận cộng đồng. Không có độc lập, tự do cho Tổ quốc thì cũng không có tự do, hạnh phúc cho cá nhân. Thật là sai lầm nếu chúng ta nghĩ rằng trong ba mươi năm chiến tranh, chúng ta chỉ giải phóng cộng đồng chứ không giải phóng cá nhân, chúng ta áp đặt cộng đồng lên cá nhân, cho nên văn học đổi mới phải tập trung vào nhiệm vụ giải phóng cá nhân. Mặt khác, cũng không nên nghĩ một cách giản đơn là sau ba mươi năm chiến tranh, cộng đồng được giải phóng, con người công dân được giải phóng thì mỗi cá nhân cũng hoàn toàn được giải phóng, hạnh phúc cá nhân cũng được vẹn tròn.

Ở phương Tây, chủ nghĩa nhân văn tư sản đã nêu cao ngọn cờ giải phóng cá nhân từ thời kỳ Phục hưng. Tất nhiên, chủ nghĩa tư bản trên con đường phát triển thành chủ nghĩa tư bản độc quyền, có lúc đã đẻ ra những thứ như chủ nghĩa cá nhân cực đoan của André Gide, lý thuyết về con người siêu nhân của Nietzsche. Trong khi đó từ thế kỷ XVI đến thế kỷ XIX,

nền văn học chính thống ở nước ta vẫn là một nền văn học nằm trong ý thức hệ phong kiến, một nền văn học *phi ngã*, không có chỗ đứng cho "cái tôi". Tiếng nói của Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát vì thế không được các thế lực phong kiến chấp nhận. Văn học lãng mạn trước năm 1945 đấu tranh đòi giải phóng cá nhân, giải phóng bản ngã, giải phóng người đàn bà ra khỏi những lễ giáo khắc nghiệt của đại gia đình phong kiến. Nhưng cuộc đấu tranh đó chỉ diễn ra trong một thời gian ngắn và còn bị nhiều hạn chế. Rồi chúng ta bước vào cuộc chiến tranh ba mươi năm giành độc lập, tự do. Nền văn học trong thời kỳ chiến tranh tất yếu phải tập trung vào những vấn đề của cộng đồng, vào con người công dân, vào cảm hứng anh hùng ca. Bây giờ đây, trong điều kiện hoà bình, dưới ánh sáng của công cuộc đổi mới tư duy, tiểu thuyết và truyện nói nhiều hơn đến số phận cá nhân, hạnh phúc cá nhân,... điều đó cũng là hợp với quy luật phát triển hài hoà của văn học.

Phiên chợ Giát của Nguyễn Minh Châu, khi viết mấy chương đầu, tác giả dự kiến là một cuốn tiểu thuyết. Nhưng do những cơn kịch phát của bệnh ung thư máu, tác giả phải thu lại trong khuôn khổ của một truyện vừa. *Phiên chợ Giát* "gợi nhớ *Biến dạng* của Kafka (ông Khúng hoá thân thành con bò), *Ngày cuối cùng của một người bị kết án* của Hugo (ngày cuối cùng của con bò bị mang ra chợ bán làm thịt), hoặc *Người ở tầng hầm* của Đôxtôiépxki (với những lời bộc bạch, hồi tưởng, độc thoại nội tâm của ông Khúng), hoặc *Ông già và biển cả* của Hemingway (truyện là một độc thoại và một đối thoại triền miên, là một cuộc đời, lịch sử một thời đại)"[(1)]. Lão Khúng nằm mơ thấy "chính lão bị đánh bằng búa tạ, chính lão là con bò" ! Lão tự nhìn mình trong một cái thân hình nửa bò, nửa người, máu mê đầm đìa ! Thả con bò già vào rừng, lão Khúng muốn xua đuổi "cái số phận quá đỗi nhọc nhằn của lão ra khỏi đời lão, cái số phận nửa người, nửa con vật". Nguyễn Minh Châu viết *Phiên chợ Giát* với một giọng văn đầy trắc ẩn, đầy lòng yêu thương số phận những con người lao động vất vả, lam lũ ở nông thôn và cả những con người chịu nhiều hy sinh, mất mát trong chiến tranh.

---

(1) Đỗ Đức Hiểu, *Đọc "Phiên chợ Giát" của Nguyễn Minh Châu*, *Văn nghệ*, số 17 - 2 - 1990.

Sao đổi ngôi của Chu Văn vừa ca ngợi chủ nghĩa anh hùng cách mạng của những người lính Trường Sơn, vừa khẳng định con đường đi lên tất yếu của chủ nghĩa xã hội ở nông thôn. Nhưng cuốn tiểu thuyết cũng là sự phẫn nộ trước những hiện tượng biến chất, suy thoái về đạo đức ở chiến trường và hậu phương, là tinh thần dũng cảm đấu tranh cho công bằng xã hội. Tác phẩm thể hiện lòng nhân ái, sự quan tâm đến số phận những con người bị thiệt thòi, bị oan khiên do những vấn đề xã hội phức tạp còn tồn tại sau những năm tháng chiến tranh. Người nữ công binh anh hùng đã thuộc lòng các cao điểm Ta Lê, Phu La Nhích, đỉnh Đớp Sao, Khăm Muộn, Hồi Ba La, đèo Thổi Sáo, dốc Tù Mù, chỉ huy từng đoàn xe vào, xe ra, đánh lừa địch lăn vào những trận địa giả, biết từng ngõ ngách khắp nẻo Trường Sơn, thế mà lại như bỡ ngỡ giữa đất đồng bằng, trước những ngã ba, ngã bảy của tình đời, trước những cơ quan với những đống hồ sơ lỉnh kỉnh, dày cộm, trước những thủ tục phiền hà. Cái mô típ về cuộc đời những người con gái bị oan khổ lưu ly trong xã hội cũ giờ đây đã được Chu Văn khai thác trở lại dưới một góc độ khác. Họ chấp nhận những hy sinh hạnh phúc rất lớn trong chiến tranh rồi lại phải gánh chịu những hậu quả của những hiện tượng tiêu cực trong xã hội, những định kiến bảo thủ, hẹp hòi từ ngàn xưa để lại. Nêu lên những hiện tượng đó, Chu Văn muốn đấu tranh cho công bằng xã hội, cho nền dân chủ xã hội chủ nghĩa, cho mối quan hệ hài hoà giữa cá nhân và cộng đồng, vốn là những mặt bản chất của chủ nghĩa xã hội.

Trong tiểu thuyết *Anna Karênina*, nhà đại văn hào Nga L. Tônxtôi đã nêu ra một trải nghiệm cá nhân : "Mọi hạnh phúc đều giống nhau, nhưng bất hạnh chẳng ai giống ai". Nhà văn đã nhấn mạnh đến tính chất đa dạng của các mô típ về "nỗi đau" của con người. Nỗi bất hạnh của số phận cá nhân trong các tiểu thuyết có thể tạo nên những cảm xúc thẩm mỹ có tác dụng thanh lọc hoá tâm hồn (giống như những bi kịch). Đó cũng là cảm xúc chung của chúng ta khi đọc tiểu thuyết *Bến không chồng* của Dương Hướng. Lời nguyền dòng họ cứ như một lưỡi gươm oan nghiệt gây nên tấn bi kịch cho bao số phận các nhân vật của làng Đông.

Từ mấy thế hệ, lời nguyền đó đã trói buộc quyền sống, quyền hạnh phúc của cá nhân con người. Ý nghĩa nhân văn của tác phẩm là ở chỗ

Dương Hướng đã cảm thông với số phận bi kịch của con người, đã bênh vực người đàn bà dám vượt lên những đau khổ, bất hạnh để giành giật lấy niềm hạnh phúc của cá nhân, của đời mình.

Tiểu thuyết thời kỳ đổi mới đã góp phần giải quyết những vấn đề sống còn của đất nước, của chủ nghĩa xã hội, đồng thời cũng quan tâm đến số phận những cá nhân, đấu tranh cho những mục tiêu của chủ nghĩa nhân đạo chân chính. Bởi vì theo quan điểm của chủ nghĩa Marx "chỉ có thể giải phóng cá nhân thông qua giải phóng xã hội" và "xã hội không thể nào tự giải phóng cho mình được nếu không giải phóng cho mỗi cá nhân" (Engels). Ở nước ta, hạnh phúc cá nhân, số phận cá nhân chỉ có thể được giải quyết thoả đáng trong mối quan hệ chặt chẽ với cộng đồng dân tộc.

Cô lập cá nhân với cộng đồng xã hội, chúng ta sẽ lúng túng trong phương hướng giải quyết và có nguy cơ đẩy cá nhân vào tình trạng bi kịch không lối thoát (như truyện ngắn *Cánh buồm lúc hoàng hôn* của Dương Thu Hương).

*
* *

Những đổi mới về chủ đề và nội dung phản ánh hiện thực tất yếu sẽ dẫn đến những cách tân về mặt nghệ thuật.

Tiểu thuyết thời kỳ đổi mới đã tạo được một quan hệ "bằng vai" dân chủ và bình đẳng, cởi mở và tin cậy giữa nhà văn với nhân vật và bạn đọc.

Trước đây, nhà tiểu thuyết thường đứng thấp hơn nhân vật anh hùng, chiêm ngưỡng nhân vật như một ngôi sao lấp lánh từ xa, mặt khác, họ lại đứng cao hơn người đọc, giữ một khoảng cách với người đọc. Trong tiểu thuyết thời kỳ đổi mới, nhà văn cũng như nhân vật, cả hai đều hướng về người đọc.

Người kể chuyện cũng như nhân vật thường đứng ở ngôi thứ nhất để tâm sự một cách chân tình và cởi mở với người đọc. "Thật tình tôi không hiểu rằng đời mình sẽ ra sao, nếu như cách đây mười năm, khi tôi năm tuổi, tôi không có bà nội tôi... Trí óc non nớt, con mắt ngờ nghệch của tôi hồi ấy quả thật đã không thể hiểu nổi cái gì đã xảy ra và trở thành một sự kiện xoay đổi cả đời tôi. Người lớn có những bí ẩn mà trẻ thơ chẳng khi

nào hiểu nổi..." (Ma Văn Kháng - *Côi cút giữa cảnh đời*). Việc sử dụng *ngôi thứ nhất* một cách khá phổ biến khiến cho nhà văn gần gũi với bạn đọc hơn, được yêu mến, tin cậy hơn. Tất nhiên, việc đặt nhân vật ở ngôi thứ nhất cũng có khi ảnh hưởng đến tầm nhìn bao quát của nhà văn.

Một điều cũng dễ nhận thấy là trong tiểu thuyết thời kỳ đổi mới, *cái dấu ấn của chủ thể nhà văn, cái "Tôi" của người cầm bút* hiện lên rõ nét qua từng trang sách. Cái "Tôi" của nhà văn thường được thể hiện qua giọng điệu của người kể chuyện, những giây phút trầm tư, suy lý về triết học hay những đoạn bình luận trữ tình phụ đề.

Giờ đây, nhu cầu thể hiện bản sắc của nhà văn lớn đến nỗi nhà văn không ngần ngại gì vượt qua mọi hàng rào để xuất hiện ở tiền sảnh (facade) của tác phẩm. Mặt khác, các nhà văn cũng khắc phục tình trạng trước đây, chỉ miêu tả hiện thực từ một góc nhìn. Cuộc sống vốn phong phú và đa dạng, đòi hỏi được soi sáng từ nhiều góc độ. Cuộc sống từ cái nhìn tổng thể của nhà văn sẽ ít nhiều mang tính chất khách quan. Nhưng từ góc nhìn của những nhân vật khác nhau, cuộc sống sẽ được bình giá với ít nhiều màu sắc chủ quan, xuất phát từ trạng thái tinh thần của những cá nhân. Để mở rộng khả năng khái quát cuộc sống và tránh cho độc giả chỉ được chọn một con đường tiếp nhận, các nhà văn xuôi đã kết hợp và thay đổi góc nhìn của người kể chuyện và các nhân vật. Cuộc sống sẽ hiện lên với tất cả tính chất nguyên vẹn và phức tạp của nó, thông qua những cách giải thích và bình luận từ những góc độ khác nhau. Đã xuất hiện những truyện ngắn với ba cách kết thúc khác nhau, từ đó mỗi độc giả với kinh nghiệm sống cá nhân của mình có thể chọn một cách mà họ cho là tốt nhất (*Vàng lửa* của Nguyễn Huy Thiệp). Cảm hứng của nhà văn về hiện thực sẽ thay đổi với sự xuất hiện nhiều số phận và kinh nghiệm cá nhân. Nó mở ra một con đường mới của sự giao tiếp. Độc giả sẽ không tiếp nhận thông tin một cách thụ động mà họ đến với tác phẩm một cách chủ động và tự nguyện. Họ có thể chọn lọc, so sánh và bình luận về những vấn đề đặt ra trong tiểu thuyết. Bây giờ kinh nghiệm cá nhân có lúc cũng được tôn trọng như kinh nghiệm của cộng đồng. Đây là kết quả của quá trình dân chủ hoá trong văn học, tạo cho văn học một không khí đối thoại cởi mở, tránh tình trạng độc quyền về chân lý.

Sự giải phóng cái "Tôi" của chủ thể sáng tạo đã làm cho những phong cách cá nhân xuất hiện ngày càng nhiều trong tiểu thuyết với những sắc thái độc đáo khác nhau (Ma Văn Kháng, Lê Lựu, Bảo Ninh, Nguyễn Khắc Trường, Hoàng Minh Tường, Chu Lai, Nguyễn Trí Huân, Khuất Quang Thuỵ, Nguyễn Minh Châu, Tô Nhuận Vỹ).

Cái "Tôi" của Ma Văn Kháng trong *Mùa lá rụng trong vườn* và *Đám cưới không có giấy giá thú* là một cái "Tôi" say mê những lý tưởng cao đẹp, những khát vọng trong sáng nhưng bị ném vào một đời thường thực dụng và dung tục. Cái "Tôi" đầy mặc cảm và sĩ diện đó đôi khi có vẻ như muốn co mình lại để sống theo cái triết lý tu thiện hoặc rút lui về với đạo đức truyền thống của dân tộc.

Dòng hiện thực tâm trạng qua giọng điệu cái "Tôi" của Bảo Ninh (trong *Nỗi buồn chiến tranh*) là những tiếng vọng cộng hưởng của một chuỗi dài những hoài niệm. Dòng hoài niệm xen lẫn với sự dằn vặt, tự thú và những suy tư, triết lý, đôi khi mang màu sắc bi quan, tuyệt vọng, thậm chí không phân biệt được chiến tranh chính nghĩa và phi nghĩa. Nỗi buồn chiến tranh như hoà lẫn với nỗi buồn tình yêu, ngưng đọng vĩnh viễn trong tâm hồn người cựu chiến binh thời hậu chiến.

Cái "Tôi" của Nguyễn Minh Châu đầy những trải nghiệm suy tư về cuộc sống và nhân cách con người, về cái đúng và cái sai, cái được và cái mất, cái hoàn mỹ và chưa hoàn thiện của một thế hệ cầm súng và cầm bút trong ba mươi năm chiến tranh, một cái "Tôi" đầy lòng yêu thương và cảm thông với số phận những con người bất hạnh, nhất là số phận những người đàn bà trong chiến tranh, một cái "Tôi" chân thành, đầy trăn trở, đầy tâm huyết nhưng không khỏi không có lúc bi quan, khắc khoải trên con đường đổi mới văn học.

Không thể nói hết ở đây những cái "Tôi" độc đáo của các chủ thể sáng tạo trong tiểu thuyết, những phong cách đa dạng trong văn xuôi những năm tám mươi và chín mươi của thế kỷ. Các nhà tiểu thuyết đã sử dụng nhiều phương pháp và phương thức tiếp cận khác nhau. Dường như tiểu thuyết trong ba mươi năm chiến tranh đã dành ưu thế cho phương thức tiếp cận hiện thực (lịch sử - cụ thể). Những tính cách luôn luôn được

cắt nghĩa trong mối quan hệ chặt chẽ với hoàn cảnh xã hội, với một thời điểm nhất định của lịch sử. Chủ nghĩa hiện thực đòi hỏi phải miêu tả những chi tiết chính xác, những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình. Trong thời kỳ đổi mới, chủ nghĩa hiện thực không thể là một cấu trúc nghệ thuật khép kín, mà nó phải là một hệ thống "mở", một hệ thống đang phát triển. Tiểu thuyết nói riêng, văn xuôi thời kỳ đổi mới nói chung rất đa dạng về phương pháp sáng tác và phương thức tiếp cận hiện thực lịch sử - cụ thể hay trữ tình lãng mạn, tượng trưng hay huyền thoại, viễn tưởng đều có thể được sử dụng như là những phương thức tiếp cận hiện thực. Vấn đề là những phương pháp sáng tác, những phương thức tiếp cận đó đều có khả năng phản ánh chân lý cuộc sống và tạo nên những cảm hứng thẩm mỹ lành mạnh đối với người đọc.

Không chỉ đa dạng trong các phương thức tiếp cận mà cả trong các biện pháp nghệ thuật (độc thoại nội tâm và "dòng ý thức", nghệ thuật đồng hiện,...). Nghệ thuật đồng hiện có thể giúp các nhà văn kết hợp dòng suy nghĩ và tâm lý của nhân vật (dường như là một hiện tượng phổ biến trong tiểu thuyết thời kỳ đổi mới) với những sự kiện mang tính chất sử thi (dường như phổ biến trong tiểu thuyết thời kỳ chiến tranh). Trước đây, Nguyễn Thi đã sử dụng nghệ thuật đồng hiện trong *Những đứa con trong gia đình*, giờ đây lại đến lượt Nguyễn Trí Huân, Bảo Ninh sử dụng trong *Chim én bay*, *Nỗi buồn chiến tranh* và có những thành công nhất định.

Trong hai cuốn tiểu thuyết này, cùng với dòng thời gian đồng hiện là những hình thức biểu hiện không gian khác nhau : không gian tâm lý đi về giữa quá khứ và hiện tại, không gian đời tư, không gian sử thi thời chiến và cả không gian huyền thoại vừa để phản ánh hiện thực, vừa soi sáng vào trực giác và tâm linh con người. Không gian đời tư tạo nên một thế giới nghệ thuật tách biệt với thế giới của đám đông (như cái gác lửng của thầy giáo Tự trong *Đám cưới không có giấy giá thú* của Ma Văn Kháng hay mấy chục ô vuông và cái cửa sổ nhỏ xíu trong *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài,...) ở đó các nhân vật sống cuộc sống riêng tư đích thực của mình và cũng ở đó bản ngã cá nhân được khám phá.

Không gian huyền thoại trong *Bến không chồng* của Dương Hướng, *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường, *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh,... là một thước đo hiệu nghiệm để thâm nhập vào cái thế giới ở giữa ý thức và tiềm thức, ở thời điểm bước ngoặt của tính cách nhân vật. Nguyễn Khắc Trường đã liên kết hai khoảng không gian huyền thoại và đời thường, chuyển yếu tố huyền thoại vào cuộc sống thực hằng ngày để tìm cách lý giải và soi sáng hiện thực. Sự phản ánh hiện thực được thẩm thấu màu sắc huyền thoại sẽ trở nên hàm nghĩa và có tính biểu cảm cao. Không gian huyền thoại đã đổi mới không gian tiểu thuyết truyền thống bằng những tính chất đặc trưng của huyền thoại như : tính chất nhạt nhoà, gây ấn tượng và cảm xúc mạnh, tính chất ám ảnh và cảnh tỉnh, tính đa nghĩa và khái quát cao. Huyền thoại với yếu tố hoang đường, kỳ ảo đã chuyển tải một cách nhẹ nhàng, hấp dẫn mà không kém phần sâu sắc nội dung hiện thực của tiểu thuyết đến các thế hệ bạn đọc.

Sau hai cuộc kháng chiến, với độ lùi thời gian để có thể nhìn toàn cảnh (độ lùi này theo Balzac là mười lăm năm), với vốn sống từng trải và độ chín của ngòi bút, với công cuộc đổi mới phương pháp tư duy, các nhà văn đã nhìn lại ba mươi năm, *suy lý, chiêm nghiệm* về những vấn đề lịch sử của dân tộc, về sự hình thành tính cách của những con người đã đi suốt một chặng đường dài của cuộc đời, về lẽ sống và cách ứng xử của cá nhân trước thời gian và lịch sử (*Gặp gỡ cuối năm, Thời gian của người* của Nguyễn Khải ; *Thời xa vắng, Đại tá không biết đùa* của Lê Lựu ; *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành, Khách ở quê ra, Phiên chợ Giát* của Nguyễn Minh Châu ; *Đám cưới không có giấy giá thú* của Ma Văn Kháng,...). Nhiều tiểu thuyết và truyện ngắn luận đề (*Sống với thời gian hai chiều* của Vũ Tú Nam, *Chiếc thuyền ngoài xa* của Nguyễn Minh Châu,...) đã xuất hiện.

Mặt mạnh của truyện và tiểu thuyết luận đề là ở vẻ đẹp trí tuệ cùng lối tư duy sắc sảo, nó góp phần nâng cao tầm khái quát và ý nghĩa triết học của tác phẩm. Nguyễn Khải nêu lên một triết lý về mối quan hệ giữa dòng thời gian vĩnh hằng và cuộc sống hữu hạn của con người : "Thời gian chỉ có ý nghĩa khi nó gắn liền với sự sống con người, với sự phát triển và tiến bộ. Nếu trái đất không còn sự sống nữa, trở lại trạng thái hoang sơ nguyên thuỷ thì thời gian tự nó không còn" (*Thời gian của người*).

Dưới ánh sáng của công cuộc đổi mới tư duy, các nhà tiểu thuyết đã nhìn lại chặng đường ba mươi năm chiến tranh với một cái nhìn trân trọng nhưng hoàn toàn tỉnh táo, rút ra những bài học cho con người trong chặng đường đi tới. Quỳ đã mắc bệnh mộng du vì trong suốt cuộc đời nàng không tìm thấy một người anh hùng lý tưởng, một siêu nhân như nàng đã quan niệm (*Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành*). Đã có một thời, một số cuốn tiểu thuyết của chúng ta đã miêu tả người anh hùng theo kiểu lý tưởng hoá như vậy. Và cũng đã có một thời chúng ta nhìn hiện thực với một cặp kính lãng mạn màu hồng. Đó là bức ảnh tháng bảy sương mù mà người nghệ sĩ chụp được lúc bình minh trên bãi biển Quảng Trị. Nhưng sau lớp sương mù thơ mộng và lãng mạn đó là một cảnh đau xót : người chồng đánh vợ một cách tàn nhẫn sau một chiếc xe tăng cháy. Sau hiện tượng đó là một hiện tượng phi lý hơn, nhưng có lẽ đây mới là lớp hiện thực cuối cùng : người vợ quỳ xuống chắp tay lạy viên chánh án huyện, xin không ly dị với chồng, vì nếu không có người chồng vũ phu đó thì một người đàn bà với mấy đứa con nhỏ làm sao có thể sống nổi giữa một vùng phá mênh mông trời nước những ngày dông tố ? Nhà viết tiểu thuyết không chỉ dừng lại ở những hiện tượng trên bề mặt của cuộc sống mà luôn luôn tìm tòi, khám phá bản chất của hiện thực, giống như ta lần lượt bóc từng lớp vỏ của củ hành cho đến tận cái lõi bên trong. Trong truyện ngắn *Chiếc thuyền ngoài xa* có một phần kinh nghiệm cá nhân của Nguyễn Minh Châu. Ông đã bắt đầu sự nghiệp văn học của mình bằng một số truyện ngắn, trong đó có truyện *Mảnh trăng cuối rừng* tràn đầy chất lãng mạn cách mạng. Mấy tháng trước khi mất, Nguyễn Minh Châu đã tâm sự với chúng tôi : *Dấu chân người lính* đã khẳng định chủ nghĩa anh hùng cách mạng và không phải là không miêu tả những mất mát, hy sinh, nhưng nhìn chung lại vẫn là một chiếc ráng chiều quá đẹp.

Tiểu thuyết *Đại tá không biết đùa* của Lê Lựu muốn phê phán một lối tư duy rập khuôn, cứng nhắc mà hậu quả là những biện pháp, hành động sai lầm của một con người kiểu mẫu, một anh hùng nhưng đồng thời cũng là một mẫu người của những mệnh lệnh thời chiến. Đại tá Hoàng Thuỷ ít khi nghĩ lại xem những quan niệm sống, những biện pháp cứng rắn và có phần quá nghiêm khắc của mình có mang lại hạnh phúc thực sự cho

những người thân như mình mong muốn không ? "Ở đời, không thể tin ngay tất cả mọi điều khi mà không ở trong ta, không phải là chính kiến của chính ta. Tất cả mọi chuyện ở đông đội, ở vợ con anh đều có thể nghi ngờ. Chỉ có quan niệm ở anh là không bao giờ anh nghi ngờ nó xem đúng hay sai". Tiểu thuyết luận đề mở rộng đối thoại, tranh luận và khi các nhân vật độc thoại hay đối thoại, họ thường hướng về phía người đọc, tâm sự với người đọc. Luận đề của cuốn tiểu thuyết được bộc lộ một phần qua đoạn đối thoại giữa tư lệnh mặt trận và đại tá Hoàng Thuỷ : "Chẳng lẽ ta có thói quen chỉ thích chiêm ngưỡng những kết quả tốt đẹp, chỉ nhăm nhăm tìm đến kết quả mình làm. Nhân danh người lính, nhân danh mặt trận, ta đã làm ra cái gì, nhất thiết phải là kết quả tốt đẹp, dù thực tế nó quá xấu thì chúng ta vẫn chỉ có thói quen là tốt đẹp. Tôi biết những điều tôi nói có thể làm anh đau đớn, anh hoàn toàn không thể chấp nhận nhưng không thể nào khác". Nhân vật đại tá Hoàng Thuỷ ở đây ít nhiều mang màu sắc duy lý, gần như là một minh chứng cho luận đề của tác phẩm, chưa phải là một tính cách đa dạng, được cá thể hoá trong hành động và tâm lý. Nhược điểm này cũng phần nào bộc lộ trong tiểu thuyết *Thuỷ hoả đạo tặc* (1986) của Hoàng Minh Tường, cuốn sách được giải thưởng Hội Nhà văn Việt Nam năm 1997.

Nhà văn đã bao quát được tình hình nông thôn những năm bảy mươi và tám mươi của thế kỷ XX, đã phản ánh, lý giải và báo động sự thất bại không thể cứu vãn của mô hình hợp tác xã sản xuất được quản lý theo lối quan liêu bao cấp. Thời kỳ đầu hợp tác xã đã làm tròn nhiệm vụ lịch sử của nó. Nhưng chúng ta đã thất bại khi xây dựng những mô hình duy lý, những hợp tác xã mở rộng với quy mô lớn trong khi trình độ văn hoá, tổ chức, quản lý của cán bộ vẫn còn trì trệ, lạc hậu. Sản phẩm mồ hôi nước mắt của người lao động thực chất đã trở thành một thứ vô chủ mà những phần tử quan liêu, bè phái theo kiểu dòng họ tha hồ đục khoét.

Từ năm 1982, trong tiểu thuyết, Hoàng Minh Tường đã đặt vấn đề phải gấp rút thay đổi phương thức quản lý, ủng hộ chế độ khoán giống, khoán phân, khoán sản lượng, điều đó chứng tỏ thái độ trung thực, dũng cảm và bản lĩnh vững vàng của một nhà văn có tâm huyết. Điều đáng tiếc là cuốn tiểu thuyết chưa vượt lên được tính thời sự của vấn đề, một số trang gần với phóng sự, nhân vật thuyết lý nhiều và đôi khi nói giọng của tác giả.

Màu sắc duy lý của nhân vật là một nhược điểm khá phổ biến của một số cuốn tiểu thuyết luận đề thời kỳ Đổi mới. Truyện và tiểu thuyết luận đề sẽ thành công khi các luận đề được bộc lộ một cách tự nhiên qua nhân vật, kết cấu và chi tiết.

Nhưng nếu như tiểu thuyết đưa luận đề vào một cách gò ép thì không tránh khỏi tình trạng cốt truyện bị bố trí một cách thiếu tự nhiên (*Đại tá không biết đùa*), nhân vật bị dẫn dắt một cách hơi lộ liễu (Quỳ lấy P.H trong *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành*), có khi bị méo mó hoặc ít nhiều bị biến thành cái loa phát ngôn cho tác giả. Một vài nhân vật trong *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* và *Khách ở quê ra* (Quỳ, Huệ) ít nhiều mang màu sắc tiên nghiệm cũng có phần là vì thế.

Tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ Đổi mới đã đi qua một chặng đường gần hai mươi năm. Trong quá trình đó không tránh khỏi những hiện tượng thái quá, cực đoan hoặc chệch hướng. Nhưng những thành tựu đạt được rất đáng phấn khởi, nó góp phần đẩy nhanh văn học Việt Nam trên con đường hiện đại hoá và hội nhập với văn học thế giới.



Cùng với nhà văn Anh Đức (2000)



Cùng với nhà văn Đào Vũ (2000)

PHẦN II

VẤN ĐỀ ĐIỂN HÌNH HOÁ TRONG TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI

Trong các truyện cổ tích, thần thoại và các truyện Nôm Việt Nam, vai trò của cốt truyện quan trọng hơn tính cách. Có thể nói, hầu như cốt truyện quy định sẵn đường đi nước bước của nhân vật. Còn trong tiểu thuyết hiện đại thì tính cách lại đóng vai trò chủ yếu. Có thể nói lịch sử của những tiểu thuyết hiện đại thành công là lịch sử của những tính cách.

Trong các nhân vật của văn học quá khứ (Thạch Sanh, Thánh Gióng, Kim Trọng, Từ Hải, Kiều Nguyệt Nga, v.v.) cái chung nổi bật hơn cái riêng, chất lý tưởng đậm đà hơn chất hiện thực. Vai trò của hoàn cảnh điển hình, sự tác động qua lại giữa hoàn cảnh và tính cách cũng chưa được chú ý đúng mức. Tính cách điển hình chưa được hiểu như là một sự thống nhất biện chứng giữa cái chung và cái riêng, bản chất và hiện tượng, khách quan và chủ quan, lý tưởng và hiện thực, nội dung và hình thức[1]. Trong Phần II này chúng tôi sẽ tập trung giải quyết một số vấn đề lý luận về điển hình hoá, đặc biệt là vấn đề xây dựng nhân vật điển hình và hoàn cảnh điển hình trong tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa.

---

(1) Những nhận xét này chỉ có ý nghĩa tương đối. Các truyện cổ tích, truyện thần thoại, truyện Nôm,... đều có vẻ đẹp riêng của nó và là sản phẩm nghệ thuật của một thời kỳ lịch sử nhất định. Chúng ta không nên lúc nào cũng dựa trên những tiêu chuẩn của tiểu thuyết hiện đại để đánh giá và phê phán các tác phẩm văn học tự sự của quá khứ.

Chương IV

TÍNH CÁCH ĐIỂN HÌNH TRONG VĂN HỌC

Hình tượng, nhân vật, tính cách là những thuật ngữ văn học có liên quan với nhau nhưng cũng bao hàm những nội dung khác nhau. Hình tượng có thể nói đến các bức tranh thiên nhiên ở ngoài phạm vi khắc hoạ tính cách con người. Trong thơ mới lãng mạn, ta đã nghe nói đến hình tượng con hổ của Thế Lữ, con voi già của Huy Thông, hình tượng một tiếng gà gáy trưa buồn rười rượi và hình tượng con nai vàng ngơ ngác của Lưu Trọng Lư,... Khái niệm hình tượng được áp dụng nhiều nhất cho con người. Chúng ta gọi là hình tượng nhân vật.

So sánh với hình tượng, với nhân vật thì tính cách giữ vai trò như hạt nhân đối với tế bào. Khi nhà văn xây dựng một nhân vật mà mới chỉ dừng lại ở những đặc điểm về *chân dung* thì nhà văn ấy chưa nắm được thực chất tính cách của nhân vật.

Nam Cao dựng lên sinh động trước mắt ta một Chí Phèo rượu say bí tỉ đang đập phá và chửi đổng. Cái gì quy định những biểu hiện *bên ngoài* ấy của nhân vật ? Chính là tính cách. Tính cách là cái bản chất *bên trong*, cái lô gích bên trong, cái quy luật bên trong chi phối tất cả những biểu hiện đa dạng, phức tạp của con người. Sự phân biệt giữa tính cách với nhân vật có thể xem như sự phân biệt giữa bản chất với hình thức, giữa nội dung với hình thức trong một cá thể nghệ thuật.

Những đặc điểm thuộc về chân dung của hình tượng, của nhân vật đều góp phần vào việc khắc hoạ tính cách của nhân vật. Bộ tóc xoăn đỏ của Xuân là dấu vết của những tháng ngày hàn vi, bợm bãi, nhặt ban sân quần, thổi loa kèn thuốc lậu. Đôi mắt lá răm và những nốt

rỗ hoa trên mặt Quế (*Vỡ bờ*) có dính dáng ít nhiều đến cuộc đời một người con hát nghèo khổ dưới chế độ cũ. Nhưng không phải tất cả những nét sinh vật học và sinh lý học của hình tượng nhân vật đều có liên quan *trực tiếp* đến tính cách.

Trong một tác phẩm nhiều nhân vật, có thể chỉ có một hai tính cách mà thôi. Nhân vật nhiều khi chỉ xuất hiện trong một chương, một màn của tác phẩm (em Chã, ông Typn trong *Số đỏ*) còn tính cách thì được mô tả kỹ lưỡng, có vận mệnh, có đời sống riêng đến nỗi ta thấy rõ đây là một kiểu người cụ thể, sinh động trong cuộc sống. Tính cách điển hình có một mức độ điển hình sâu sắc. Đó là một hình thức cấp cao của tính cách, là một sự khái quát nghệ thuật khá lớn.

Khác với hình tượng và nhân vật, tính cách không có bản chất tạo hình. Người ta có thể trông thấy những đường nét của một nhân vật trong tranh, có thể sờ mó được một pho tượng điêu khắc, nhưng người ta chỉ có thể *cảm thấy* được tính cách mà thôi. Vì thế trong nghệ thuật, có khi một tính cách được biểu hiện ở hai nhân vật. Kịch sĩ Bretch đôi khi sử dụng thủ pháp nghệ thuật cách tân mà chúng ta tạm gọi là sự nhân cách hoá những bản chất khác nhau và những đặc điểm thẩm mỹ khác nhau của một tính cách trong nhiều nhân vật khác nhau. Bretch đã sử dụng một cách độc đáo biện pháp nghệ thuật "bản ngã thứ hai" (sosie). Một tính cách đa dạng, phức tạp, mâu thuẫn được khám phá bằng cách dùng hai hình tượng tương phản, mỗi hình tượng biểu hiện một trong những mặt mâu thuẫn của tính cách. Ví dụ hai nhân vật Sen Te và Sui Ta trong vở kịch *Con người tốt từ Tứ Xuyên* chỉ là hai mặt đối lập của một tính cách.

Biện pháp nghệ thuật này của Bretch là một sự vận dụng cách tân những khả năng nghệ thuật đã được khám phá trong những tính cách phân đôi của những nghệ sĩ khác nhau như Hauptmann, Edgar Poe, Gôgôn, Đôxtôiépxki (Raxcônnhicốp trong tiểu thuyết *Tội ác và trừng phạt* của Đôxtôiépxki là kiểu tính cách phân đôi đó).

Trong văn học Việt Nam có hiện tượng những nhân vật trong cùng một tác phẩm có tính cách gần giống nhau và điểm xuyết lẫn cho nhau. Đan Thiềm chỉ là một mặt của tính cách Vũ Như Tô, cũng như Thị Nở

với bát cháo hành thơm nóng của thị cũng chỉ là một mặt của tính cách Chí Phèo. Em Chã chỉ là một nét điểm xuyết thêm vào các tính cách đa dâm của mụ phó Đoan.

Nhà văn khi xây dựng điển hình văn học thường dựa trên một hoặc nhiều nguyên hình xã hội. Nhưng điển hình văn học với nguyên hình xã hội không phải là một.

Thực chất mối quan hệ giữa điển hình văn học với nguyên hình xã hội là mối quan hệ giữa nghệ thuật và cuộc sống. Hiện nay đối với vấn đề này, có nhiều ý kiến giải đáp khác nhau. Trong cuốn *Bàn về chủ nghĩa hiện thực không bờ bến*, Garaudy viết : "... Nghệ thuật là con người thêm vào tự nhiên... Nghệ thuật không bao giờ là một bản sao của tự nhiên mà là một sự sáng tạo theo một quy luật đặc biệt người. Picasso đã mở ra cho hội hoạ, cho tất cả các nghệ thuật, cái triển vọng chưa từng có này, triển vọng đó bắt đầu với sự khẳng định con người, với sự khẳng định bởi con người về cái quyền sáng tạo của nó, vượt qua tự nhiên và ở bên ngoài tự nhiên, một hiện thực khác với những quy luật sáng tạo khác và một cái đẹp khác, với những tiêu chuẩn đánh giá khác"[1].

R. Garaudy đã tách rời nghệ thuật với tự nhiên, với cuộc sống. Ông đã nhấn mạnh một chiều vào vai trò chủ quan của nghệ sĩ. Ông đã xem nhẹ phản ánh luận của Lênin trong sự sáng tạo nghệ thuật. Quan niệm này sẽ dẫn đến chỗ tách rời, thậm chí đối lập điển hình văn học với nguyên hình xã hội.

Lý luận văn học của nước ta trong những năm gần đây đã giải quyết khá tốt mối quan hệ giữa nghệ thuật và cuộc sống nói chung, giữa điển hình văn học và nguyên hình xã hội nói riêng. Tuy nhiên, không phải không còn rơi rớt những khuynh hướng xã hội học dung tục muốn đồng nhất nghệ thuật với cuộc sống, chủ trương nghệ thuật chỉ là một bản sao chép tự nhiên. Trên *Tạp chí Văn học* số tháng 2 năm 1966, có người viết : "... Có những trường hợp bức ảnh truyền thần, pho tượng rập khuôn lại đẹp hơn (và tất nhiên là giống hơn) những bức tranh hội hoạ, những pho tượng điêu khắc".

---

(1) R. Garaudy, *Bàn về chủ nghĩa hiện thực không bờ bến*, Plông, 1963.

Bức ảnh truyền thần, pho tượng rập khuôn không phải là sản phẩm của chủ nghĩa hiện thực mà có khi lại là con đẻ của chủ nghĩa tự nhiên ! Chúng ta hãy nhớ lại những lời của Balzac khi ông lên án những nhà tự nhiên chủ nghĩa : "Nhiệm vụ của nghệ thuật không phải ở chỗ sao chép tự nhiên mà là ở chỗ biểu hiện tự nhiên. Nếu không, nhà nghệ thuật chỉ việc lấy thạch cao đắp lên mình người con gái rồi lấy mô hình người ấy ra là có thể coi như hoàn thành tác phẩm. Thế nào ? Không tin bạn hãy thử mà xem, gỡ mô hình thạch cao khỏi bàn tay người yêu rồi để nó trước mặt bạn, lúc ấy bạn sẽ thấy một vật chất ghê sợ, không hề giống bàn tay thực chút nào cả, và do đó, bạn không thể không nhờ vả đến mũi dao trổ cùng nhà nghệ thuật, họ tuy không thể đưa ra *những vật rập khuôn y như thật* (chúng tôi nhấn mạnh-P.C.Đ) nhưng họ lại có thể làm cho mọi người nhìn thấy những động tác đầy sức sống".

Điển hình văn học được xây dựng thông qua sự khái quát, sự tưởng tượng và sáng tạo của nghệ sĩ và được soi sáng bằng những lý tưởng xã hội - thẩm mỹ của nhà văn. Nó là một *chất lượng mới* so với nguyên hình xã hội, nó *tương tự* với hiện thực chứ không phải là một bản sao chép của hiện thực. Để xây dựng một điển hình văn học, nhà văn có thể quan sát vô số những nguyên hình xã hội. Goócki đã nghiên cứu hàng trăm ông chủ hiệu và có tới 1 500 ông cố đạo đã đi qua cuộc đời của nhà văn. Nếu "biết rút lấy ở mỗi người trong số hai mươi, năm mươi, một trăm ông chủ hiệu, công chức, công nhân, những nét, những thói quen, những thị hiếu, những dáng điệu, những niềm tin, cách nói, v.v. có tính chất giai cấp tiêu biểu nhất, rút ra rồi đúc kết những cái đó lại vào một chủ hiệu, một công chức, một công nhân - với thủ pháp này, nhà văn sẽ xây dựng được một điển hình và đấy sẽ là nghệ thuật"[1].

Lỗ Tấn cũng nói rằng nhân vật của ông có tà áo ở Bắc Kinh, cái ria ở Chiết Giang, miệng cười ở Vũ Hán, v.v. Những yếu tố rút từ cuộc sống đó, thông qua sự tưởng tượng sáng tạo của nghệ sĩ, được đúc kết lại thành một *chất lượng mới, một tổng thể mới*, đó là tính cách điển hình. Từng yếu tố một của tổng thể có thể lấy từ thực tế khách quan, nhưng khi nó đã

(1) Trích theo A. Xâytlin, *Lao động nhà văn* (II), NXB Văn học, H., 1968, tr. 67.

nhập vào tính cách thì nó chịu sự chi phối của tính cách. Mỗi tính cách đều có cái lô gích nội tại riêng của nó. Tách ra từng yếu tố của tính cách để đối chiếu với thực tế khách quan là không đúng, vì một bộ phận tách rời toàn thể thì không còn có ý nghĩa nữa. Khi xây dựng tính cách Tuy Kiền, Nguyễn Khải có thể mượn một số nét của những nguyên mẫu nào đó thuộc các hợp tác xã ở Khoái Châu (Hưng Yên) hay hợp tác xã Nam Tiến (Phú Thọ). Tuy nhiên, Tuy Kiền là một chất lượng nghệ thuật hoàn toàn mới, có một tính cách riêng. Không nên căn cứ vào một vài chi tiết để kiện nhà văn đã vu khống người này, người nọ. Như thế, vô hình trung chúng ta đã đồng nhất điển hình văn học với nguyên hình xã hội.

Nhân vật Natasa trong *Chiến tranh và hoà bình* của L. Tônxtôi được xây dựng từ những nguyên mẫu là vợ và em vợ của nhà văn. Nhưng hình tượng này là một chất lượng mới, không phải là một dấu cộng số học giữa hai người.

Tính cách văn học là một tổng thể, nhưng về một phương diện khác, nó lại là bộ phận của một cái tổng thể lớn hơn là tác phẩm. Mà tác phẩm thì lại nằm trong cái *thế giới nghệ thuật* của nghệ sĩ. Cho nên chúng ta sẽ thu hẹp cái nội dung khách quan của những điển hình văn học, nếu như chúng ta chỉ tìm thấy ở đấy sự hiểu biết về các điển hình xã hội. Những người nông dân tập thể của Nguyễn Khải có liên quan đến những xã viên thực tế, nhưng liên quan với họ một cách đặc biệt, với *tính cách là một bộ phận* của cái thế giới nghệ thuật riêng của Nguyễn Khải, một bộ phận của cái thể hữu cơ thống nhất, trong đó cái cá biệt mang trong mình nó ý nghĩa của cái toàn thể. Cũng như vậy, những nhân vật trong *Những linh hồn chết* của Gôgôn không phải chỉ là sự phản ánh những nguyên hình xã hội nào đó mà còn có cả tư tưởng của nhà nghệ sĩ về những khả năng vô tận của nước Nga và nhân dân Nga đang chứa đựng trong lòng.

Tính cách điển hình ngoài việc phản ánh những nét của con người cuộc đời, còn chứa đựng cả xu hướng về sự phát triển của con người ấy. Tính cách điển hình có một vai trò tích cực đối với nguyên mẫu của đời sống. Từ khi hình tượng anh Trỗi (trong *Sống như Anh*), chị Út Tịch (trong *Người mẹ cầm súng*), đồng chí Nguyễn Đức Thuận (trong *Bất khuất*)

xuất hiện, thì trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, bao nhiêu thanh niên và bà mẹ đã bắt chước những hành động anh hùng cao cả của họ.

L. Tônxtôi đã có một nhận xét lý thú về những hình tượng nữ giới của Tuốcghênhép : "Những hình tượng có thể là đúng như ông ta viết, cũng có thể là không phải như thế, *nhưng khi ông ta đã tả nó thì nó xuất hiện*. Cái này là đúng thực. Sau đó, chính tôi đã quan sát thấy có những người đàn bà kiểu Tuốcghênhép ở trong cuộc đời"[(1)]. Như vậy, tính cách văn học trong khi phản ánh những điển hình xã hội, trao lại cái điển hình ấy với những ý kiến đánh giá, những điều bổ sung thêm và tham dự vào sự phát triển tiếp theo của cá tính con người.

Như trên đã nói, tính cách điển hình là một bộ phận của cái thế giới tinh thần của nghệ sĩ. Đó là nơi giao kết giữa cái khách quan và chủ quan, là sự thống nhất *nhận thức luận* giữa khách thể với chủ thể. Thông qua những tính cách điển hình, người ta có thể tìm hiểu được ít nhiều lý tưởng xã hội thẩm mỹ của nhà văn. Cái triết lý mê say trong hành động, "hành động để hành động" kiểu André Gide, cái tâm lý chán chường, thất bại chủ nghĩa của bọn Quang Ngọc, Phạm Thái, Nhị Nương (trong *Tiêu Sơn tráng sĩ*), của Dũng, Thái, Trúc (trong *Đôi bạn*) chính là phản ánh tâm trạng của Khái Hưng, Nhất Linh và đồng thời cũng là tâm trạng của lớp đàn em những người tiểu tư sản trí thức đã đi theo Nguyễn Thái Học và đã thất bại ở Yên Bái, Lâm Thao. Vũ Như Tô và Đan Thiềm là hai nhân vật nói lên những suy nghĩ, băn khoăn của Nguyễn Huy Tưởng trong những năm trước Cách mạng : "Cầm bút chẳng qua cùng một bệnh với Đan Thiềm". Ta nghe trong lời nói của người cung nữ : "Đôi mắt thâm quầng này là do những lúc thức khi người ngủ, khóc khi người cười, thương khi người ghét" có hơi thở của những nhân vật lãng mạn thời kỳ 1940 - 1945. Cũng như vậy, trong ngôn ngữ của các nhân vật *Tiêu Sơn tráng sĩ* có hơi thở của André Gide với cái chủ nghĩa cá nhân cực đoan của ông ta !

---

(1) *Lý luận văn học*, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1962, tr. 317.

Những nhân vật trong chủ nghĩa lãng mạn thường không phải ai khác mà chính là cái thế giới tâm hồn của nghệ sĩ. Khó có thể tìm thấy những nguyên hình xã hội trực tiếp của các nhân vật như Childe Harold của Byron, Schlemihls của Chamisso, Vũ Như Tô của Nguyễn Huy Tưởng. Puskin cho rằng Byron đã "nhận thức, xây dựng và miêu tả một tính cách duy nhất (chính là của mình)"[1].

Trong những tác phẩm hiện thực chủ nghĩa, các nhân vật - đặc biệt là những nhân vật tích cực - đều ít nhiều có mang dấu ấn của lý tưởng xã hội thẩm mỹ của nhà văn. Nguyễn Du đã gửi gắm ít nhiều tâm trạng của mình vào giấc mộng anh hùng Từ Hải (một nhân vật lãng mạn). Những nhân vật trong *Sống mòn, Đời thừa, Trăng sáng, Đôi mắt* phản ánh những suy nghĩ dằn vặt, khát vọng vươn lên cách mạng của con người tiểu tư sản trí thức nghèo Nam Cao. Những nhân vật tích cực trong *Hãy đi xa hơn nữa, Gia đình lớn, Họ sống và chiến đấu* ít nhiều mang cái dáng dấp suy nghĩ triết lý của Nguyễn Khải, một nhà văn đang muốn đóng góp những quan niệm mới về những vấn đề đạo đức xã hội chủ nghĩa mà mọi người quan tâm.

Điểm cuối cùng cần nói tới là tính cách văn học còn mang dấu ấn của phong cách và phương pháp sáng tác của từng nhà văn.

L. Tônxtôi đã áp dụng "biện chứng pháp tâm hồn" để phân tích những nhân vật rất khác nhau của mình. Điều đó tạo nên đặc điểm riêng của những tính cách nghệ thuật của nhà đại văn hào Nga. Những tính cách điển hình của Lêvin, Anđrây, Pie,... tuy không giống nhau nhưng mang dấu ấn rất rõ của phong cách L. Tônxtôi. Nhà nghệ sĩ vĩ đại đã đi sâu vào việc phân tích tâm lý những người trí thức quý tộc đang tìm một cuộc sống chân chính khác với cuộc sống hằng ngày ngưng đọng, trì trệ, đầy những quan hệ cổ truyền chật hẹp.

Trong tiểu thuyết *Chiến tranh và hoà bình* cũng như *Anna Karênina*, L. Tônxtôi đều sử dụng một mô típ quen thuộc : sự đối lập giữa cái mặt đất đẳng cấp hẹp hòi, thành kiến với bầu trời của những khát vọng tìm kiếm.

---

(1) Puskin, *Toàn tập*, quyển 7, Mátxcơva, 1949, tr. 312.

Lêvin đã thức trắng suốt đêm ngoài đồng cỏ nhìn lên bầu trời vần vụ màu vỏ xà cừ để suy nghĩ về tình yêu và cuộc sống. Anđrây lúc ngã xuống chiến trường Aoxtéclích thấy cả một bầu trời xanh đẹp đẽ, cao lồng lộng ; chàng bỗng thấy cuộc sống đẳng cấp chật hẹp của mình ở mặt đất là vô nghĩa và trước mắt chàng, Napoléon hiện ra như một con người bé nhỏ, tầm thường và huênh hoang. L. Tônxtôi đã đi sâu vào đời sống nội tâm của các nhân vật trong tiểu thuyết của mình. Nhưng cũng có lúc nhà nghệ sĩ đã áp dụng máy móc "biện chứng pháp tâm hồn" cho một nhân vật khô khan, giả dối, nghèo nàn về tâm hồn, một công chức trong bộ máy quan trường như kiểu Karênin ! Trong tiểu thuyết Việt Nam hiện đại, ở những nhà văn có phong cách rõ nét thì những nhân vật của họ bao giờ cũng có một dáng dấp riêng. Nhân vật tiểu thuyết Nguyễn Đình Thi thấm đẫm tình cảm, có một đời sống tâm hồn trong sáng, có một lý tưởng đẹp đẽ và phần lớn các nhân vật đều chiếu ra một ánh sáng ấm áp từ bên trong. Còn tính cách trong tác phẩm của Nguyễn Khải thì trí tuệ, sắc sảo, góc cạnh, thu hút người đọc bằng cái chất thời sự nóng hổi của *những vấn đề* mà nhân vật mang trong mình.

Tính cách điển hình không những mang dấu ấn phong cách của tác giả mà còn tuỳ thuộc vào thể loại văn học và phương pháp sáng tác mà nhà văn sử dụng. Chúng ta sẽ lần lượt tìm hiểu xem phương pháp lãng mạn, hiện thực phê phán và hiện thực xã hội chủ nghĩa đã giải quyết vấn đề điển hình hoá trong tiểu thuyết hiện đại như thế nào ?

Chương V

VẤN ĐỀ ĐIỂN HÌNH HOÁ TRONG CÁC TIỂU THUYẾT LÃNG MẠN

Lý luận văn học hiện nay đều thống nhất chia chủ nghĩa lãng mạn ra làm hai khuynh hướng chính : tiến bộ, cách mạng và bảo thủ, phản động. Hai khuynh hướng lãng mạn tuy rất khác nhau, thậm chí đối lập với nhau nhưng lại có một số đặc điểm giống nhau về thế giới quan và lý tưởng thẩm mỹ. Những điểm giống nhau này hoàn toàn chỉ có tính chất thứ yếu, không cơ bản, đôi khi chỉ có tính chất hình thức. Nhưng chính những đặc điểm chung đó đã khiến cho các nhà văn lãng mạn thuộc hai khuynh hướng vẫn có thể cùng sử dụng chung với nhau một số thủ pháp miêu tả nhất định, vẫn có thể có những điểm giống nhau trong lối tư duy hình tượng. Và cũng chính những điểm gặp gỡ đó đã khiến cho một số nhà lý luận ở nước ta chủ trương rằng chỉ có một phương pháp sáng tác trong chủ nghĩa lãng mạn. Theo ý kiến riêng của chúng tôi thì phương pháp sáng tác bao giờ cũng gắn liền với những yêu cầu về lý tưởng thẩm mỹ, với những yêu cầu về thế giới quan của nhà văn (tất nhiên, chúng ta không đồng nhất thế giới quan với phương pháp sáng tác). Do đó, cần phải nói tới *hai phương pháp sáng tác cho hai khuynh hướng lãng mạn khác nhau*"[1]

Những đặc điểm về lý tưởng thẩm mỹ của các nhà lãng mạn tiến bộ và cách mạng là gì ? Đó là tâm trạng lưỡng thế, là thái độ tách rời lý tưởng

---

(1) Xem cuốn *Phong trào Thơ mới*, NXB Khoa học, H., 1966, tr. 155 ; xem bài *Một số vấn đề lý luận còn tồn tại về chủ nghĩa lãng mạn* của Phan Cự Đệ trong *Thông báo khoa học* của trường Đại học Tổng hợp năm 1964.

với hiện thực, đối lập cái thực tại xấu xa với cái tương lai tốt đẹp mà họ mơ ước. Đó là sự đánh giá quá cao vai trò của cá nhân và hạ thấp ý nghĩa của hoàn cảnh xã hội. Những nhà lãng mạn cách mạng thế kỷ XIX là những nhà duy tâm về mặt xã hội. Quan niệm về tương lai của họ còn mang tính chất không tưởng.

Những đặc điểm nói trên đã quy định một số nét đặc thù về phương pháp sáng tác của các nhà văn lãng mạn cách mạng. Để làm nổi bật mâu thuẫn giữa hiện thực và ước mơ, các nhà tiểu thuyết lãng mạn cách mạng thường sử dụng biện pháp tương phản : họ đối lập cái thấp hèn với cao cả, xấu với đẹp, thiện với ác, v.v. Hugo thường hay sử dụng biện pháp nghệ thuật này trong tiểu thuyết và kịch của mình. Sự đối lập, sự xung đột giữa cá nhân và hoàn cảnh, đó là một trong những nguyên tắc cơ bản của điển hình hoá lãng mạn chủ nghĩa.

Các nhà văn lãng mạn tiến bộ và cách mạng cũng ít nhiều sử dụng những yếu tố chủ quan trong tác phẩm của mình. Do đề cao yếu tố chủ quan và không đánh giá đúng mức hiện thực khách quan nên trong tác phẩm của họ, việc miêu tả, ở một chừng mực nào đó, mang tính chất ước lệ, trừu tượng và đơn dạng.

Để đối lập lý tưởng với hiện thực, các nhà văn lãng mạn tiến bộ thường xây dựng *những tính cách phi thường, khổng lồ nhưng cô độc, trong những hoàn cảnh phi thường. Việc lý tưởng hoá và phóng đại các nhân vật thành những con người khổng lồ và phi thường này* (kiểu Jean Valjean, Vũ Như Tô, Nguyễn Mại,...) cũng gắn liền với việc đề cao vai trò cá nhân trong cuộc đấu tranh xã hội. Một số nhà lý luận cho rằng các nhà văn lãng mạn không thực hiện được việc điển hình hoá vì họ xây dựng những tính cách phi thường trong những hoàn cảnh phi thường. Trong chủ nghĩa lãng mạn cách mạng, cái hiếm có và cái phi thường không đối lập về nguyên tắc với cái điển hình. Những nhà văn lãng mạn cách mạng không xây dựng được những tính cách điển hình lịch sử - cụ thể nhưng họ lại phản ánh được một cách trung thực bản chất tư tưởng, tâm lý của những con người thời đại. Họ muốn nâng cái điển hình lên tầm khái quát rộng lớn, họ muốn xây dựng những con người tiêu biểu

cho dân tộc, cho thời đại. Nói về ý nghĩa của *Người tù Cápcadơ*, Puskin viết : "Trong nhân vật ấy tôi muốn mô tả thái độ dửng dưng đối với cuộc sống và đối với những lạc thú của nó, cái tình trạng già trước tuổi của tâm hồn đã trở thành *những nét khu biệt của thanh niên thế kỷ XIX*"[1]. Biêlinxki cũng nhấn mạnh tính chất khái quát chung – chứ không phải là tính chất cụ thể riêng biệt – của hình tượng người tù Cápcadơ : "Người tù là *nhân vật anh hùng của thời đại ấy* ... Thanh niên đặc biệt yêu chuộng nó, bởi vì mỗi người đều ít nhiều trông thấy cái bóng của bản thân mình phản chiếu trong đó"[2].

Những hình tượng điển hình trong *Bài ca chim ưng, Bài ca chim bão bão* cũng mang tầm khái quát rộng lớn. Con chim báo bão của Goócki là tượng trưng cho cách mạng, cho khát vọng cách mạng của hàng triệu quần chúng lao động thời kỳ trước Cách mạng.

Chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam thời kỳ trước Cách mạng tháng Tám, do tính chất tiêu cực và yếu ớt của nó, không xây dựng được những điển hình có tầm khái quát sâu sắc như vậy. Phong trào Thơ mới lãng mạn cũng như tiểu thuyết Tự lực văn đoàn không sản sinh ra được một dòng lãng mạn tiến bộ và cách mạng (Về điểm này chúng tôi đã chứng minh trong cuốn *Phong trào Thơ mới* nên ở đây không nhắc lại). Một số truyện ngắn của Thạch Lam (*Gió đầu mùa*), một vài cuốn tiểu thuyết của Khái Hưng, Nhất Linh (*Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt*) có những giá trị tiến bộ và hiện thực nhất định. Nhưng bấy nhiêu truyện ngắn, truyện dài đó tập hợp lại chưa đủ tạo thành một *dòng* lãng mạn tiến bộ.

Nếu như chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ hướng về một tương lai mơ hồ và không tưởng thì chủ nghĩa lãng mạn thoát ly và phản động quay về lý tưởng hoá quá khứ và chìm đắm trong một chủ nghĩa bi quan ốm yếu. Chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ tuy chủ trương tách rời lý tưởng với hiện thực nhưng không đối lập với chủ nghĩa hiện thực. Còn chủ nghĩa lãng mạn thoát ly và phản động thì hầu như hoàn toàn thoát ly hiện thực, trốn vào tình yêu, trốn vào quá khứ, trốn vào thế giới thần bí và điên loạn.

---

(1) Puskin, *Toàn tập*, cuốn 13, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1937, tr. 52.

(2) Biêlinxki, *Tuyển tập*, 3 cuốn, cuốn 3, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, Lêningrát, 1948, tr. 440.

Những tác phẩm lãng mạn tiến bộ không phải không có những yếu tố chủ quan, mơ hồ và hoang đường. Nhưng trong các tiểu thuyết lãng mạn thoát ly thì chủ nghĩa chủ quan lên tới cao độ. Cơ sở triết học của các tác phẩm đó là chủ nghĩa duy tâm chủ quan. Khái Hưng đã đưa ra một thứ lý tưởng chủ quan, không tưởng để giải quyết những mâu thuẫn trong các tác phẩm. Ngọc (trong *Hồn bướm mơ tiên*) cũng như Lộc (trong *Nửa chừng xuân*) đều nhắc tới một thứ đại gia đình, một nhân loại, vũ trụ trong tưởng tượng để an ủi mối tình tan vỡ của họ. Chủ nghĩa chủ quan của Khái Hưng, Hoàng Đạo được biểu hiện một cách rõ rệt nhất trong các tác phẩm *Gia đình, Con đường sáng*. Ở đây, những quan hệ xã hội do tác giả xây dựng nên hoàn toàn mang tính chất bịa đặt, không hiện thực.

Những đặc điểm nói trên của chủ nghĩa lãng mạn thoát ly sẽ quy định những nét đặc thù của các nhân vật trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn nói riêng và tiểu thuyết lãng mạn thời kỳ trước năm 1945 nói chung.

Nhân vật trung tâm của chủ nghĩa lãng mạn không điều hoà với xã hội và xã hội cũng thù địch với anh ta. Cô độc là bệnh của chủ nghĩa lãng mạn. Những nhân vật lãng mạn không tìm thấy vị trí của mình trong xã hội nên cảm thấy cô đơn và bơ vơ (Peter Schlemihls của Chamisso, René của Chateaubriand).

Những năm 1931 - 1933, đứng trước những cuộc khủng bố trắng của bọn thực dân và khủng hoảng kinh tế, một số lớn trí thức tư sản và tiểu tư sản thành thị đâm ra hoang mang, dao động và bi quan cao độ. Họ không dám tham gia đấu tranh chính trị chống đế quốc, họ thoát ly phong trào cách mạng quần chúng. Đau buồn và cô đơn là tâm trạng chung của các nhân vật lãng mạn thời kỳ đó. Đạm Thuỷ, nhân vật lãng mạn đầu tiên của tiểu thuyết Việt Nam đã cảm thấy sâu sắc một nỗi cô đơn heo hút, lạnh lẽo : "Bốn bề vắng tanh, duy chỉ có tôi đứng chỗ một giời một đất với mộ nàng...". "Tôi thấy thứ cảm giác lạ lùng lắm như cảm giác của người sắp từ trần, sợ cái khoảng không mịt mù lạnh lẽo trước mình vậy" (*Tố Tâm*). Ngọc viết thư cho cô tiểu Lan : "Tôi chỉ là một người lạc lối trong rừng người, như một hạt cát bị vùi trong bãi cát sông Hằng Hà..." (*Hồn bướm mơ tiên*). Dũng là nhân vật lãng mạn tiêu biểu nhất của tiểu thuyết

Tự lực văn đoàn. Trong cuốn *Đôi bạn*, Dũng, Thái, Trúc, Tạo là một thế hệ thanh niên đã chán nản, bi quan đến cùng cực. Lúc nào Dũng cũng thấy mình "sống chơ vơ ở trong gia đình", "sống chơ vơ giữa cuộc đời". Một lần đi qua bến đò Gió, quê ngoại của Loan, Dũng ngẫm nghĩ : "Bến đò không buồn lắm, buồn nhất là những cái quán xơ xác của các bến đò. Mình là những cái quán ấy, đứng yên trong gió lạnh nhìn cuộc đời trôi qua trước mặt" (*Đôi bạn*). Tạo, một người trong nhóm thanh niên ấy, đi phiêu bạt bốn phương rồi trôi dạt đến một xó chợ hẻo lánh và chết thầm lặng ở đây, không có ai là bạn, không một lời an ủi. Tạo đã giữ một thái độ thờ ơ, lạnh nhạt trước cuộc sống đến nỗi gần như vui với cái chết : "Thôi thế cũng xong. Hình như lúc này tôi thấy đất mát lắm. Giá nhắm mắt nằm xuống, bốn bề đất mát mẻ, rồi chẳng biết gì nữa cũng hay hay".

Sự đối lập giữa lý tưởng và hiện thực sẽ dẫn đến hậu quả là sự tách rời giữa tính cách và hoàn cảnh. Nhân vật lãng mạn trở nên xa lạ với hoàn cảnh và đứng cao hơn hoàn cảnh. Cái tâm trạng đau buồn và cô đơn đã đưa các nhân vật lãng mạn đến thái độ muốn thoát ly xã hội. Bị gia đình và lễ giáo phong kiến cản trở tình yêu, Đạm Thuỷ đã nghĩ đến chuyện "đem nàng đi trốn một chỗ thâm sơn cùng cốc, hay góc bể chân trời nào không ai biết đến".

Nhìn những lớp nhà gạch vây phủ kín chung quanh sân, Dũng "thấy tức tối trước mắt như những bức tường của *một cái nhà tù giam hãm chàng*", "Muốn hành động, muốn sống theo chí hướng chân thật của mình, chỉ có một cách là thoát ra khỏi hoàn cảnh ấy. Đối với chàng phải cắt đứt hết các dây liên lạc, phải đoạn tuyệt hẳn mới gọi là đi...".

Đi để mà đi, đó là một cách thoát ly hoàn cảnh của các nhân vật lãng mạn. Bệnh xê dịch cũng là bệnh của chủ nghĩa lãng mạn. Dũng muốn vượt biên giới ra đi để làm cách mạng ? Thực chất anh ta chỉ là một người đã chán chường, mệt mỏi, muốn tìm quên lãng trong sự xê dịch. Cho nên cái hình ảnh mà Dũng ấp ủ không phải là một chiến sĩ vào sinh ra tử để giành độc lập cho đất nước, mà chỉ là "một người phiêu lưu ngủ trọ trong quán hàng nước một bến đò xa vắng, đêm khuya lạnh, sực thức dậy nghe tiếng mưa rơi trên sông và nhớ tới người yêu ở quê cũ". Nguyễn Tuân đã

xây dựng cả một thứ triết lý về bệnh xê dịch. Các nhân vật của ông (Nguyễn, Vi Bạch) đã trước ba cuộc đời của mình vào địa dư của trái đất và luôn luôn thèm đi để "hưởng cho nhiều cái bất thình lình và mọi cái không chờ đợi". Đi để thay đổi cảm giác, để thoát ly cuộc sống tẻ nhạt bình thường, tủn mủn, vô vị của những người tiểu tư sản công chức lúc bấy giờ. Đi để rồi những lúc dừng chân thì lại mải mê với những kỷ niệm của cuộc đời giang hồ lãng tử : "một lũ chai lọ các thứ nước của những con sông lớn trên thế giới (Hoàng Hà, Dương Tử, Đanuýp,...), một cái lịch tướng với dòng chữ "New travel service Atlantic"(*), những hòn đá ở đảo Xixilơ và ven biển Cổ Hy Lạp, một cái tẩu có đề "Ixtambun 1930" trên có một cái đầu mỹ nhân Thổ Nhĩ Kỳ trùm khăn che kín dung nhan" (*Thiếu quê hương*).

Nhân vật lãng mạn tách rời hoàn cảnh và không chịu sự tác động của hoàn cảnh như các nhân vật hiện thực. Do đó, tính cách các nhân vật lãng mạn thường không có sự chuyển biến và mang tính chất tĩnh tại. Trong các tiểu thuyết lãng mạn, thay thế cho việc nghiên cứu hiện thực khách quan là việc đi sâu vào thế giới nội tâm, thế giới trữ tình. Nói chung, *nhân vật bị biến thành cái loa phát ngôn trực tiếp cho những suy nghĩ, những cảm xúc chủ quan của tác giả*, biến thành một thứ "chân dung tác giả" (Biêlinxki). Năm 1825, khi nói đến Byron, Puskin cho rằng "ông ta sâu sắc nhưng đơn dạng". "So với Shakespeare, Byron – nhà bi kịch nhỏ nhặt quá ! *Byron phân phát cho các nhân vật của mình những nét này nét nọ của tính cách bản thân mình*, nhân vật này thì được ông phát cho tính kiêu hãnh của ông, nhân vật kia thì lòng căm thù, nhân vật nọ thì nỗi nhớ tiếc, v.v. và cứ cách ấy từ một tính cách toàn vẹn, âm thầm và mãnh liệt, ông đã xây dựng nên mấy tính cách vô nghĩa – cái đó tuyệt nhiên không phải là bi kịch"(1).

Tuy nhiên, cái tâm trạng chủ quan của các nhà lãng mạn cách mạng ít hay nhiều đều phản ánh tâm trạng của những tầng lớp, những giai cấp nhất định trong xã hội. Có thể nói các nhà lãng mạn tiến bộ và cách mạng

(*) Tân Đại Tây Dương hàng hải xã.

(1) Puskin, *Toàn tập*, cuốn 13, Sđd, tr. 541. Chúng tôi nhấn mạnh (P.C.Đ)

đã phản ánh những tư tưởng và tình cảm điển hình của thời đại hơn là xây dựng những tính cách con người lịch sử - cụ thể. Trong những tác phẩm lãng mạn thoát ly và suy đồi thì cái tâm trạng của các tác giả chỉ phản ánh chủ nghĩa chủ quan cao độ của một nhóm ít người trong họ mà thôi. Hoạ chăng chỉ một vài cuốn như *Tố Tâm, Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt* là còn phản ánh được một số khía cạnh nào đấy của tâm trạng thanh niên thành thị đương thời.

Do xem thường việc nghiên cứu hiện thực khách quan nên các nhà lãng mạn chỉ tạo ra những nhân vật với những đường nét, đặc điểm chung, được biểu hiện một cách *ước lệ, trừu tượng, mơ hồ*. Hình tượng lãng mạn không có những chi tiết chân dung cụ thể, không được xác định một cách rõ ràng về mặt giai cấp, xã hội như các hình tượng hiện thực. Những nhân vật trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn thường được bao phủ bởi một màn sương lãng mạn đầy thi vị. Đối với Loan, Dũng là một hình ảnh vừa xa xôi, vừa bí mật nhưng lại đầy sức quyến rũ. Ta không theo dõi được hành tung của Dũng, anh ta thấp thoáng ẩn hiện và thỉnh thoảng từ một nơi bí mật nào đó vụt loé qua cuộc đời như một ngôi sao tinh lạc. Đúng vào tối tân hôn của Loan và Thân thì "trong chuyến xe lửa đêm Yên Bái, Dũng ngồi khoanh tay yên lặng nhìn mặt trăng lạnh lẽo mùa xuân chạy sau những dải rừng lù mù đen nối tiếp nhau ở chân trời" (*Đoạn tuyệt*). Một lần khác, Loan nghĩ đến Dũng ở một nơi xa xôi "đương đi trên một con đường dài đầy cát bụi, để mặc gió thổi tóc phất phơ...". Có lần nàng lại bắt gặp Dũng bị thương "đầu buộc khăn trắng đi vào trong bóng tối đêm một dải rừng lù mù đen". Cuối cùng là hình ảnh Dũng và một người bạn ngồi uống rượu trên một con thuyền... Đêm đó, trăng mờ trên sông Đà và Dũng viết thư cho Loan.

Phần lớn các nhân vật lãng mạn của Khái Hưng và Nhất Linh đều được *phóng đại và lý tưởng hoá*. Dũng là một "khách tình si", Tuyết là một gái giang hồ, Quang Ngọc, Phạm Thái, Nhị Nương là một bọn thanh niên quý tộc suy tàn đã được thi vị hoá, lãng mạn hoá. Thậm chí bọn địa chủ Tây học cũng được Khái Hưng và Hoàng Đạo xây dựng thành những mẫu người lý tưởng (Hạc, Bảo trong *Gia đình*, Duy, Thơ trong *Con đường sáng*). Nguyễn Tuân cũng lý tưởng hoá, thi vị hoá những người giang hồ lãng tử

sống cuộc đời sóng gió (Nguyễn, Vi Bạch) và đối lập họ với những kẻ chỉ biết chôn chân ở mảnh đất quê hương (Dung, Lâm Hồ).

Trong tác phẩm lãng mạn, sự phát triển của hành động không phải do những tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình quy định mà lại bắt nguồn từ những nguyên nhân rất *ngẫu nhiên*. Một con dao tình cờ nào đó trong cuộc xô xát đã giúp Loan kết liễu đời Thân một cách vô tội. Một con rắn, một dòng suối đã khiến cho Lan ngã một cách dễ chịu vào người Ngọc và anh chàng sinh viên nông lâm vui mừng phát hiện ra chú tiểu là gái. Dịp may mắn trúng số độc đắc một vạn đồng đã giúp cho cô giáo Minh điều hoà được mâu thuẫn giữa nàng dâu và mẹ chồng, giữa mới và cũ. Mọi thứ mâu thuẫn đều được giải quyết một cách ngẫu nhiên, hoàn toàn do đầu óc chủ quan của tác giả xếp đặt nên.

Tóm lại, do hạn chế về thế giới quan và phương pháp sáng tác, các nhà văn lãng mạn thoát ly ở Việt Nam hầu như không thực hiện được yêu cầu điển hình hoá. Trong một vài tác phẩm thời kỳ đầu, có những yếu tố tích cực và tiến bộ, thì các nhân vật còn mang những khía cạnh điển hình nhất định (trường hợp vài ba tác phẩm đó cũng chỉ là ngoại lệ mà thôi). Ở những tác phẩm thời kỳ cuối của Tự lực văn đoàn (*Thanh Đức, Đẹp, Bướm trắng*), các nhân vật không chỉ mang tâm trạng đau buồn, cô đơn của tính cách lãng mạn mà đã bắt đầu sống theo triết lý hưởng lạc, cá nhân chủ nghĩa cực đoan của những nhân vật tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa.

Những tác phẩm lãng mạn cách mạng trong văn xuôi dường như chỉ xuất hiện từ sau năm 1945. Lãng mạn cách mạng của Goócki cũng như những phong cách lãng mạn cách mạng trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sau này đều không đối lập với chủ nghĩa hiện thực. Nhìn chung, những tác phẩm thấm đậm chất men say lý tưởng này đều có tác dụng giáo dục tư tưởng và tình cảm rất lớn đối với bạn đọc.

Chương VI

VẤN ĐỀ ĐIỂN HÌNH HOÁ TRONG CÁC TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Văn học hiện thực phê phán Việt Nam đã kế thừa truyền thống tốt đẹp của những tác phẩm hiện thực trong văn học quá khứ. Nhưng những nhân vật của họ được xây dựng trên cơ sở một thế giới quan và một phương pháp sáng tác mới mẻ. Họ đã thực hiện được cái yêu cầu cơ bản mà năm 1888, Engels đề ra cho chủ nghĩa hiện thực : "Theo ý tôi, đã nói đến chủ nghĩa hiện thực thì ngoài sự chính xác của các chi tiết ra, còn phải nói đến sự thể hiện chính xác những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình"[1].

Các nhà văn hiện thực phê phán nhìn cuộc sống dưới ánh sáng của chủ nghĩa khách quan lịch sử. Họ mô tả cuộc sống một cách chân thật, không lý tưởng hoá. Trong cách miêu tả của các nhà văn hiện thực quá khứ, chúng ta bắt gặp rất nhiều nét tượng trưng, ước lệ. Còn văn học hiện thực phê phán thì miêu tả con người và sự vật với những chi tiết cụ thể, chính xác làm cho nhân vật hiện lên rờ rỡ trước mắt. Trong truyện và tiểu thuyết của Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Ngô Tất Tố, Nam Cao, Nguyên Hồng,... những chi tiết chính xác đóng một vai trò rất quan trọng. Truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan thành công chủ yếu là nhờ những chi tiết hiện thực, có chọn lọc, mang ý nghĩa điển hình (*Đào kép mới*).

---

(1) Engels, *Thư gửi cô Hácconétxơ, Về văn học và nghệ thuật*, NXB Sự thật, H., 1958, tr. 331.

Thành công mới mẻ của tiểu thuyết hiện thực phê phán là đã xây dựng được những tính cách điển hình sinh động, như là một sự thống nhất biện chứng, thông qua những mặt khác nhau và mâu thuẫn với nhau, giữa *cái chung* và *cái riêng*, giữa cái bản chất và cái cá biệt. *Mặt chung* là mặt giải thích tính cách, quyết định sự hình thành của tính cách. Vậy thì mặt chung, mặt bản chất của những tính cách trong tiểu thuyết hiện thực phê phán là gì ?

Trước Marx và Engels, mỹ học của Hegel và các nhà dân chủ cách mạng Nga như Biêlinxki, Sécnusépxki đã đề cập *sự thống nhất biện chứng* giữa cái chung và cái riêng trong tính cách. Nhưng xác định mặt chung, mặt bản chất của tính cách con người là gì thì họ chưa trả lời chính xác được. Biện chứng của Hegel là thứ biện chứng duy tâm, đi lộn đầu xuống đất như Marx nói. Còn các nhà dân chủ cách mạng Nga, tuy chủ trương một thứ chủ nghĩa duy vật nhất quán và biết áp dụng nhiều nguyên lý của phép biện chứng nhưng họ vẫn là những nhà xã hội chủ nghĩa không tưởng, nghĩa là những nhà duy tâm khi nhìn xã hội. Họ chưa giải thích được mối liên quan giữa tính nhân dân và tính giai cấp, chưa đạt tới một quan niệm khoa học về đấu tranh giai cấp trong xã hội. Họ coi khát vọng của nhân dân như những nhu cầu tự nhiên, vĩnh cửu của bản chất con người.

Công lao của mỹ học mác xít là không những chỉ ra sự thống nhất biện chứng giữa hai mặt chung và riêng trong tính cách, giữa tính cách và hoàn cảnh, mà còn chỉ ra được *mặt bản chất xã hội, bản chất giai cấp* của tính cách ("Con người là một tổng thể của những quan hệ xã hội" - Marx). Mỹ học của Marx - Engels dựa trên cơ sở chủ nghĩa duy vật biện chứng và duy vật lịch sử là như vậy. Engels coi tính xã hội, tính giai cấp là mặt chủ yếu quyết định các mặt khác của tính cách con người. Engels yêu cầu các nhà văn hiện thực phê phán phải miêu tả *tính giai cấp*, coi đó là hạt nhân cơ bản của điển hình văn học : "Các nhân vật chính tiêu biểu thật sự cho các giai cấp và các trào lưu nhất định, do đó tiêu biểu cho các tư tưởng nhất định của thời đại họ"[(1)].

---

(1) Engels, *Thư gửi Látxan ngày 18-5-1859, Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 318.

Trong nhiệm vụ xây dựng những tính cách điển hình, một số nhà văn hiện thực phê phán Việt Nam đã thực hiện được yêu cầu đó. Đây là một đóng góp mới mẻ so với văn học hiện thực quá khứ. Trước kia, do hạn chế về thế giới quan, các nhà văn quá khứ chưa thật có ý thức về tính giai cấp của nhân vật. Chúng ta bắt gặp những hình tượng tiêu biểu cho lớp người nghèo khổ (hoặc cho bọn bóc lột gian ác nói chung (trong truyện Nôm khuyết danh). Ở truyện cổ tích và tiểu lâm, có khi ta lại bắt gặp những bản chất người trừu tượng : thiện và ác, trung và nịnh, thật thà và giả dối, ngu độn và thông minh, v.v. (Tất nhiên, suy cho đến cùng thì những truyện đó ít nhiều đều có phản ánh cuộc đấu tranh giai cấp trong xã hội). Sống trong một thời kỳ mà cuộc đấu tranh giai cấp diễn ra rất gay go, ác liệt, thời kỳ mà Đảng của giai cấp công nhân đã xuất hiện, chủ nghĩa Marx - Lênin đã bắt đầu được truyền bá, các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán có điều kiện để thấy rõ hơn vấn đề giai cấp trong cuộc đấu tranh xã hội. Do đó, trong khi sáng tác các điển hình nghệ thuật, họ đã bước đầu có ý thức làm nổi bật lên tính giai cấp, coi đó là hạt nhân cơ bản để giải thích tính cách. Những nhân vật điển hình trong tiểu thuyết đều tiêu biểu cho các giai cấp và các tầng lớp xã hội nhất định.

Chị Dậu tiêu biểu cho tầng lớp bần cố nông nghèo khổ, bị áp bức cùng quẫn, tuy chưa giác ngộ cách mạng nhưng rất căm thù bọn địa chủ, quan lại và sẵn sàng đấu tranh chống lại chúng. Ngô Tất Tố đã xây dựng chị Dậu thành một điển hình đậm nét, sinh động, giàu sức sống. Đảm đang, tháo vát, yêu chồng, yêu con, nhân cách trong sạch, giàu lòng hy sinh, hiền lành với mọi người nhưng lúc cần có thể quyết liệt sống mái với kẻ thù, đó là những nét bản chất của người phụ nữ nông dân Việt Nam dưới thời Pháp thuộc.

Chị Dậu là một người đàn bà đảm đang và rất giàu lòng hy sinh. Người đàn bà đó rất hiền lành, nhu mì nhưng cũng có thể rất quyết liệt, đanh đá trước kẻ thù gian ác. Đọc *Tắt đèn*, chúng ta không thể nào quên được cái cảnh một mình chị Dậu đánh ngã tên cai lệ và người nhà lý trưởng đến thúc thuế. Lần ấy, lúc tên cai lệ đùng đùng giật phắt cái thừng và chạy sầm sập đến định trói anh Dậu thì chị Dậu còn nhẹ nhàng đỡ lấy tay hắn : "Cháu van ông, nhà cháu vừa mới tỉnh được một lúc, ông tha cho !".

Nhưng đến lúc hắn "bịch luôn vào ngực chị Dậu mấy bịch", "tát vào mặt chị một cái đánh bốp" rồi sấn đến để trói anh Dậu, thì người đàn bà này không chịu được nữa. Chị vùng lên.

– "Mày trói ngay chồng bà đi, bà cho mày xem !".

"Rồi chị túm lấy cổ hắn, dúi ra cửa. Sức lẻo khẻo của anh chàng nghiện chạy không kịp với sức xô đẩy của người đàn bà lực điền, hắn ngã chỏng quèo trên mặt đất, miệng vẫn nham nhảm thét trói vợ chồng kẻ thiếu sưu. Người nhà lý trưởng sấn sổ bước đến giơ gậy chực đánh chị Dậu. Nhanh như cắt, chị Dậu nắm ngay được gậy của hắn. Hai người giằng co nhau, đu đẩy nhau, rồi ai nấy đều buông gậy ra, ngã vật vào nhau. Hai đứa trẻ con kêu khóc om sòm. Kết cục, anh chàng "hầu cận ông lý" yếu hơn chị chàng con mọn, hắn bị chị này túm tóc lẳng cho một cái ngã nhào ra thềm...".

Hành động phản kháng của chị Dậu là kết quả tất nhiên của một cuộc đời cực khổ, bị giày xéo nhục nhã. Trong *Tắt đèn*, một mình chị Dậu đã gan dạ chống lại cả một bộ máy thống trị ở nông thôn. Thoát khỏi bọn cai lệ, chánh hội, lý trưởng, chị lại rơi vào tay bọn quan lại. Nhưng ở đâu người phụ nữ lao động ấy cũng giữ được bản chất tốt đẹp của mình. Cái hình ảnh chị Dậu chống cự lại tên tri huyện dâm dục, vứt tọt nắm bạc trước đôi mắt "giương tròn" ngạc nhiên của hắn, cái hình ảnh chị đẩy "quan cụ" ra để bảo toàn trinh tiết đã nói lên cái nhân phẩm cao quý của người phụ nữ nông dân.

Chị Dậu là một nhân vật điển hình thành công. Trong lịch sử văn học Việt Nam, kể từ thời kỳ Mặt trận Dân chủ trở về trước, chị Dậu là một trong những người phụ nữ đẹp đẽ nhất, tươi sáng nhất.

Chị Dậu có một sức chiến đấu mạnh khoẻ lạ thường. Trong văn học Việt Nam thời kỳ đó, chị là người phụ nữ đầu tiên một mình dám quật ngã ngay một lúc hai kẻ thù đàn ông. Hành động phản kháng gan dạ của chị là *một nét mới* mà Ngô Tất Tố đã thấy và ghi lại, đánh dấu một bước trưởng thành của hình tượng người phụ nữ trong văn học.

Vậy thì tại sao chị Dậu lại có một sức chiến đấu mạnh khoẻ phi thường như thế ? Lý do dễ thấy nhất là vì chị đã tiếp thu được cái hơi thở

đấu tranh của quần chúng trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Nhưng điều căn bản là vì chị tiêu biểu cho giai cấp nông dân. Chính vì thuộc giai cấp lao động bị bóc lột, áp bức nên chị Dậu, từ đầu đến cuối sẵn sàng đương đầu với mọi kẻ thù để tìm đường sống. Trong cuốn tiểu thuyết, vấn đề chủ yếu không phải là vấn đề phụ nữ, vấn đề chủ yếu là vấn đề giai cấp. Kết luận khách quan rút ra từ tác phẩm là : có giải phóng giai cấp mới giải phóng được phụ nữ. Ý nghĩa giai cấp là một điểm mới mà Ngô Tất Tố đã thấy được trong vấn đề xây dựng hình tượng người phụ nữ trong văn học.

Ngô Tất Tố đặc biệt thành công về phương diện khái quát hoá nhân vật. Nhưng nhìn chung, tính khái quát mới chỉ là một mặt của tính cách điển hình. Mỗi con người ngoài tính chất đại biểu cho một lực lượng xã hội, cho một giai cấp, còn là một cá nhân cụ thể, riêng biệt, độc đáo. Phê bình cuốn *Những người cũ và những người mới* xuất bản năm 1885 của Minna Kausky, Engels viết : "Trong hai giới đã được diễn tả, tôi thấy bà đã thể hiện nổi bật những cá tính của nhân vật, đó là biệt tài mà bà thường tỏ ra về phương diện này ; mỗi cá tính là một điển hình, nhưng đồng thời cũng là một cá nhân riêng biệt, tức là "con người này" – như Hegel trước kia đã nói – và hẳn ắt phải như thế"[1].

Như vậy, ta có thể xem điển hình như là sự thể hiện những nét bản chất chung (tính giai cấp, tính dân tộc) trong một con người cá biệt, cụ thể. Về phương diện cá biệt hoá nhân vật, Ngô Tất Tố tỏ ra chưa được chắc tay lắm, chị Dậu không phải là không có cá tính. Gấp quyển sách lại, chúng ta vẫn thấy hiện ra trước mắt một chị Dậu nghèo khổ, khoẻ mạnh, có nhan sắc, đang lo rạc người đi vì thuế, một chị Dậu tay đang gạt nước mắt, tay "nhũng nhẳng dẫn con và chó lẽo đẽo dưới nắng trưa hè" đi đến nhà nghị Quế, một chị Dậu đang "túm tóc" tên người nhà lý trưởng "lẳng cho một cái ngã nhào ra thềm", một chị Dậu đang vứt tọt nắm bạc bẩn thỉu trước đôi mắt "giương tròn" ngạc nhiên của tên tri huyện dâm dục, một đêm "choàng dậy" đẩy "quan cụ" ra, "mở cửa chạy té ra sân" để bảo toàn trinh tiết của mình. Chị Dậu đã để lại một ấn tượng đẹp đẽ trong lòng người đọc.

---

(1) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 326.

Nhưng suy xét cho kỹ, nhân vật chị Dậu chưa có một cá tính sâu sắc, đậm nét. Người ta chưa hoàn toàn phân biệt được chị Dậu với những người phụ nữ nông dân cùng một hoàn cảnh, cùng một phẩm chất như chị, bởi vì "tính cách của cá nhân không những được diễn tả bằng việc cá nhân ấy làm, mà còn bằng *cách* mà cá nhân làm việc đó nữa"[1]. Về phương diện cá biệt hoá nhân vật, có thể nói Ngô Tất Tố chưa có nhiều đóng góp. Tuy có khác các nhà văn hiện thực quá khứ, ông vẫn nghiêng về tính chung và xem nhẹ tính riêng của nhân vật điển hình.

Các tác phẩm hiện thực trong văn học quá khứ thường dựng lên những nhân vật tiêu biểu cho một lý tưởng, một đạo đức đẹp đẽ (Cúc Hoa, Ngọc Hoa, Kiều Nguyệt Nga). Những người anh hùng trong văn học dân gian là những con người khổng lồ đại diện cho quần chúng, cho dân tộc (Thạch Sanh, Thánh Gióng). Truyện cười dân gian cũng chia xã hội thành những *loại* người : thầy tu, ông lý, ông đồ, viên tri huyện, anh nói phét, anh đãng trí, v.v. Nhìn chung, các nhân vật nói trên chưa có một cá tính riêng biệt và sinh động.

Sự đồng nhất trực tiếp giữa con người xã hội và con người cá nhân, sự đồng nhất giữa cái chung và cái riêng trên cơ sở cái chung trong mỗi tính cách văn học, đó là đặc điểm chung của toàn bộ nền văn học dân gian, văn học cổ đại và phần lớn nền văn học dưới chế độ phong kiến ở nước ta. Tại sao như vậy ?

Trong tác phẩm *Những hình thái trước phương thức sản xuất tư bản chủ nghĩa*, Marx xem các hình thái công xã nguyên thuỷ, nô lệ, phong kiến như là một sự thống nhất lịch sử, khác về chất với hình thái tư bản chủ nghĩa. "Chế độ nô lệ và chế độ lệ thuộc phong kiến chỉ là những trình độ phát triển cao hơn của các đặc điểm đã nảy sinh trong cơ cấu bộ lạc". Theo Marx, đặc điểm chung của thời kỳ trước tư bản chủ nghĩa là *sự thống nhất* của con người với những điều kiện khách quan trong đó y hoạt động. Người sản xuất coi những điều kiện lao động (đất đai, núi rừng, công cụ, v.v.) là *của mình*, như là những tiền đề tự nhiên của lao động. Và anh ta chỉ có thể có được thái độ như thế khi anh ta là thành viên của

(1) Engels, *Thư gửi Látxan ngày 18-5-1859* (Chúng tôi nhấn mạnh - P.C.Đ), Sđd.

công xã, bộ lạc, tập thể ; con người ở đây là một "thành viên tự nhiên của tập thể" : "Chỉ trong quá trình lịch sử, con người mới tách biệt ra như một cá thể. Lúc đầu y xuất hiện như một *tồn tại xã hội, một tồn tại bộ lạc*, một con thú trong đàn..." (Marx).

Chế độ nô lệ và chế độ phong kiến có phá ngầm *tính thống nhất* ấy nhưng vẫn còn duy trì nó như một đặc điểm cơ bản trong mối quan hệ giữa con người với hoàn cảnh khách quan. Lấy ví dụ : một người nông dân trong một cái làng phong kiến Việt Nam chẳng hạn. Con người đó chưa phải là con người cá thể, hoàn toàn bị tước đoạt tư liệu sản xuất như dưới quan hệ tư bản chủ nghĩa. Anh ta còn bị lệ thuộc vào những mối quan hệ chằng chịt, phức tạp về làng xóm, đẳng cấp, dòng họ và có khi cả phường hội nữa (truyện *Làng* của Kim Lân đã khai thác đúng một nét tâm lý đó của người nông dân Việt Nam). Về mặt tư liệu sản xuất, trừ những người bần cố nông, các tầng lớp trung nông vẫn còn cơ sở tư hữu ruộng đất của mình. Đó là chưa nói đến những dấu vết của chế độ công xã nông thôn ; hình thức ruộng công điền là những di tích của chế độ trước còn để lại (tất nhiên ở nhiều nơi bọn địa chủ đã cướp gần hết ruộng công điền về tay chúng).

Khi chế độ tư bản bắt đầu tước đoạt tư liệu sản xuất và biến người lao động thành người vô sản hai bàn tay trắng thì *sự thống nhất* nói trên hoàn toàn bị phá vỡ. Bắt đầu từ đây những quan hệ xã hội sẽ xuất hiện đối với cá nhân như một sự tất yếu từ bên ngoài. Chỉ trong quan hệ tư bản chủ nghĩa thì mới có "sự khác biệt giữa con người như một cá thể với con người giai cấp", "sự khác biệt giữa đời sống của một con người với tư cách là một cá nhân với đời sống của một con người phụ thuộc vào một lĩnh vực lao động nào đó và gắn liền với hoàn cảnh" (*Tư bản luận*). Người sản xuất bắt đầu thấy hoàn cảnh bên ngoài như một cái gì xa lạ, đối địch với mình. Trong tiểu thuyết *Người mẹ*, Goócki đã miêu tả những đoàn công nhân đi vào nhà máy như đi vào miệng một con quỷ khổng lồ sắp nuốt chửng họ.

Từ khi quan hệ tư bản chủ nghĩa tách cá nhân ra khỏi xã hội, đối lập cá nhân với xã hội thì trong tính cách văn học, cái riêng cũng tách rời

khỏi cái chung. Nhưng các tác giả văn học cổ đại thì chưa có điều kiện để nhận ra được sự khác biệt ấy giữa con người cá thể và con người giai cấp. Vì vậy, trong văn học, họ đồng nhất cái chung và cái riêng vào một tính cách, kết quả là nhìn vào tính cách ta chỉ thấy cái chung, cái bản chất.

Đặc điểm này của văn học cổ đại không chỉ được giải thích bằng phương thức sản xuất của xã hội mà còn được cắt nghĩa bằng sự tác động qua lại của các hình thái ý thức khác trong thượng tầng. Ví dụ : trong thời kỳ cổ đại và phong kiến, văn học thường phụ thuộc vào những quan niệm thần thoại và tôn giáo (đạo Phật, đạo Thiên Chúa), xuất phát từ những quy phạm mỹ học cho trước ("văn dĩ tải đạo", "trước thư lập ngôn", v.v.). Nhân vật văn học thường hành động theo những lý do thần thánh, theo luật nhân quả và thuyết định mệnh, hoặc bị sử dụng để thể hiện một lý tưởng đạo đức (trung, hiếu, tiết, nghĩa,...). Trong những trường hợp đó, các nhân vật bị mất hẳn đời sống riêng, cá tính riêng của mình và chỉ còn mang tính chung.

Khi những thành luỹ phong kiến bắt đầu bị rạn nứt bởi quan hệ hàng hoá tư bản chủ nghĩa, khi đồng tiền bắt đầu xé toang mọi liên hệ cộng đồng còn lại (quan hệ gia đình, dòng họ, làng xóm) khiến cho những mối liên hệ ấy chỉ còn là những liên hệ tiền nong lạnh lùng, khi các tôn giáo bắt đầu bị đả kích, khi chính bản thân các nhà nho ngồi xổm lên luân lý, lễ giáo Khổng - Mạnh thì lúc bấy giờ trong văn học yếu tố cá nhân cũng bắt đầu nảy sinh. Một số tính cách hiện thực trong *Truyện Kiều*, *Hoàng Lê nhất thống chí*,... đã có cá tính và đời sống riêng. Nhưng các nhân vật của Nguyễn Du cũng chưa hoàn toàn thoát khỏi sự ràng buộc của đạo đức Khổng - Mạnh và các thứ quan niệm của nhà Phật. Cô Thuý Kiều tài sắc đã có một đời sống riêng : đó là một cô gái dám vượt lễ giáo phong kiến, "Xăm xăm băng lối vườn khuya một mình" sang tình tự với Kim Trọng, đó cũng là người thiếu phụ đã ngưỡng mộ và thương yêu Từ Hải, người anh hùng "chọc trời khuấy nước" trong xã hội phong kiến. Nhưng dường như lại có một cô Kiều khác quy thuận một cách dễ dàng những tiêu chuẩn của luân lý lễ giáo phong kiến (hy sinh tình yêu cho chữ hiếu, khuyên Từ Hải "Bó thân về với triều đình"), tuân theo những bước đã quy định sẵn của thuyết định mệnh. Ở đây, cái chung và cái riêng

đã tách rời ra, đứng bên cạnh nhau trong một tính cách, nhưng chưa xâm nhập vào nhau, chưa thống nhất biện chứng với nhau. Tình trạng này còn kéo dài mãi cho đến Tố Tâm, Đạm Thuỷ. Xã hội phong kiến Việt Nam chuyển hoá trì trệ, yếu tố tư sản phát triển chậm, mãi sau Chiến tranh thế giới thứ nhất các quan hệ tư bản chủ nghĩa mới thực sự hình thành (tất nhiên ngay lúc bấy giờ, các thế lực của lễ giáo phong kiến cũng vẫn còn mạnh).

Phải chờ đến văn học hiện thực phê phán, chúng ta mới thấy xuất hiện những tính cách điển hình trong đó có sự thống nhất biện chứng giữa con người tập đoàn và con người cá thể, giữa cái chung và cái riêng, giữa tính khái quát và tính cá biệt. Những nhân vật như Chí Phèo, Nghị Hách, Xuân Tóc Đỏ có một cá tính rất rõ. Sau khi *Tắt đèn* ra đời được mấy năm, trong một truyện ngắn nổi tiếng – *Chí Phèo* – Nam Cao lại đề cập vấn đề nông dân. Không phải như một giáo sư lý luận văn học ở trường đại học Huế và Sài Gòn trước đây cho rằng vấn đề Chí Phèo là bi kịch của *một con người* không được thân phận làm người. Thực chất của vấn đề Chí Phèo là vấn đề nông dân : một người cố nông cùng quẫn bị xã hội phong kiến thực dân đẩy vào con đường liều lĩnh, phản ứng cực đoan. Trong làng Vũ Đại, không phải chỉ một mình Chí Phèo mà Năm Thọ, Binh Chức cũng đều một hoàn cảnh như vậy.

Chí Phèo có một tiểu sử khá ly kỳ. Đó là một người không cha, không mẹ. Năm hai mươi tuổi, hắn làm canh điền cho Lý Kiến, bây giờ là Bá Kiến ăn tiên chỉ làng. Hình như có một lần bà ba nhà ông lý còn trẻ lắm mà lại cứ hay ốm lửng, bắt hắn bóp chân hay xoa bụng, đấm lưng gì đấy. Hắn chỉ thấy nhục và sợ, vừa làm vừa run. Lý Kiến đánh ghen với anh canh điền khoẻ mạnh, tìm cách bỏ tù hắn. Ở tù mấy năm, Chí Phèo bị lưu manh hoá. Hắn về hôm trước thì hôm sau đã uống rượu với thịt chó say khướt rồi xách một cái vỏ chai đến trước nhà Bá Kiến mà chửi và lăn ra ăn vạ. Nam Cao đã xây dựng Chí Phèo thành một nhân vật có cá tính rất độc đáo. Ông không chỉ *kể* những việc mà Chí Phèo đã làm mà còn *tả* cái *cách* Chí Phèo làm những việc đó nữa. Ở những thời điểm quan trọng có thể bộc lộ các nét bản chất của tính cách, tác giả đều để cho nhân vật tự biểu hiện trực tiếp trước mắt người đọc. Rạch mặt bằng mảnh chai,

kêu làng, đốt nhà, chém người, uống rượu say bí tỉ rồi chửi đổng, đó là cái kiểu phản ứng cực đoan của Chí Phèo. Ngay cả lúc dần Thị Nở xuống vườn chuối một đêm trăng, hắn cũng kêu làng vì hắn nghĩ rằng kêu làng là độc quyền của hắn !

Để cá biệt hoá tính cách, Nam Cao còn cố gắng đi sâu vào đời sống tâm lý bên trong của Chí Phèo. Trong các nhà văn hiện thực phê phán, Nam Cao là một trong những người thích sử dụng lối *độc thoại nội tâm*. Trong *Chí Phèo* (nhất là trong *Sống mòn*) có những đoạn độc thoại nội tâm rất thành công. Đây là đoạn Chí Phèo đang rạch mặt ăn vạ Lý Cường thì Bá Kiến về. Hắn tìm cách xử nhũn : "Ai, chứ anh với nó còn có họ kia đấy". Chí Phèo chả biết họ hàng ra sao, nhưng cũng thấy lòng nguôi nguôi. "Sự ngọt ngào làm mềm nhũn, vả lại, những người đứng xem về cả rồi, hắn thấy hắn hình như trơ trọi. Cái sợ cố hữu trong lòng thức dậy, cái sợ xa xôi thuở ngày xưa, hắn thấy quả là táo bạo. Không táo bạo mà dám gây sự với cha con Bá Kiến, bốn đời làm tổng lý. Và nghĩ thế, hắn thấy hắn cũng oai. Hắn làm cái ông gì ở cái làng này ? Không vây cánh, không họ hàng thân thích, anh em không có, đến bố mẹ cũng không... Ồ, thế mà dám độc lực chọi nhau với lý trưởng, chánh tổng, bá hộ, tiên chỉ làng Vũ Đại, chánh hội đồng kỳ hào, huyện hào, Bắc Kỳ nhân dân đại biểu, khét tiếng đến cả trong hàng huyện. Thử hỏi đã có mặt nào trong cái làng hơn hai nghìn suất đinh này làm được thế ? Kể làm rồi có chết cũng là cam tâm. Vậy mà không : Cái cụ bá thét ra lửa ấy lại xử nhũn, mời hắn vào nhà xơi nước. Thôi cũng hả, đã xử nhũn thì hắn vào. Nhưng bỗng hắn lại hơi ngần ngại : biết đâu cái lão cáo già này nó chả lại lừa hắn vào nhà rồi lôi thôi ? Ờ mà thật, có thể như thế lắm ! Này, nó hãy lôi ngay mấy cái mâm, cái nồi hay đồ vàng bạc ra khoác vào cổ hắn, rồi cho vợ ra kêu làng lên, rồi cột cổ hắn vào, chần cho một trận om xương, rồi vu cho là ăn cướp thì làm sao ? Cái thằng Bá Kiến này, già đời đục khoét, còn đớn cái nước gì mà chịu lép như trấu thế ? Thôi, dại gì mà vào miệng cọp, hắn cứ đứng đây này, cứ lại lăn ra đây này, lại kêu toáng lên xem nào. Nhưng nghĩ ngợi một tý, hắn lại bảo : kêu lên cũng không nước gì ! Lão bá vừa nói một tiếng, bao nhiêu người đã ai về nhà nấy, hắn có lăn ra kêu nữa, liệu có còn ai ra ? Vả lại bây giờ rượu nhạt rồi, nếu lại phải rạch mặt thêm

mấy nhát thì cũng đau. Thôi cứ vào ! Vào thì vào, cần quái gì. Muốn đập đầu thì vào ngay giữa nhà nó mà đập đầu còn hơn ở ngoài. Cùng lắm nó có giở quẻ, hắn cũng chỉ đến đi ở tù. Ở tù thì hắn coi là thường. Thôi, cứ vào ...".

Tất cả đoạn độc thoại nội tâm ở trên bộc lộ rất rõ một nét tâm lý tiêu biểu của Chí Phèo ; tự ty nhưng cũng thích anh hùng rơm. Chí Phèo mang trong mình những nhược điểm của kẻ bị áp bức, tư tưởng bị đầu độc bao nhiêu đời.

Những người nông dân, những người nghèo trong tác phẩm Nam Cao bị cái xã hội cũ đẩy vào con đường lưu manh hoá, hầu như mất hẳn giai cấp tính. Nhưng một lúc nào đấy những ánh sáng nhân đạo lại loé lên từ đáy sâu tâm hồn họ, đánh thức dậy những ước mơ, những tình cảm của con người giai cấp. Chí Phèo sau cái đêm mửa ra đầy rượu, sớm mai tỉnh dậy, hắn lại bâng khuâng thấy buồn. Và hắn nhớ lại những kỷ niệm cũ : "Hình như có một thời hắn đã ao ước có một gia đình nho nhỏ. Chồng cuốc mướn cày thuê, vợ dệt vải, chúng lại bỏ một con lợn nuôi để làm vốn liếng. Khá giả thì mua dăm ba sào ruộng làm. Tỉnh dậy, hắn thấy hắn già mà vẫn còn cô độc. Buồn thay cho đời !". Từ con người bản năng lúc nào cũng say bí tỷ, Chí Phèo trở về cuộc sống thực. Lần đầu tiên hắn chú ý đến nhịp đập của cuộc sống bên ngoài (tiếng chim hót, tiếng cười nói của những người đi chợ, tiếng gõ mái chèo đuổi cá trên sông,...). Những tình cảm của con người lao động nghèo đói trước kia dần dần trở lại với Chí Phèo. Lúc được Thị Nở nấu cho một bát cháo hành, hắn cảm động, mắt hình như ươn ướt. Hắn ăn năn, thèm lương thiện và muốn làm hoà với mọi người biết bao ! Nhưng cái xã hội vô lương độc ác không cho phép Chí Phèo được làm người lương thiện nữa. Trong một cơn say và phẫn uất, Chí Phèo đã tự đâm mình và đâm chết tươi kẻ thù. Việc Chí Phèo giết Bá Kiến không phải là hành động hoàn toàn bản năng, việc làm đó ít nhiều đã mang tính chất một sự trả thù giai cấp.

Tuy Chí Phèo chưa thật tiêu biểu cho đại bộ phận nông dân lúc bấy giờ, nhưng Nam Cao đã xây dựng nên một tính cách điển hình có cá tính thật sinh động. Có thể nói riêng về phương diện cá biệt hoá nhân vật, Nam Cao đã thành công hơn Ngô Tất Tố. Nhân vật Chí Phèo đã mang tính cách tân rất rõ so với các nhân vật hiện thực trong văn học quá khứ.

Một thành tựu quan trọng khác của tiểu thuyết hiện thực phê phán là đã biết đặt những tính cách điển hình vào trong những *hoàn cảnh điển hình*. Hoàn cảnh điển hình trong tiểu thuyết không phải là sự sao chép một cách tầm thường hoàn cảnh trong cuộc sống. Hoàn cảnh điển hình phản ánh bối cảnh lịch sử nhưng khái niệm hoàn cảnh điển hình không đồng nhất với khái niệm bối cảnh lịch sử. Hoàn cảnh điển hình là một phạm trù thẩm mỹ. Hoàn cảnh điển hình *khái quát* và nêu lên ý nghĩa bản chất của cuộc đấu tranh xã hội bằng hình thức thẩm mỹ *cá biệt hoá*. Hoàn cảnh điển hình do nhà văn xây dựng trên cơ sở tưởng tượng, hư cấu và nhờ vậy họ làm cho sự xung đột giữa các mâu thuẫn xã hội cơ bản trở nên gay gắt hơn, sự phát triển của hành động trong tác phẩm trở nên dồn dập, căng thẳng hơn. Nhà văn phải tạo mọi điều kiện về hoàn cảnh để cho tính cách được bộc lộ đầy đủ nhất.

Hoàn cảnh trong *Tắt đèn* là một hoàn cảnh điển hình : nông thôn bước vào thời kỳ sưu thuế, thời kỳ lo lắng nhất của dân nghèo và cũng là cơ hội tốt nhất cho bọn hương lý bóc lột, đàn áp nông dân. Đây là lúc những mâu thuẫn đối kháng được bộc lộ một cách rõ rệt nhất, làm nổi bật lên một cách chân thật bộ mặt của các nhân vật trong truyện. Ngô Tất Tố đã đặt chị Dậu trong quan hệ đối lập với bọn địa chủ, quan lại, cường hào gian ác và dâm dục. Cái không khí "trong năm ngày nay, ngày nào cũng vậy, mõ cá, trống thúc liên hồi, hiệu ốc, hiệu sừng thổi inh ỏi. Suốt từ sáng sớm cho đến tối mịt, trong làng lúc nào cũng như đám đánh cướp. Tiếng chó sủa, tiếng người thét, tiếng hiệu rúc thổi, báo động suốt cả mấy xóm". Không khí đó tạo nên một ấn tượng hết sức căng thẳng về một vùng nông thôn đang trong thời kỳ bị báo động.

Điều đặc biệt đáng chú ý ở *Tắt đèn* là trong một khoảng thời gian ngắn, rất nhiều sự kiện dồn dập, các mâu thuẫn cọ xát nhau đến nảy lửa. Tất cả câu chuyện sưu thuế, đánh đập, chè chén, bán con, bán chó, v.v. liên tiếp xảy ra chỉ trong một ngày và chiếm đúng một trăm trang trong tác phẩm.

Với một bút pháp đặc biệt, Ngô Tất Tố "dồn nhân vật của mình vào chỗ chân tường", dồn đến mức độ tất yếu phải xảy ra phản kháng, phản kháng để tự vệ. Tính cách của chị Dậu vì thế được thể hiện một cách chân thật, toàn vẹn.

Hoàn cảnh trong *Tắt đèn* đã được biểu hiện một cách khái quát, tập trung cao độ. Hoàn cảnh điển hình trong tiểu thuyết vừa mang tính chất khái quát hoá, vừa mang tính chất cá thể hoá, không thể là một hoàn cảnh chung chung, thiếu tính chất lịch sử - cụ thể. Làng Mùi của AQ là một làng rất đặc biệt. Đó là một vùng nông thôn cách xa tỉnh lỵ, hoàn toàn bị bưng bít trong xã hội phong kiến. Vì thế chỉ cái việc AQ mua rẻ được một chiếc quần lĩnh đàn bà mà cả làng đều biết ! Người ta cũng không thể nhầm làng Vũ Đại chứa đầy những bọn đầu trộm đuôi cướp như Chí Phèo, Năm Thọ, Binh Chức với một làng nào khác của nông thôn Việt Nam thời Pháp thuộc.

Hoàn cảnh điển hình không đồng nhất với hình tượng môi trường, địa điểm hành động của nhân vật. Những cái này đứng *bên cạnh* các nhân vật và *đằng sau* các nhân vật, làm thành một bộ phận của hoàn cảnh điển hình. Các nhà văn hiện thực phê phán đã biết thông qua việc miêu tả môi trường và hoàn cảnh để làm nổi bật lên những nét đặc trưng của tính cách. Môi trường, địa điểm hành động, tuy quy định tính cách nhưng đồng thời cũng phản ánh tính cách. Môi trường và nhân vật không ngừng chuyển hoá vào nhau, phản ánh lẫn nhau trong các tiểu thuyết của Balzac và các tiểu thuyết hiện thực phê phán Nga. Không phải ngẫu nhiên mà những khách sạn, đường phố trong *Những linh hồn chết* của Gôgôn lại mang tính chất ngưng đọng, trì trệ, chết cứng ; cũng không phải là ngẫu nhiên mà trong *Tội ác và trừng phạt* của Đôxtôiépxki lại nhiều bóng tối và cầu thang.

Trong tác phẩm của nhà văn hiện thực Pháp, ngôi nhà ở đường phố Saumur, không có hơi nóng, luôn luôn bị bóng tối bao phủ và có vẻ sầu muộn, cổ kính, trạng thái đó phản ánh đời sống của lão hà tiện Grandet. Balzac nói : "Trước khi những con người bắt đầu lên tiếng, sự vật đã kể chuyện về họ". Trong tiểu thuyết *Lão Goriot,* Balzac cũng viết về mụ goá Voquet và nhà chứa trọ của mụ như sau : "Tất cả con người của mụ giải thích nhà chứa trọ cũng như nhà chứa trọ bao hàm con người của mụ".

Trong *Tắt đèn* cũng như *Bước đường cùng*, Nguyễn Công Hoan và Ngô Tất Tố đã miêu tả ngôi nhà của Nghị Quế, Nghị Lại nhưng đồng thời

cũng là miêu tả tính cách của hai tên địa chủ ấy. Tính cách của một tên trọc phú dốt nát ở thôn quê đã được phản ánh phần nào qua cách bài trí phản thẩm mỹ trong cái "nhà khách của ông dân biểu" vô học : "Nào ở cạnh bức hoành phi khảm trai, mấy cô con gái tồng ngồng đùi vú vừa nằm vừa tủm tỉm cười tình. Nào ở giữa đôi câu đối sơn then thếp vàng hai thằng bé con béo tròn và xoay trần, lễ mễ khiêng hộp sữa bò cao lớn gần bằng chúng nó,... Rồi ở trong cái tủ chè chạm dây nho, một rổ trứng gà đầy lùm, ngất nghểu chồng trên bộ khay chè trắng bóng. Rồi ở trước cái sập gụ lên nước, bốn chiếc ghế gụ mặt đá cùng chầu vào chiếc bàn mây sơn xanh. Và ở đầu cái giường tây sơn quang dầu, quần lĩnh thâm và khăn quàng nhiễu xanh cùng vắt một chỗ !".

Tính cách điển hình sẽ phát triển đầy đủ và toàn vẹn trong hoàn cảnh điển hình. Còn hoàn cảnh điển hình thì chỉ có tính cách hiện thực và sinh động nếu nó được biểu hiện thông qua các tính cách, được coi như là *sự tác động lẫn nhau giữa các tính cách*.

Trong kịch, vấn đề này dễ thấy hơn trong tiểu thuyết. Đối với kịch, việc trang trí và dàn cảnh trên sân khấu rất bị hạn chế so với việc miêu tả môi trường và địa điểm hành động trong tiểu thuyết. Cho nên trong kịch, hoàn cảnh điển hình *chủ yếu* là sự xung đột, sự đan chéo lẫn nhau của các tính cách.

Hoàn cảnh điển hình trong các tiểu thuyết của Balzac cũng được xây dựng như vậy. Các nhân vật của Balzac đều đuổi theo những dục vọng cá nhân và chỉ muốn nhét đẫy vào túi mình tất cả (Lucien Chardon, Lucien Rastignac, Raphael de Valentin). Nhưng trong xã hội, những dục vọng cá nhân sẽ đan chéo vào nhau, hạn chế lẫn nhau. Cá nhân không biết đến giới hạn của mình thì hoàn cảnh xã hội sẽ thu hẹp mỗi người lại, đặt nó vào vị trí xuất phát đầu tiên (một số nhân vật của Balzac bị vỡ mộng và phải quay trở về tỉnh nhỏ). Cái hợp lực của những dục vọng va chạm nhau, xung đột nhau sẽ làm nên sức mạnh xã hội, sức mạnh đó quy định từng cá nhân, trả họ về cái giới hạn của mình. Hoàn cảnh điển hình trong tiểu thuyết của Balzac, vì thế chính là kết quả của sự xung đột giữa các dục vọng và quyền lợi của các cá nhân.

Trong các truyện và tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam như *Tắt đèn, Bước đường cùng, Bỉ vỏ, Giông tố, Chí Phèo*, v.v. hoàn cảnh điển hình cũng được xem như là sự tác động qua lại, sự đan chéo lẫn nhau giữa các tính cách. Cả cái hệ thống rối rắm những quan hệ xã hội, những xung đột giữa các lực lượng thống trị và bị trị đã quy định hành động phản kháng của anh Pha và chị Dậu, đã biến Tám Bính và Chí Phèo thành lưu manh và gái điếm, đã nâng Nghị Hách lên một bậc thang danh vọng cao hơn và đẩy Long vào con đường tự sát sau một thời kỳ trác táng, sa đoạ. Có thể nói, nếu như nhà văn chưa miêu tả được mối liên hệ tác động qua lại, xung đột lẫn nhau giữa các tính cách thì chưa thể nào xem là đã xây dựng được một hoàn cảnh điển hình.

Trong tiểu thuyết *Sống mòn*, Nam Cao tập trung đi sâu vào cái bi kịch nội tâm, vào những suy nghĩ luẩn quẩn, bế tắc của anh tiểu tư sản trí thức. Ánh đèn pha của nhà tiểu thuyết chiếu từ bên trong chiếu ra. Nhưng Nam Cao chưa trình bày được sự hình thành, phát triển của tính cách Thứ, thông qua sự tác động lẫn nhau giữa các tính cách, thông qua những quan hệ xã hội, những mâu thuẫn giữa các tầng lớp tiểu tư sản trí thức với nhau, giữa họ với bọn thống trị, với quần chúng lao động bị bóc lột. Cho nên hoàn cảnh trong *Sống mòn* bị thu hẹp lại trong một số tương giao luẩn quẩn, chưa thể xem là một hoàn cảnh điển hình ở mức độ cao.

Mối tương quan giữa tính cách và hoàn cảnh là một mối tương quan biện chứng, không thể có tính cách điển hình nếu không có hoàn cảnh điển hình và ngược lại. Tính điển hình của tính cách và hoàn cảnh phải dựa vào nhau mà tồn tại, không thể tách rời nhau được. Còn đứng về mặt biểu hiện nghệ thuật trong từng cuốn tiểu thuyết cụ thể thì vấn đề lại phức tạp hơn : có thể có tính cách chưa được miêu tả trọn vẹn, cá tính còn mờ nhạt và cũng có hoàn cảnh chưa tập trung khái quát cao, chưa xoáy sâu vào những mâu thuẫn cơ bản của xã hội.

Ví dụ : *Bước đường cùng* xây dựng được một hoàn cảnh điển hình trong khi tính cách Pha hãy còn sơ lược và đơn giản. Nhân vật chưa có ngôn ngữ riêng, anh ta bị sử dụng một cách quá lộ liễu để phát ngôn cho những quan điểm của tác giả.

Hoàn cảnh trong tiểu thuyết *Giông tố* mang tính chất "hoành tráng" hơn nhiều so với *Tắt đèn*, *Bước đường cùng*. Tuy nhiên, Vũ Trọng Phụng không đặt Nghị Hách trong quan hệ trực tiếp đối lập với công nhân, nông dân. Câu chuyện tập trung trong phạm vi một gia đình loạn luân : Nghị Hách đoạt vợ Khoá Hiền đẻ ra Long, Khoá Hiền lại thông dâm với vợ cả Nghị Hách đẻ ra Tú Anh, rồi Nghị Hách hiếp dâm Thị Mịch (vợ chưa cưới của con mình), Long thông dâm với Tuyết và Thị Mịch (vợ lẽ của bố), rồi vợ cả Nghị Hách ngủ với thằng cung văn, rồi hai anh em Long và Tuyết lấy nhau, v.v. Cả một bọn người mê mệt, chìm đắm trong cơn dâm loạn để tìm những khoái lạc vật chất và cuối cùng chịu những đau khổ do các hành động thú vật ấy gây ra. Tác giả đứng ở góc độ một người tiểu tư sản trí thức để tố cáo mặt thương luân bại lý, gian hùng của Nghị Hách nhiều hơn là vạch trần những thủ đoạn bóc lột mồ hôi nước mắt quần chúng lao động.

Sự tác động qua lại giữa tính cách và hoàn cảnh, giữa tính cách với tính cách, hay nói khác đi, sự phong phú của những mối quan hệ giữa tính cách với hiện thực đã đặt ra trước văn học một nhiệm vụ : *mô tả tính đa dạng, nhiều màu, nhiều vẻ của tính cách*. Nhà văn hiện thực có nhiệm vụ phải miêu tả tính cách trong những bình diện khác nhau, trong những tình thế khác nhau và do đó phát hiện ra thế giới nội tâm phong phú của tính cách. Dựa trên kinh nghiệm sáng tác kịch của Shakespeare, Hegel chỉ ra rằng tính cách có thể được biểu hiện bằng tổng số những đặc điểm khác nhau. Puskin cũng có những nhận xét rất quý báu về tính cách văn học và gắn liền vấn đề tính đa dạng muôn màu muôn vẻ của tính cách với phương pháp sáng tác. Tính muôn màu muôn vẻ không phải là đặc điểm của bất cứ một tính cách văn học nào, mà chỉ là đặc điểm những tính cách hiện thực chủ nghĩa. Puskin đã đem những tính cách nhiều mặt của Shakespeare để đối lập với những tính cách một mặt của Molière : "Những nhân vật do Shakespeare xây dựng, không phải là những điển hình của lòng say mê hoặc điển hình khuyết điểm giống như những nhân vật của Molière mà là những người sống có nhiều nguyện vọng, nhiều khuyết điểm ; *hoàn cảnh mở ra trước người xem những tính cách muôn màu muôn vẻ và nhiều mặt của những nhân vật đó*. Ở Molière, một người

hà tiện keo kiệt và chỉ có thế mà thôi ; còn ở Shakespeare thì Sailoc là một anh hà tiện, tinh ranh hay oán thù nhưng cũng là một người hiền lành, hóm hỉnh. Ở Molière, một người đạo đức giả tán tỉnh vợ của ân nhân mình, tỏ ra giả nhân giả nghĩa ; y tiếp nhận gia sản để bảo quản, tỏ ra là giả nhân giả nghĩa ; y xin một cốc nước cũng tỏ ra là giả nhân giả nghĩa. Ở Shakespeare, con người đạo đức giả đọc bản tuyên án với thái độ nghiêm khắc rởm, nhưng tuyên án một cách công bằng ; y kết án một cách thâm thuý một công chức để bào chữa cho thái độ tàn nhẫn của mình ; y bào chữa cho mình bằng những lời lẽ nguỵ biện hùng hồn, có sức hấp dẫn chứ không phải bằng những lời lẽ lộn xộn vừa có vẻ ngoan đạo và sặc mùi quan cách đáng buồn cười. Ăngglơlôt là giả nhân giả nghĩa vì những hành động công khai của y mâu thuẫn với ý muốn thầm kín của y. Mà tính cách ấy quả là sâu sắc !"[1].

Tính cách hiện thực chủ nghĩa mang tính phong phú, đa dạng về mặt thẩm mỹ chứ không phải chỉ có một màu sắc thẩm mỹ như những hình tượng trong văn học cổ đại. Chủ nghĩa cổ điển Pháp đưa truyền thống phản ánh một bản chất thẩm mỹ nào đấy (một cách thuần tuý, không pha trộn) của văn học cổ đại đến chỗ cực đoan và biến nó thành quy luật của sự sáng tác nghệ thuật. Người ta tách ra một cách trừu tượng *một mặt* nào đấy của tính cách (tính hà tiện, tính gian tham) và xem nó là toàn bộ con người ! Boileau chủ trương không được pha trộn cái bi và cái hài. Đối với chủ nghĩa hiện thực không có ranh giới tuyệt đối giữa cái đẹp, cái thấp hèn, cái bi và cái hài. Shakespeare lần đầu tiên trình bày được sự liên hệ, tác động lẫn nhau giữa cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hài trong một hình tượng, một tính cách. "Một trong những đặc điểm của bi kịch Anh làm cho người Pháp chán ghét đến nỗi Voltaire gọi Shakespeare là kẻ mọi rợ say rượu, là sự trộn lẫn một cách kỳ lạ cái cao cả và cái thấp hèn, cái khủng khiếp và cái buồn cười, cái anh hùng và cái bông lơn"[2]. Đặc điểm trên của kịch Shakespeare cũng là đặc điểm của tiểu thuyết Cervantès. Không có một màu sắc thẩm mỹ nào không tồn tại trong tính cách

(1) A. X Puskin, *Toàn tập*, quyển 7, M., 1949, tr. 516. (Chúng tôi nhấn mạnh - P.C.Đ).

(2) Marx - Engels, *Toàn tập* (tiếng Nga), cuốn XXV, tr. 259.

Đôn Kihôtê. Trong tính cách này có cái cao thượng, cái đẹp, cái lãng mạn, cái kỳ lạ, cái xúc động, cái bi, cái hài, v.v. tất cả những màu sắc sáng chói và đa dạng đó được phát triển trên nền một màu sắc thẩm mỹ chủ đạo - cái bi. Sau này cả Lope de Véga, người sáng lập ra ngành sân khấu Tây Ban Nha, cả Lessing, nhà viết kịch Ánh sáng Đức đều cho rằng "bản thân tự nhiên là một cái mẫu đối với chúng ta trong việc kết hợp cái thấp hèn với cái cao thượng, cái hài hước với cái nghiêm túc, cái vui với cái buồn" (*Kịch pháp Hambourg*). Như vậy, tất cả các nhà văn, nhà nghệ sĩ lớn sáng tác theo phương pháp hiện thực chủ nghĩa đều bênh vực cho tính phong phú, đa dạng, nhiều màu, nhiều vẻ của tính cách.

Trước khi chủ nghĩa hiện thực xuất hiện, các hình tượng trong văn học cổ đại Việt Nam vẫn còn đơn điệu về mặt thẩm mỹ, chưa mang tính phong phú, đa dạng, nhiều màu, nhiều vẻ. Nhiều hình tượng trong truyện cổ dân gian (*Thánh Gióng*), hay cả trong truyện Nôm khuyết danh (*Phạm Công - Cúc Hoa*) vẫn chỉ có một màu sắc thẩm mỹ. Đến *Truyện Kiều* thì một số tính cách đã bắt đầu có màu sắc đa dạng hơn (Thuý Kiều, Hoạn Thư, Thúc Sinh, v.v.). Nguyễn Du cũng là một trong những tác giả đầu tiên pha trộn các màu sắc thẩm mỹ khác nhau trong tính cách. *Truyện Kiều* cũng vì thế có thể xem là một tác phẩm hiện thực tiêu biểu trong văn học quá khứ. Nhưng phải đợi đến văn học hiện thực phê phán thì những tính cách mới thật sự phong phú, nhiều màu vẻ. Qua Nghị Hách, Vũ Trọng Phụng đã làm nổi bật tính chất *đa dạng* của một tính cách điển hình hiện thực chủ nghĩa. Ở Nghị Hách, người ta có thể thấy nhiều màu sắc thẩm mỹ pha trộn, quyện lẫn vào nhau (cái bi, cái hài, v.v.). Hắn có thể giết người không gớm tay, cúp lương thợ, lạnh lùng thản nhiên trước cái cảnh Tài Nhì bị đánh "oằn mình như một sợi tóc hơ trên ngọn lửa" nhưng đồng thời cũng chính hắn đã ngọt ngào với Thị Mịch, hèn hạ trước Hải Vân, luồn lọt tên công sứ, tổ chức phát chẩn cho dân đói bị hạn hán, mất mùa và giả vờ khóc lóc trong bữa tiệc ! Hắn đã lấy giấy bạc dán vào mồm mấy thằng chủ báo để bọn này ca tụng hắn là nhà triệu phú "có óc bình dân", là "một bậc doanh nghiệp hiển hách ít có mà lòng nhân từ bác ái thì lại đáng treo gương cho dân bảo hộ soi chung", nhưng cũng chính hắn đã cướp vợ bạn, đã hiếp vợ chưa cưới của con trai,

đã trâng tráo cho Long và Tuyết lấy nhau, đã vỗ đánh bốp một cái vào bụng Thị Mịch trong đêm tân hôn mà nói bằng một giọng đểu cáng kiểu Nghị Hách : "Thế này thì còn nước mẹ gì nữa !".

Nhưng tính cách Nghị Hách không phải chỉ là một tập hợp lộn xộn những đặc tính không liên hệ gì với nhau. Cái *nét xác định màu sắc chủ đạo* trong tính cách của hắn là tính chất gian hùng, dâm ác của một bạo chúa. Tính xác định là cái lõi của tính cách. Trong tính cách có một nét (hoặc những nét) chủ đạo, nó làm thành chất xi măng gắn chặt tất cả những thuộc tính khác của tính cách, do đó làm cho tính cách có tính toàn vẹn, rõ rệt và xác định.

Đặc điểm chủ đạo là bản chất tiêu biểu nhất của cá nhân, nó luôn luôn mang mầu sắc xã hội. Đặc điểm này sở dĩ gọi là chủ đạo vì nó in dấu vết độc đáo lên tất cả những đặc điểm khác của tính cách. Trong những tiểu thuyết châm biếm, hoạt kê (*Số đỏ, Khao, Một trận cười*), nét chủ đạo của tính cách được đặc biệt nhấn mạnh. Các tác giả đều tô đậm, phóng đại đặc điểm chủ đạo, coi đó là cái "đinh" giải thích toàn bộ tính cách.

Một đặc điểm quan trọng khác của những tính cách điển hình hiện thực chủ nghĩa là nó không đứng ở trạng thái tĩnh, bất động, nó sẽ luôn luôn phát triển, biến đổi do sự tác động của môi trường và hoàn cảnh. Thành công của các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán là họ đã có ý thức tôn trọng *sự phát triển hợp lô gích nội tại của nhân vật*, tôn trọng sự sống riêng của nhân vật. "Chính với chủ nghĩa hiện thực, lần đầu tiên được đặt ra khái niệm về tính độc lập nội tại và khái niệm chủ yếu về sự phát triển tự thân của tính cách (sự phát triển tự thân này gắn chặt với việc miêu tả sự tự vận động của hiện thực), về lô gích nội tại của nó mà trong một mức độ nhất định ngay cả người sáng tạo ra hình tượng này hay hình tượng khác cũng phải phục tùng"[1].

---

(1) A. Enxbéc, *Về những vấn đề đã kết thúc và còn đang tranh cãi*, NXB Hội Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1959, tr. 300.

Phục tùng lô gích nội tại của nhân vật hiện thực chủ nghĩa có nghĩa là phục tùng cái lô gích khách quan của cuộc sống. Lô gích nội tại của tính cách hiện thực chủ nghĩa chính là cái lô gích khách quan của cuộc sống được thể hiện *thông qua* tính cách, biến thành cái bản chất *bên trong* của tính cách. Nhân vật có một đời sống hữu cơ riêng mà nhà văn không thể tuỳ tiện bóp méo nó theo cái chủ quan của mình được. Vấn đề này đã được nhiều nhà văn hiện thực lớn đề cập.

Có người trách L. Tônxtôi đã quá tần nhẫn với Anna Karênina. L. Tônxtôi đã trả lời họ như sau : "Ý kiến này khiến cho tôi nhớ lại trường hợp mà Puskin đã gặp. Một hôm, Puskin nói với một người bạn của mình rằng : "Bạn thử hình dung xem Tachiana đã gây cho tôi một sự tình như thế nào ! Cô đã đi lấy chồng. Thật không ngờ sự việc đã xảy ra như thế. Tôi cũng có thể nói như vậy về Anna Karênina. Nói chung, các nhân vật nam nữ của tôi đôi khi làm những việc mà thật tình tôi không muốn, họ làm những điều mà họ cần phải làm trong đời sống thực tế như tình hình thường xảy ra trong đời sống thực tế chứ không phải làm điều mà tôi mong muốn"[(1)]. Nhà văn hiện thực Anh Thackeray cũng phát biểu : "Tôi cực kỳ ngạc nhiên trước những ý kiến mà một số nhân vật của tôi đã phát biểu. Tưởng đâu như có một sức mạnh vô hình đã lôi kéo ngòi bút của tôi. Nhân vật nói hay làm một điều gì đấy, còn tôi, tôi tự hỏi mình : "Quái thật, làm thế nào mà nó nghĩ ra được những điều như vậy ..."[(2)].

Sự phát triển hợp lô gích nội tại của tính cách là một thành tựu của chủ nghĩa hiện thực, đặc biệt là chủ nghĩa hiện thực phê phán. Trong những tác phẩm văn học dân gian và một bộ phận văn học cổ điển phong kiến, ở đó tính cách chưa có sự cá thể hoá sâu sắc thì cũng chưa thể có sự phát triển tự thân của tính cách. Như đã nói ở phần trên, trong những thời kỳ trước chủ nghĩa hiện thực, văn học còn bị phụ thuộc vào những quan niệm thần thoại, tôn giáo và xuất phát từ những quy phạm mỹ học cho trước. *Hình thái bị quy định từ trước có tính chất quy phạm của những tính cách, đó là đặc điểm của văn học Việt Nam và văn học phương Đông trong những thời kỳ phát triển cổ đại.*

---

(1) *Các nhà văn Nga bàn về văn học*, Mátxcơva, 1939, tr. 143.

(2) Trích theo A. Xâytlin trong cuốn *Lao động nhà văn*, tập II, NXB Văn học, H., 1968, tr. 48.

Trong các tiểu thuyết Tự lực văn đoàn, nhân vật lãng mạn tách rời hoàn cảnh và không chịu sự tác động của hoàn cảnh. Tính cách của Loan, Dũng, Quang Ngọc, Phạm Thái, Mai, Lộc, v.v. từ đầu đến cuối tác phẩm hầu như không thay đổi mấy. Nói đúng hơn thì tính cách trong các tiểu thuyết lãng mạn cũng có phát triển chút ít nhưng cái lô gích nội tại của nhân vật chỉ là cái lô gích chủ quan của tác giả chứ không phải cái lô gích khách quan của cuộc sống. Chủ nghĩa lãng mạn xây dựng những tính cách phi thường, đặt đối lập với nhau để đạt đến một mục đích có sẵn của tác giả và như thế là phủ nhận khả năng phát triển tự thân của tính cách.

Chỉ cần so sánh hai nhân vật Jean Valjean của Hugo và Vautrin của Balzac là đủ thấy rõ. Vautrin từ một phạm nhân vượt ngục trở thành tên trùm mật thám của chính quyền tư sản. Sự chuyển biến này của nhân vật hoàn toàn hợp quy luật vì giữa những tên tư sản cầm quyền như Nucingen và những kẻ tội phạm như hắn làm gì có sự khác nhau về bản chất. Còn anh chàng tội phạm Jean Valjean sau khi ở nhà giám mục ra đi với đôi cọc sáp bằng bạc trên tay, hắn đã cảm phục Myriel vô bờ bến. Từ đó, hắn sống theo cái triết lý tu thiện của nhà tiểu thuyết Hugo, và cũng từ đó hắn trở thành một nhân vật lãng mạn, tính cách không thay đổi. Khác hẳn với tính cách Vautrin, mặc dầu Javert đã bỏ hẳn ý định tố cáo, ông thị trưởng Madeleine (tức Jean Valjean) vẫn cứ đi tự thú vì ông không chịu đựng nổi sự giày vò của lương tâm. Ông phải đi đúng con đường từ ác trở về thiện, từ bóng tối xuyên ra ánh sáng mà nhà lãng mạn Hugo đã vạch sẵn !

Các nhân vật trong tiểu thuyết hiện thực phê phán, do chịu sự tác động của hoàn cảnh nên tính cách luôn luôn phát triển và thay đổi. Không phải chỉ có những tính cách có khả năng biến đổi về căn bản, có bước ngoặt trong đời sống tinh thần (như Chí Phèo, Xuân Tóc Đỏ) mới có sự phát triển tự thân. Trong chủ nghĩa hiện thực, ngay cả những tính cách (như chị Dậu, Nghị Hách) không có bước chuyển biến rẽ ngoặt nói trên cũng có sự phát triển tự thân : sự phát triển này được coi như là sự nhất quán của cái lô gích nội tại của cảm xúc và hành động nhân vật. Chúng ta hãy dừng lại phân tích một tính cách điển hình được hư cấu theo *nghệ thuật phóng đại* : Xuân Tóc Đỏ. Khác với Nghị Hách, Xuân Tóc Đỏ tiến lên trong xã hội tư sản bằng con đường gian trá, bịp bợm nhưng vốn được

giáo dục bởi một nền luân lý bờ hè nên tuy là "thượng lưu", "anh hùng cứu quốc", hắn vẫn có những tác phong ngây ngô, bần tiện của những tháng ngày hàn vi, bợm bãi lúc còn chạy hiệu rạp hát, thổi loa kèn thuốc lậu, nhặt ban sân quần. Trong cuộc đời, có lẽ không có một nhân vật thật như Xuân Tóc Đỏ nhưng vẫn có một hạng người hãnh tiến vươn lên trong xã hội cũ bằng những con đường bịp bợm, gian trá như Xuân Tóc Đỏ.

Trong truyện *Số đỏ* có những nét thật phi lý khiến ta thấy tác phẩm khó mà đứng vững. Ấy thế mà lúc đọc, chúng ta dường như bị lôi cuốn hoàn toàn, không mấy ai ngừng lại để đặt một câu hỏi : chỗ này có lý hay không ? Đó là do tác giả đã nắm vững được một số nét bản chất của xã hội tư sản nên lúc phóng đại lên ta vẫn thấy tác phẩm trung thành với sự sống. Đó cũng là do nhà văn đã nắm được những yêu cầu của biện pháp nghệ thuật phóng đại.

Ở nhân vật phóng đại, mối quan hệ bình thường với hiện thực bị phá vỡ. Cho nên yêu cầu trước tiên là phải bảo đảm *tính nhất quán triệt để trong hành động của nhân vật*. Phóng đại nhưng phải bảo đảm tính hoàn thiện về mặt lô gích. Phải giữ cho nhân vật có một sự phát triển hợp lô gích nội tại, phải tôn trọng sự sống riêng của nó.

Có người cho rằng Xuân Tóc Đỏ là một con rối, hoàn toàn bị tác giả giật dây, nhân vật này không có sức sống nội tại. Đó là một kết luận hơi vội vàng. Chúng ta hãy theo dõi quá trình "nên người" của hắn thì rõ.

Xuân Tóc Đỏ chính thức bước vào xã hội thượng lưu lúc hắn được Văn Minh giới thiệu là sinh viên trường Thuốc và nhất là lúc hắn chữa khỏi bệnh cho cụ cố. Người đầu tiên phục và mê nó là cô Tuyết. Chẳng thế mà đêm khuya thanh vắng, cô đã phải thanh minh với nó là "cụ lang vu oan cho tôi, tôi khỏi mấy nốt ghẻ ruồi đã từ lâu rồi". Nhưng ngoài cô Tuyết ra, còn nhiều người phục nó. "Sự ngu độn của nó được người ta cho là nhũn nhặn, là sự khiêm tốn, nên nó lại càng được yêu mến hơn".

Ông thầy số cổ động cho nó là có "một tương lai rực rỡ lừng lẫy tiếng tăm có phen". Bà phó Đoan lại cổ động cho Xuân là người "có học thức" với ông Phán mọc sừng, ông này lại khen nó trước mặt cụ Hồng là "một người đứng đắn mặc lòng hãy còn trẻ trung". Chỉ có cặp vợ chồng Văn Minh

biết rõ sự thật, nhưng đã trót nói dối, sợ "há miệng mắc quai", vả lại lật tẩy nó thì ai bán ở hiệu Âu hoá cho ? Thế là "hoặc tự mình lừa dối mình, hoặc bị vô số kẻ khác lừa dối, ai cũng ở cảnh bó buộc không sợ hãi hoặc không kính trọng Xuân thì không được". Vì vậy, Xuân Tóc Đỏ cứ "nghiễm nhiên toạ hưởng kỳ thành", nó cứ lên mãi. Nó đã *nắm được quy luật* của cái xã hội bịp bợm ấy. "Nó biết rõ điều ấy lắm. Nó chỉ chờ số phận lôi nó lên cao chót vót".

Đến lúc nào đó, Xuân Tóc Đỏ đã bắt đầu có một sự sống riêng biệt. Tác giả viết : "Lâu dần sống mãi trong bầu không khí hỗn loạn những sự kính trọng, sợ sệt, mơn trớn của kẻ xung quanh, Xuân Tóc Đỏ đâm ra *khinh người*. Vì theo lẽ thường, những kẻ nhũn nhặn hay bị coi khinh, nên Xuân Tóc Đỏ càng kiêu ngạo, làm bộ làm tịch bao nhiêu thì lại được thiên hạ càng kính trọng. Một cái lặng im của nó cũng có giá trị của một cái đặc ân". Có thể nói bắt đầu từ đây, Xuân Tóc Đỏ *đã có một sự biến chất, một sự sống riêng nội tại của nó, nó đã thành xương, thành thịt.*

Trước kia, nó sống một cách bị động. Cái lần mụ phó Đoan đa dâm ở trong buồng tắm "thỉnh thoảng lại vỗ vào bụng, vào đùi bì bạch... Rồi bà... nhòm qua lỗ khoá xem bên ngoài động tĩnh ra sao... Thì ra, chăm chú vào quyển sách ảnh, như một nhà Anbum học chân chính, thằng Xuân cứ ngồi nguyên chỗ, như thường ! Chính cái lần bị tẽn ấy, mụ phó Đoan đã "phán một cách uể oải" : " – Thôi anh không phải là người thông minh ! Anh về đi !".

Thế rồi lúc vào hiệu Âu hoá, được Typn dạy cho : " – Hở cánh tay và hở cổ là dậy thì ! Anh học to lên !" thì nó cũng nhắc lại như một con vẹt học một bài thuộc lòng : " – Hở cánh tay và hở cổ là dậy thì ! Hở cánh tay và hở cổ là dậy thì !".

Rồi đến cái lần thuận lợi nhất cho hắn là lần đêm khuya, Tuyết thanh minh với hắn về chuyện mấy nốt ghẻ ruồi, thế mà hắn cũng chẳng "quảng cáo" được gì cho cái lý lịch của mình mà chỉ "lúng túng ngồi câm". Tại sao như vậy ? Vì lúc đó thằng Xuân chưa có một sự sống thật. Nhưng mà từ đây, từ cái lúc nó đã biết khinh người, thì thằng Xuân rất có ý thức về cái địa vị của nó. Nó giả "làm cái bộ mặt thờ ơ lãnh đạm mỗi khi bà phó Đoan

nhìn trộm nó mà mỉm cười toe toét một cách đa dâm", có khi nó gắt với bà phó Đoan "Cái gì ?" hoặc trả lời buông thõng, cộc lốc : "Được lắm !" và tuyên bố với con mụ me Tây một cách hãnh diện : "Việc Âu hoá không có tôi một ngày cũng không được !". Từ đấy, nó đã chủ động dùng một số thủ đoạn khéo léo để gây thanh thế. Thỉnh thoảng ở nhà bà phó Đoan, nó lại chơi hiệu Âu hoá để bất thần hỏi dăm ba câu, đại khái như : "– Anh đốc Trực Ngôn có lại đây không ? Anh Joseph Thiết muốn hỏi tôi việc gì ?" để tỏ cho mọi người biết hắn là bạn thân của hai ông này. Gặp Tuyết nó giữ "một thái độ lạnh lùng nghiêm trang" làm cho Tuyết phải "tủi thân". Thậm chí một lần vợ Typn vì lòng tốt, cho nó biết tin hình như cụ Hồng muốn gả Tuyết cho nó, nó đã "sung sướng hết sức" nhưng vẫn cứ "vờ thở dài" mà rằng : "– Cái ấy thật chí nguy ! Không biết từ chối thế nào cho được lịch sự đây".

Khi biết mình đã có một vai trò nhất định, Xuân Tóc Đỏ dám thử xem cái xã hội tư sản lố lăng ấy có dám lột mặt nạ nó không. Những lần như vậy, vợ chồng Văn Minh lộn ruột lắm nhưng đành phải bóp trán nghĩ cách nay mai *gột rửa bằng xà phòng thơm* cho cái quá khứ của Xuân Tóc Đỏ, để nếu cần thì gả em gái cho một người như thế cũng không đến nỗi xấu mặt. Ấy thế là địa vị của Xuân Tóc Đỏ lại càng lên cao, mọi người tôn nó là "giáo sư quần vợt", "cái hy vọng của Bắc Kỳ" và nó lại càng có cái "bộ mặt khinh người của bậc thượng lưu nhân vật".

Xuân Tóc Đỏ đã thành một con người sống lừng lững trong tác phẩm. Vũ Trọng Phụng phải phục tùng sự phát triển hợp lô gích nội tại của nó. Có thể nói hình như tác giả cũng không biết nó trở thành "vĩ nhân", "anh hùng cứu quốc" từ lúc nào nữa. Chỉ biết rằng gần cuối tác phẩm nó đã dám nhảy lên mui xe hơi của bà phó Đoan để "với cái giọng trịch thượng của một vĩ nhân" mà diễn thuyết trước quần chúng. Nó đã, lúc thì "vỗ vào ngực", lúc thì "đấm tay xuống không khí", lúc thì "giơ tay cao lên", lúc thì "đập tay xuống" để nói một cách rất hùng hồn, để gọi tất cả mọi người xung quanh nó là "quần chúng nông nổi ơi !... Mi không hiểu gì, mi oán ta !" để tự tôn nó là người "xả thân cứu nước", là người biết "chối từ danh vọng riêng" để "góp một phần vào sự tiến bộ trong trật tự và hoà bình của Tổ quốc...". Với cái tài của "một người đã thổi loa cho những hiệu thuốc lậu",

Xuân Tóc Đỏ "đã chinh phục quần chúng như một nhà chính trị đại tài của Tây phương. Mấy nghìn người bị gọi là mi không những đã chẳng tức giận chút nào, lại còn vô cùng cảm phục, cho rằng người ta "phải thế nào" mới dám ngôn luận tự do như thế !". Cho nên lúc hắn diễn thuyết xong "tiếng vỗ tay của nhân dân ran lên như mưa rào". Rồi như "một bậc vĩ nhân nhũn nhặn, nó giơ quả đấm chào loài người, nhảy xuống đất lên xe hơi. Rồi mấy chiếc xe của các bạn thân của nó mở máy chạy, để lại cái đám công chúng mấy nghìn người bùi ngùi và cảm động". Sự phóng đại của Vũ Trọng Phụng đến đây quả là quá sức tưởng tượng. Nhưng không ai thấy phi lý. Xuân Tóc Đỏ không phải chỉ là một "bậc vĩ nhân", có lẽ hắn còn lên cao nữa. Xuân Tóc Đỏ là một điển hình khá sinh động, có cá tính riêng biệt, có một sự phát triển hợp lô gích nội tại.

Vũ Trọng Phụng trong nhiều trường hợp đã đẩy sự phóng đại lên cao độ, nhưng dù sao sự phóng đại cũng chỉ có tính chất *tương đối*, không thể nào đạt đến mức độ tuyệt đối. Những nhân vật phóng đại, những tranh vẽ hoạt kê có thể vi phạm sự đúng đắn về ngoại hình, có thể phá vỡ mối quan hệ bình thường với hiện thực. Nhưng cũng phải giữ lại những chi tiết chân thực tối thiểu, nếu không chỉ là những hình tượng, những bức tranh quái dị. Xuân Tóc Đỏ đã được phóng đại lên rất nhiều khi hắn đọc thơ ứng khẩu với anh chàng thi sĩ lãng mạn đang lẽo đẽo theo sau cô Tuyết. Hoàn cảnh ở đây hoàn toàn có tính chất ước lệ. Nhưng Xuân Tóc Đỏ cũng chỉ có thể thuộc những bài thơ "thuốc cảm, nhức đầu" chứ không thể đọc những bài thơ tình lãng mạn. Đó là cái chi tiết chân thực mà tác giả còn giữ lại để mặc dầu nhân vật được phóng đại, người ta vẫn còn có thể nhận ra hắn là Xuân Tóc Đỏ chứ không phải một người nào khác.

Chủ nghĩa hiện thực phê phán không những chứng minh tính cách phát triển mà còn chỉ ra rằng tính cách trong khi biến đổi vẫn giữ lại một số đặc điểm bền vững đầu tiên của nó. *Nắm được phép biện chứng giữa tính ổn định và tính biến đổi trong tính cách nhân vật, đó là một thành tựu của chủ nghĩa hiện thực phê phán.* Mỗi một tính cách đối lập với hoàn cảnh theo cách của mình, xuất phát từ những bản chất bên trong của mình (tính ổn định bền vững), nhưng mặt khác, trong sự đối kháng đó, nó lại lớn lên, phát triển (tính biến đổi). Trong hoàn cảnh mới, tính cách

thay đổi mang thêm những đặc điểm mới nhưng nó vẫn giữ lại những dấu vết của tính bền vững. Nguyên Hồng đã làm nổi bật lên thành tựu này của chủ nghĩa hiện thực phê phán trong cuốn tiểu thuyết đầu tay của mình.

Tám Bính là một cô gái quê, tâm hồn trong sạch, ngây thơ, giàu lòng tin người, đã bị cái xã hội đểu cáng biến thành một gái nhà chứa, một "bỉ vỏ" lành nghề. Tuy nhiên, vì trước kia là một cô gái nghèo ở nông thôn nên tâm hồn Bính vẫn còn giữ được những nét lương thiện. Người ta luôn luôn thấy Bính muốn trở lại cuộc đời trong sạch. Tác giả theo dõi sự diễn biến tâm lý của Bính một cách khá tài tình. Tuy đã cùng Năm Sài Gòn làm nghề ăn cắp đường, rồi ăn cắp trên tàu, nhưng cứ mỗi lần Năm phạm một tội ác là mỗi lần lương tâm Bính bị dằn vặt khổ sở. Có một câu chuyện cứ ám ảnh mãi tâm hồn Bính là chuyện Ba Bay bị Năm giết trong một đêm trăng mờ. Lần đó Ba Bay, một người bạn của Năm Sài Gòn, "đỡ nhẹ" của vợ chồng Bính một món hàng đang theo dõi. Bắt gặp Ba Bay, Năm Sài Gòn "hắt bắn vợ đi", đâm Ba Bay chết tươi ! Bính sợ hãi chạy đến thì "thây Ba cứng đờ, máu ở ngực, ở cổ họng cứ tuôn ra, Bính ríu lưỡi nói :

– Thế này thì chết cả mất !

Nghe Bính nói không nên tiếng, Năm cười rộ lên, rồi lạnh lùng xốc Ba Bay lên vai, chạy lùi lũi về phía bờ ruộng tận đàng xa. Mảnh trăng vừa nhô khỏi đám mây xám, trút xuống cảnh vật một làn ánh sáng xanh trong xanh bóng lẫn với sắc xanh đặc của ruộng lúa rì rào. Tám Bính chỉ chực khuỵu xuống. Bính hoa mắt trông thấy thấp thoáng trong sương xác Ba Bay rũ trên vai Năm. Bính rợn cả người, sực nhớ tới bức tranh vẽ một người tội lỗi lúc chết bị ma quỷ lôi kéo đi. Bức tranh này treo trên tường ở buồng ông cố đạo giải tội cho Bính dạo năm xưa. Phút chốc cái vắng lặng êm đềm của đêm xuân trở nên lạnh lẽo, ghê gớm lạ thường. Bính thấy nó báo trước cho Bính rồi đây những sự khủng khiếp thế nào cũng đến với Bính không thể nào tránh được" (*Bỉ vỏ*).

Bên cạnh Năm Sài Gòn lạnh lùng, hung ác, Bính vẫn giữ được trong tâm hồn những nét trong sạch, tươi sáng. Là một người mộ đạo Thiên Chúa nên trước tội ác của chồng mình, Bính nghĩ ngay tới bức tranh vẽ

"một người tội lỗi lúc chết bị ma quỷ lôi kéo đi" ở nhà cố đạo năm xưa. Và Bính lo sợ trước những hình phạt sắp tới có thể xảy ra. Vì thế sau đó, lắm đêm ròng rã, Bính không sao chợp mắt ngủ được. Một năm sau, trong một đêm lẻn lút đi trốn "cớm", lúc qua một cái nghĩa địa vắng lạnh, "Tám Bính lại bị hình ảnh Ba Bay doạ nạt. Bính lại tưởng ra hắn mình mẩy đẫm máu, tóc rũ rượi lơ lửng trước mặt Bính".

Dưới ngòi bút của Nguyên Hồng, người đọc thấy nhân vật Bính rất đáng thương. Bính đã hai lần sinh đẻ nhưng chưa bao giờ được quyền làm người mẹ. Bính muốn có một đứa con mà âu yếm, muốn sống "một cuộc đời trong sạch êm đềm dù nghèo nàn". Trong tâm hồn một người con gái "chạy vỏ" vẫn còn tâm hồn của một người mẹ. Nhận xét của tác giả rất đúng. Cứ mỗi lần Bính thấy "ngùn ngụt sự thèm thuồng khao khát một cuộc đời trong sạch, êm đềm" là mỗi lần lòng Bính lại thấy nhớ tiếc một cái gì đã mất mát, một cái gì xót xa, đau khổ. Xã hội cũ cứ đẩy lùi dần Bính vào bóng tối sâu hút cho đến một hôm "như người mất hồn", Bính giơ hai tay ra cho một tên mật thám còng lại. "Thoáng phút giây, Bính thấy hết cả mọi sự tuyệt vọng tối tăm từ nay trở đi không lúc nào không xâu xé tâm can Bính và Bính sẽ sống một đời khốn nạn dài vô cùng tận... Thế là hết !". Gấp quyển sách lại, người đọc vẫn còn thấy Bính đáng thương hơn đáng giận. Cái nhìn của Nguyên Hồng đối với tầng lớp lưu manh, gái điếm là một cái nhìn phê phán nhưng mang đầy tính chất nhân đạo.

Nguyên Hồng cũng như Nam Cao đã trình bày thành công mối *quan hệ biện chứng* giữa tính ổn định và tính biến đổi trong tính cách Tám Bính và Chí Phèo.

Trong chủ nghĩa hiện thực phê phán Nga, L. Tônxtôi là người đầu tiên đưa ra khái niệm về *sự chuyển lưu* của tính cách. L. Tônxtôi chống lại sự mê tín phổ biến cho rằng mỗi người có những đặc điểm nhất định không thay đổi và chủ trương tính cách con người có thể lưu chuyển. "Những con người xem như những dòng sông". Dĩ nhiên trong các tiểu thuyết hiện thực phê phán phương Tây thế kỷ XIX của Stendhal, Balzac, Zola, Dickens, v.v. tính cách cũng có phát triển nhưng không biến đổi

như những tính cách lưu chuyển của L. Tônxtôi. Trước kia tính cách có phát triển nhưng trong khuôn khổ những đặc tính thường xuyên nhất định, không đi ra ngoài những giới hạn của nó.

L. Tônxtôi và Đôxtôiépxki đã phá vỡ cái hằng số quy định của tính cách điển hình. Sécnusépxki viết : "Lép Tônxtôi chú ý trước hết đến bản thân quá trình tâm lý, những hình thái, những quy luật của nó, *cái biện chứng pháp của tâm hồn*"(1). Tính cách trước đây là một nguyên tử không thể phân chia được, đột nhiên bộc lộ tính vô hạn của nó, chứa đựng cả một thế giới nội dung phong phú.

Đóng góp nghệ thuật lớn lao của L. Tônxtôi và Đôxtôiépxki đã được hoàn thiện và đổi mới bởi Goócki, Phađêép, Sôlôkhốp, v.v. Trong tác phẩm của họ, tính cách có một biên độ dao động lớn, một phạm vi rộng cho những sự lệch xa khỏi hạt nhân của nó, khỏi cái "trục trung tâm" của nó.

Tuy nhiên, trong khi đi sâu vào việc phân tích tâm lý, chỉ ra tính chất phức tạp và đa dạng của đời sống tinh thần của nhân vật, chỉ ra tính chất *lưu chuyển* của tính cách, L. Tônxtôi vẫn bảo vệ được tính *ổn định bền vững* của nó. Tính ổn định và tính lưu chuyển của tính cách con người, đó là hai bản chất mâu thuẫn với nhau, liên hệ *biện chứng* với nhau, được khám phá và cảm thụ bởi chủ nghĩa hiện thực phê phán và được kế thừa bởi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Trong khi tiếp thu truyền thống của chủ nghĩa hiện thực phê phán Nga (đặc biệt là của L. Tônxtôi), Goócki, người sáng lập ra chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, như là người chạy tiếp sức, đã làm cho những thành tựu của tiểu thuyết hiện thực phê phán, đặc biệt là sự phát hiện tính cách trong mối tương quan *biện chứng* giữa tính bền vững và tính lưu chuyển, trở nên thành tựu của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Vì vậy, sự phát triển của nghệ thuật không phải bao giờ cũng đi trên con đường thẳng tắp. Mỗi phát hiện nghệ thuật sẽ đẻ ra những người

---

(1) Sécnusépxki, *Toàn tập*, cuốn 3, NXB Quốc gia, Mátxcơva, 1948, tr. 423 (Chúng tôi nhấn mạnh - P.C.Đ).

kế tục chân chính và đồng thời, những kẻ hậu sinh xa lạ. Tác phẩm nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa của Marcel Proust, James Joyce và của các nhà tiểu thuyết mới ở Pháp như A. R. Grillet và Nathalie Sarraute đã xuyên tạc phát hiện nghệ thuật của Tônxtôi về sự chuyển lưu của tính cách. Trong sự khám phá của các nhà văn hiện thực phê phán, họ chỉ nắm lấy mặt biến đổi, chuyển lưu và đẩy nó lên mức độ tuyệt đối, còn hoàn toàn vứt bỏ mặt bền vững và xác định của tính cách. Trong những tác phẩm của họ, tính cách mất dần tính phong phú thẩm mỹ, mất tính xác định và chỉ còn là một *dòng ý thức* (courant de conscience) trôi chảy không ngừng, độc lập đối với hiện thực khách quan. Tính cách mất biên giới, nhoè đi và tan rã. Sự phá sản của tính cách ngày càng diễn ra rõ rệt trong các tiểu thuyết hiện sinh của Thanh Tâm Tuyền, Dương Nghiễm Mậu, Hoàng Đông Phương, v.v. ở các đô thị Sài Gòn, Huế trước năm 1975. Hô hào đổi mới và theo đuôi các trường phái hiện đại chủ nghĩa ở nước ngoài, họ không những đã quay lưng lại mà còn phá hoại những thành tựu của tiểu thuyết hiện thực phê phán nước ta và trên thế giới.

*
* *

Trên đây chúng tôi đã điểm qua những thành tựu về nghệ thuật điển hình hoá của tiểu thuyết hiện thực phê phán Việt Nam. Nhưng bên cạnh những đóng góp mới mẻ trong việc xây dựng những tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình, các nhà văn hiện thực phê phán cũng để lộ nhiều mặt hạn chế quan trọng.

Hạn chế chủ yếu nhất là về mặt thế giới quan và vốn sống của nhà văn. Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán phần lớn là những người tiểu tư sản trí thức nghèo. Một số có điều kiện sống gần quần chúng nên hiểu được nỗi thống khổ của quần chúng, phát hiện được mặt bản chất tốt đẹp của những người lao động. Nhưng một số khác đã nhìn quần chúng như những kẻ dốt nát, bé nhỏ, bất lực, đáng thương hại. Nhìn chung, họ nhìn người "dân quê" Việt Nam với một cặp mắt hoài nghi và bi quan. Ngô Tất Tố cũng như Nguyễn Công Hoan chưa thấy được tiền đồ tươi sáng cũng như toàn bộ sức mạnh hùng hậu của phong trào quần chúng.

Do đó, họ mới xây dựng được những hình tượng nông dân đấu tranh tự phát (chị Dậu, anh Pha) chứ chưa sáng tạo được những điển hình quần chúng cách mạng đấu tranh tự giác. Các nhân vật chưa được đưa từ hoàn cảnh hẹp ra hoàn cảnh rộng, chưa được thử thách trong dòng thác lớn của lịch sử. Hoàn cảnh trong các tác phẩm thường mang tính chất chật hẹp, bưng bít và tù hãm.

Những mâu thuẫn trong thế giới quan của Vũ Trọng Phụng, Bùi Huy Phồn, Nguyễn Công Hoan,... đã hạn chế những thành công trong nghệ thuật châm biếm. Khi nhà tiểu thuyết đả kích một nhân vật nào đấy tức là tác giả đối lập lý tưởng xã hội - thẩm mỹ tiến bộ của mình với đối tượng bị châm biếm. Cho nên ý nghĩa tiếng cười sẽ bị giảm sút, khả năng điển hình hoá bị hạn chế nếu lập trường của nhà văn chưa thật tiến bộ, chỗ đứng để phê phán chưa thật vững vàng. Tiểu thuyết *Số đỏ* để lộ một quan điểm hoài nghi, hư vô chủ nghĩa. Đôi khi người đọc có cảm tưởng tác giả chế giễu cả tầng lớp bình dân. Tính xã hội, tính giai cấp của Xuân Tóc Đỏ chưa được xác định thật rõ ràng. Xuân Tóc Đỏ vì thế như một con dao hai lưỡi, không phải chỉ dùng để đả kích bọn hãnh tiến, bịp bợm trong giai cấp thống trị, thượng lưu. Lập trường châm biếm của Bùi Huy Phồn trong tiểu thuyết trào phúng *Khao* cũng còn nhiều lệch lạc. Có lúc nhà văn chạy theo sự khoái chá của tiếng cười, cười để mà cười, đả kích lung tung, vô chính phủ. Tiểu thuyết *Khao* để lộ nhiều biểu hiện tự nhiên chủ nghĩa. Đó là một kinh nghiệm thất bại về tiểu thuyết của Bùi Huy Phồn trước Cách mạng tháng Tám.

Vũ Trọng Phụng đã xây dựng được những tính cách điển hình phản diện sinh động, có cá tính. Nhưng do quan điểm cải lương chủ nghĩa, các nhân vật tích cực do ông xây dựng phần lớn mang tính chất sơ lược, thiếu hơi thở của sự sống (Phú, Minh, Tú Anh). Lập trường của Vũ Trọng Phụng là lập trường của một người tiểu tư sản trí thức yêu nước, căm ghét giai cấp tư sản, địa chủ nhưng đồng thời vẫn chịu nhiều ảnh hưởng của những quan điểm chính trị, học thuật tư sản. Vũ Trọng Phụng đã có những nhận thức rất mơ hồ về chủ nghĩa cộng sản (Hải Vân).

Nguyễn Công Hoan có lúc đã rơi vào lập trường phong kiến bảo thủ. Trong tiểu thuyết *Thanh đạm*, ông đã lý tưởng hoá, thi vị hoá xã hội những quan phủ, quan tuần, quan bảng, quan huấn, ông kép, v.v.

Người nông dân trong *Thanh đạm* bé nhỏ hẳn đi, họ được đặt dưới tình thương của những "nhân cách cao thượng phong kiến". Nguyễn Công Hoan đã dựng lên một hoàn cảnh giả tạo trong đó những quan hệ đối kháng giai cấp bị xuyên tạc. Có thể nói, trong tiểu thuyết *Thanh đạm*, Nguyễn Công Hoan đã rời bỏ phương pháp hiện thực phê phán. Cùng với *Thanh đạm, Cô giáo Minh, Danh tiết, Nghịch cảnh* cũng đề cao đạo đức Nho phong. Quan điểm bảo thủ, lạc hậu đó đã gây những ảnh hưởng tai hại đến sự phát triển hợp lô gích nội tại của nhân vật.

Cô giáo Minh chỉ sống trong tác phẩm lúc cô chống đối với bà mẹ chồng phong kiến cay nghiệt, còn lúc cô tự phủ nhận mình, đấu dịu với mẹ chồng thì cô chỉ là một nhân vật giả tạo. Bà Tuần phong kiến cũng chỉ hiện thực lúc bà mắng nàng dâu, kiêng tên huý, còn lúc bà được "cảm hoá", biết đánh phấn, bắt tay con dâu, cười như nắc nẻ thì bà không còn là bà nữa ! Ngay việc cô giáo Minh trúng số một vạn đồng cũng là một việc hoàn toàn ngẫu nhiên mà tác giả đưa vào để giải quyết những mâu thuẫn trong tác phẩm.

Do chịu ảnh hưởng khá sâu sắc lý thuyết về tính dục mang màu sắc cực đoan của học thuyết Freud nên Vũ Trọng Phụng nhiều lúc cũng vi phạm đến sự phát triển hợp luân lý của nhân vật. Nhà tiểu thuyết đã dùng cái ẩn ức sinh lý của Freud để giải thích tính cách Thị Mịch. Thị Mịch đã từ một cô gái quê nghèo nàn, lương thiện trở thành một người đàn bà hư hỏng, một dâm phụ. Bản chất xã hội của nhân vật bị mờ đi, còn những hành động bản năng thì được đẩy lên hàng đầu, chi phối toàn bộ tính cách !

Ảnh hưởng của học thuyết Freud trong nhiều trường hợp đã làm cho Vũ Trọng Phụng ít nhiều chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa tự nhiên và bị hạn chế trong nhiệm vụ điển hình hoá (*Làm đĩ*). Không riêng gì Vũ Trọng Phụng, một số nhà văn hiện thực phê phán, do lập trường không kiên định, do không nắm vững phương pháp sáng tác của mình (không ít những người chiếm lĩnh phương pháp một cách tự phát, cảm tính, thiếu lý luận) nên nhiều lúc đã từ bỏ việc khái quát, điển hình hoá những nét bản chất của cuộc sống mà chạy theo việc chụp ảnh, sao chép "tả chân" ; một cách hoàn toàn tự nhiên chủ nghĩa, hoặc bằng lòng với lối lý tưởng hoá, thi vị hoá con người và cuộc sống một cách ngây thơ, tuỳ tiện của chủ nghĩa lãng mạn.

Chương VII

VẤN ĐỀ ĐIỂN HÌNH HOÁ TRONG TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa nảy sinh trên truyền thống của chủ nghĩa hiện thực cổ điển trước kia và giữ lại của nó nhiều đặc tính chung cho nên những nguyên tắc điển hình hoá trong các tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa không phải là một cái gì hoàn toàn xa lạ với những nguyên tắc xây dựng điển hình trong các tiểu thuyết hiện thực phê phán. Mặt khác, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa lại là một bước phát triển nhảy vọt về chất lượng so với những chủ nghĩa hiện thực trong quá khứ. Do sự tác động của hoàn cảnh lịch sử mới và do sự thâm nhập của hệ tư tưởng xã hội chủ nghĩa, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã có những đóng góp cách tân vào sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực trong nghệ thuật nhân loại.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa nêu bật lên hàng đầu vai trò của quần chúng nhân dân trong lịch sử. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa ca ngợi và khẳng định vai trò của công nông binh, những người anh hùng mới, những con người bình thường mà vĩ đại đang đứng lên làm chủ cuộc sống mới.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa nêu cao vai trò con người hành động đang cải tạo hoàn cảnh, cải tạo thế giới và đồng thời tự cải tạo mình. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa giải quyết một cách hoàn toàn mới mẻ mối tương quan giữa hoàn cảnh và tính cách.

Do được trang bị bằng một thế giới quan tiên tiến, một phương pháp sáng tác ưu việt, các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa có khả năng mô tả hiện thực và tính cách con người trong quá trình phát triển cách mạng, trong triển vọng tương lai tốt đẹp của nó.

Trong phần viết dưới đây, chúng tôi sẽ cố gắng nêu lên những đặc điểm cách tân và những đặc điểm truyền thống của phương pháp điển hình hoá hiện thực xã hội chủ nghĩa. Chúng tôi sẽ không nhắc lại những thành tựu của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa (đã được nêu lên ở Phần I) mà chủ yếu tập trung vào những vấn đề đang tồn tại hoặc đang được dư luận đặc biệt chú ý hiện nay.

Con người Việt Nam mới, người anh hùng cách mạng, ngày càng có nhiều điển hình rõ nét trong văn xuôi Việt Nam. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đang cố gắng vươn lên để xây dựng cho được *những tính cách điển hình có tầm khái quát rộng lớn*, không những tiêu biểu cho một giai cấp, một dân tộc mà còn tiêu biểu cho cả một thời đại.

Trong vấn đề này, các nhà văn hiện thực cổ điển lớn trong nước và trên thế giới đã để lại cho chúng ta nhiều kinh nghiệm quý báu. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cần phải tổng kết những kinh nghiệm đã được thử thách qua lớp sương mù thời gian đó, và nâng cao lên trên cơ sở một thế giới quan mới, một lý tưởng xã hội - thẩm mỹ mới. Trên cơ sở khoa học của chủ nghĩa duy vật lịch sử, các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã nhìn thấy rất rõ cuộc đấu tranh giai cấp trong xã hội và do đó đã miêu tả một cách có ý thức *tính giai cấp*, tính xã hội - hạt nhân cơ bản của tính cách điển hình. Nhưng làm thế nào để miêu tả được cái động cơ giai cấp, cái động cơ thường là bí ẩn bên trong của một gã tư sản tham lam, giảo quyệt nào đó chứ không phải những nét hiện ra trần trần ở bên ngoài của hắn ? Về phương diện này, các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán đã đúc kết được nhiều kinh nghiệm có giá trị. Chúng ta cần đặc biệt lưu ý đến những ý kiến của Balzac và Gôgôn về dục vọng cá nhân. Hai bậc thầy của chủ nghĩa hiện thực này đã theo dõi những cá nhân đang bị dục vọng chi phối và thông qua đó phát hiện ra cái động cơ giai cấp sâu kín bên trong của nhân vật. Gôgôn theo dõi từng bước tên quý tộc

Sisicốp, kẻ nô lệ đang quỳ gối trước dục vọng. "Tên gọi đúng nhất nhân vật của chúng ta phải là *ông chủ thu mua*. Cái khát khao thu nhặt là nguyên nhân của mọi sự... Mỗi chúng ta đều có mưu đồ cả. Có những bạn đọc mếch lòng vì đó là đặc điểm nổi bật của nhân vật của tôi. Nhưng có ai mà chẳng để cho tâm hồn bị một dục vọng chủ yếu xâm chiếm ? Như một bạo quân lạnh lùng, lòng lim dạ sắt, dục vọng ấy dần dần giết chết mọi khát vọng của người ta. Dục vọng... khi mới sinh ra đều lệ thuộc vào người ta, rồi sau đều thành ra bạo chúa đối với người ta cả"[1].

Các nhân vật của Balzac phần lớn đều bị dục vọng làm mờ mắt (Lucien Rastignac, Raphael de Valentin, Goriot,...). Theo Balzac, dục vọng sẽ làm cho nhân vật muốn vươn lên quá khả năng của hắn, mất thăng bằng, nghiêng hẳn về một phía và đó chính là "cái vĩ đại", là điểm hấp dẫn của hắn. Danh từ "cái vĩ đại" ở đây đối với Balzac không phải chỉ là một lời mỉa mai mà còn có ý nghĩa đúng đắn. Trong cuốn *Cái vinh và cái nhục của những người kỹ nữ*, Balzac đã nêu một vấn đề lý luận khá lý thú về "thiên tài". Theo ông, sức mạnh của sự sống, nếu được phân bố đều nhau ở một con người thì chỉ tạo nên sự tầm thường. Khi phân bố không đều, sức mạnh đó tạo nên một cái gì quá mức, thiên lệch, đó là "thiên tài". Cũng cái quy luật này chi phối cơ thể : cái đẹp tuyệt mỹ, hoàn thiện, thường đượm một vẻ lạnh lùng, nhạt nhẽo và ngu ngốc. Còn những tài năng bao giờ cũng dồn sức về một phía : sức mạnh của người khiêu vũ là ở bộ giò, sức mạnh của người thợ rèn là ở cánh tay rắn chắc, bắp thịt cuồn cuộn,... Người danh ca tập dượt các dây thanh và cô thiếu nữ chơi đàn dương cầm luyện các ngón tay mềm mại,... Balzac tìm thấy sức hấp dẫn, thậm chí "cái đẹp" của nhân vật chủ yếu ở sự mất quân bình và quá mức độ. Tất nhiên, những ý kiến này chẳng qua chỉ là sự phản ánh tình trạng phát triển phiến diện của con người phụ thuộc vào sự phân công lao động bất hợp lý dưới chế độ tư bản chủ nghĩa. Cái tính phiến diện như thế thu hẹp con người lại, nhưng theo Balzac, chỉ có nó mới có khả năng hướng những sức mạnh tâm hồn về một phía duy nhất, truyền vào đấy cái sức nóng, cái cường độ tập trung và chính sự thiên lệch quá đáng như vậy sẽ

(1) Gôgôn, *Những linh hồn chết*, tập II, NXB Văn học, H., 1965, tr. 116.

làm nảy sinh "thiên tài". Lão Goriot đã trở nên hấp dẫn đặc biệt theo cái kiểu như vậy. Hãy nhìn ông ta "ở ngoài dục vọng... ông ta là một con vật đờ dẫn. Thế mà thử đưa ông ta đến chủ đề ấy xem, gương mặt ông ta sáng bừng lên như kim cương". Raphael de Valentin say sưa đuổi theo dục vọng và chính vì thế mà có một sức hấp dẫn thẩm mỹ đặc biệt đối với người đọc. Nhưng khi hắn đã có miếng da lừa, nghĩa là đã thoả mãn, thì hắn trở nên tầm thường, đứng lại, không có gì đáng lưu ý nữa.

Như vậy, các nhân vật sẽ trở nên sinh động và hấp dẫn khi nhà viết tiểu thuyết cho chúng bộc lộ hết những dục vọng và khát vọng sâu kín bên trong. Trước Cách mạng tháng Tám, nhà văn Nguyễn Tuân một lần đã nêu lên trong tuỳ bút của mình những nhận xét đáng chú ý : một người đua xe đạp chỉ đẹp khi anh ta đang thu hết sức lao nhanh về tới đích, còn khi anh ta thoả mãn, ung dung bước lên lĩnh cúp thưởng thì anh ta không còn gì đáng lưu ý nữa ! Cũng vậy, một viên tướng chỉ đẹp khi ông ta thúc quân ra trận, hiên ngang trên mình ngựa với tấm áo choàng tung bay trước gió. Còn khi ông ta rúc còi đồng thu quân trên một chiến trường lặng lẽ đã tan mùi thuốc súng thì ông ta trở nên tầm thường, nhạt nhẽo. Tất nhiên, những ý kiến của Nguyễn Tuân còn mang nặng mùi vị "nghệ thuật vị nghệ thuật" vì nó phủ nhận kết quả, phủ nhận mục đích, nhưng cái điều đáng chú ý ở đây là các nhân vật sẽ "đẹp" khi đang vận động, đang đuổi theo một dục vọng hoặc một khát vọng nào đấy.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán và hiện thực xã hội chủ nghĩa ở nước ta cũng thường tập trung miêu tả những dục vọng cá nhân, xem đó là cái lõi của tính cách, có khả năng bộc lộ động cơ giai cấp bên trong của nhân vật phản diện.

Theo cách đó, Nguyễn Thi và Nguyễn Trung Thành đã khắc hoạ thành công tính cách của bọn địa chủ ác ôn ở miền Nam. Vợ chồng tên chủ ấp Ba Sồi, thằng ác ôn Hứa Min chính là những tên nô lệ xấu xa của dục vọng. Lúc bình thường, khuôn mặt của tên chủ ấp Ba Sồi là "một mặt phẳng ù lì và vô nghĩa". Nhưng khi từ đáy sâu của tiềm thức, dục vọng đã trỗi dậy, hướng mọi khả năng và sự suy nghĩ của hắn về phía cái khu trù mật đầy những quyền lợi hấp dẫn kia thì khuôn mặt hắn bỗng thay đổi hẳn,

sinh động khác thường. Với một nghệ thuật vững tay, Nguyễn Thi đã thả cho nhân vật mụ chủ ấp đi tới độ cuối cùng của dục vọng[1]. Chính lúc đó bản chất giai cấp của vợ Ba Sồi đã được bộc lộ toàn vẹn, mụ hiện nguyên hình một tên địa chủ tham lam vô độ, cướp đoạt trắng trợn và tàn bạo : "Mặt mụ bừng bừng. Mụ đang cảm thấy mình mất một vật gì ghê gớm, một cánh tay, một phần xương thịt, mụ phải đòi lại, mụ phải làm chủ đất này, chủ cái nền nhà này. Mụ phải chặt hết, phá hết, lên bờ trở lại, trồng chuối, trồng cam, trồng tất cả những gì mụ muốn. Dĩ vãng hiện ra trên mặt mụ, trên cả đường gân cổ, trên đôi lông mày nhướng lên quá trán, trên cái dáng như điên như dại của mụ, nó như một bức chân dung đậm đặc, giới thiệu quá khứ của một con người" (*Ở xã Trung Nghĩa*). Ở thằng ác ôn Hứa Min, dục vọng gắn liền với ý chí phục thù giai cấp. Hơn chục năm về trước, nó đã từng "có những mơ ước và một cái gì đó ngỡ là một tình yêu". Nhưng rồi mối thù giai cấp đã đốt cháy tất cả những cái đó, biến nó thành một tên nô lệ của những dục vọng xấu xa. Những dục vọng đó "vốn đã có trong máu của nó, day dứt nó như một đòi hỏi sinh lý sôi sục, nó nhớ nhung, nó thèm khát". Nhưng hơn hẳn cha, nó là một đứa ham mê theo tất cả các dục vọng, Hứa Min nhất thời kiềm chế một số dục vọng nào đấy để đuổi theo một dục vọng lớn hơn, dữ dội hơn : "nó thèm khát một trật tự xã hội mà có được thì nó sẽ có tất cả" (*Đất Quảng*).

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã miêu tả những tên cha cố phản động, mật thám, ác ôn,... bị những dục vọng, hằn thù giai cấp làm cho mất nhân tính, mất đi những tình cảm tự nhiên của con người, dần dần biến thành một loại nửa người nửa thú. Cha Hoan (*Bão biển*) giết ba đời những kẻ nào dám chê cha là vô đạo đức, đốt hết những làng nào không chịu cắm thập tự giá lên nóc đình. *Bão biển* có một đoạn miêu tả tính chất thú vật trong con người tên chống cộng đó rất thành công. Đó là cái đoạn cha Hoan mắt vằn lên hai tia máu dữ dội, lồng lộn như con cọp dữ

(1) Trong một số tiểu thuyết và kịch trước đây của ta, các nhân vật phản diện thường sắc sảo hơn nhân vật chính diện, đôi khi lấn át cả nhân vật chính diện !
Một số nhà tiểu thuyết vì thế thường e ngại, không dám đẩy các nhân vật phản diện đi tới độ cuối cùng của dục vọng. Lũ âm binh bất trị nếu thả cho tự do phá phách sẽ có lúc giết hại cả lão phù thuỷ non tay ấn ! (P.C.Đ).

bị nhốt chuồng, vung tay quật chiếc roi mây bện ba lên đầu con khỉ rồi hét lên như một thằng điên : "Tiên sư giống thuỷ tổ cộng sản !". Đây là sự lồng lộn của một con thú dữ đã bị bóc hết nanh vuốt, sự thú nhận bất lực của một tên phản động đã bị tước đoạt vũ khí. Nguyên Hồng cũng miêu tả thành công tên Tây Cậu, từ sếp bốt ngã Sáu leo lên thanh tra mật thám bằng máu của tù chính trị. Hắn chửi mẹ hắn là con quỷ cái và hậm hực vì hắn là hòn máu của "một giống bẩn thỉu như thế này". Hắn lên cơn điên, rú ầng ặc, mũi mép nhảy giật giật mỗi khi tra tấn tù cộng sản. Thằng Xăm trong tác phẩm *Hòn Đất* là một tên ác ôn, chỉ huy đại đội biệt kích. Hắn mang một lũ ác ôn về làng trả thù cách mạng, trả thù cho bố hắn bị giết ngày Đồng khởi. Thằng Xăm mổ gan lấy mật người rất khéo và có nhiều cách giết người lạ lùng, quái gở. Những lúc hắn nốc rượu nhắm với gan người, cặp mắt đỏ lên như có pha ánh lửa và hoe máu !

Tất nhiên cũng có thời kỳ hoặc có lúc bọn ác ôn (Hứa Min, Xăm) trở lại với những tình cảm bình thường của một con người. Nhưng chủ nghĩa đế quốc (nhất là đế quốc Mỹ) cũng như tư tưởng phục thù giai cấp đã biến chúng thành những kẻ mặt người dạ thú. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa cần phải mô tả cho được sự *biến tính* ghê gớm, quá trình thủ tiêu dần dần những tình cảm tự nhiên của con người ở bọn thù địch với cách mạng. Dục vọng xấu xa đã làm bá chủ và giết hết mọi tính người còn lại của chúng ; quá trình phát triển của loại nhân vật này là quá trình ngày càng mất nhân tính, ngày càng bị thú vật hoá.

Dường như trước đây Gôgôn, Balzac chưa có điều kiện để nói đến *sức mạnh của những lý tưởng cao cả và những khát vọng đẹp đẽ của con người.*

Các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã chứng minh rằng lý tưởng cách mạng cao cả và lòng căm thù giặc sâu sắc đã dồn ý chí, sự say mê của những anh hùng tập trung về một phía, và tạo cho họ một sức mạnh phi thường. Và nếu như dục vọng huỷ hoại cá tính con người, thu hẹp con người lại thành một cái gì có tính chất phiến diện thì những lý tưởng cao cả, những ước mơ trong sáng lại mở rộng khả năng của con người đến vô hạn. Lý tưởng của Nguyễn Thị Minh Khai, Võ Thị Sáu đã sống lại trong tâm hồn Nguyễn Thị Hạnh như "một niềm ước mơ sôi nổi,

mãnh liệt, dạt dào như sóng biển" (*Ước mơ của đất*), tạo nên ở chị một sự say mê giết giặc kỳ lạ. Cũng chính sức mạnh của lý tưởng và lòng căm thù bọn bóc lột đã khiến cho Út Tịch, người mẹ có thai tám tháng, nhảy một lúc qua mười cái mương, tìm giặc mà đánh ! Những lúc nhân vật của Nguyễn Thi say mê theo một lý tưởng cao cả, một khát vọng đẹp đẽ thì họ bỗng hiện lên rõ nét, sinh động lạ thường. Trong tiểu thuyết *Đất Quảng* của Nguyễn Trung Thành, quyết tâm tiêu diệt kẻ thù đã tạo nên ở Hoàng, người chiến sĩ du kích đầu tiên ở Quảng Nam, một niềm say mê, một "lòng thèm khát tìm hiểu kẻ thù một cách kỳ lạ đến gần như là một thứ bệnh không cách gì chữa được". Kiến thức lớn lao về kẻ thù đó đã tôn sức mạnh của Hoàng lên, tạo cho anh một cách đánh riêng, dũng mãnh và hiểm độc, khiến cho quân thù khiếp vía !

Xây dựng nhân vật điển hình Tư, Nguyễn Đình Thi đã tập trung mô tả niềm say mê sáng tạo của một người nghệ sĩ có tài, trong sạch. Tư đã bỏ vào công việc vẽ tất cả sức lực và tuổi trẻ của anh, tất cả những năm tháng đẹp nhất của đời anh, Tư yêu hội hoạ còn hơn cả người yêu của mình. Trong đầu óc người hoạ sĩ đó luôn luôn chật ních những dự định và khát vọng đẹp đẽ. Tư ao ước vẽ lại những bức tranh cổ của ta, vẽ được những bức tranh lớn về đời sống trên sông Hồng Hà, hai bên bờ sông ấy đã thành hình dần đất nước ta. Tư vẽ một cách khổ sở, say mê và sảng khoái. Hình tượng người nghệ sĩ này hiện lên rất đẹp trong những đêm khuya, nằm trên gác cao, nghe gió bấc tràn về ào ạt khắp bốn phía xung quanh – cái thứ gió chuyển mùa gợi cảm hứng về cho nghệ sĩ – Tư lại thức dậy khoác cái chăn đơn lên người ngồi vẽ rất say mê cho đến khi Hà Nội bừng sáng. Cái hấp dẫn của nhân vật Tư là vẻ đẹp của một niềm say mê lý tưởng của người nghệ sĩ trong sạch trong xã hội cũ.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán và hiện thực xã hội chủ nghĩa đã miêu tả những dục vọng thấp hèn và những khát vọng cao cả của các nhân vật, làm nổi bật lên cái lõi của tính cách, trong đó bộc lộ bản chất giai cấp của con người. Tất nhiên, cách nhìn nhận vấn đề giai cấp ở các nhà văn này cũng có khác nhau.

Balzac đã có một ý niệm về giai cấp và nhìn thấy một phần nào cuộc đấu tranh giai cấp quyết liệt diễn ra trong xã hội đương thời (nhất là cuộc đấu tranh giữa giai cấp tư sản và giai cấp quý tộc trong nước Pháp từ năm 1816 đến năm 1848). Nhưng nhà hiện thực lớn này còn bị giới hạn bởi những ý niệm mơ hồ và không nhất quán về nguồn gốc giai cấp, cơ cấu và thành phần giai cấp trong xã hội.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán ở nước ta cũng mới chỉ mô tả được đấu tranh tự phát, đơn độc của nông dân chứ chưa thấy được cuộc đấu tranh tự giác, có tổ chức của họ dưới sự lãnh đạo của giai cấp công nhân. Các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã đưa các nhân vật của mình vào dòng thác lớn của lịch sử, đã miêu tả sự lớn lên của ý thức giai cấp trong cuộc đấu tranh cách mạng. Điều cần chú ý là những người anh hùng mới xuất thân từ công nông binh của chúng ta là sản phẩm của một thời kỳ mà phong trào công nhân, phong trào dân tộc đã kết hợp được với chủ nghĩa Marx - Lênin, kết hợp với lý tưởng của chủ nghĩa xã hội.

Lý tưởng mới đã nâng được những người anh hùng lên ngang với tầm của thời đại, đã hướng những cuộc đấu tranh giai cấp tự phát vào con đường đấu tranh tự giác, có tổ chức, dưới sự lãnh đạo của Đảng : Khắc (*Vỡ bờ*), Tô (*Sóng gầm*), Núp (*Đất nước đứng lên*), Sáu Thắm (*Đất Quảng*), Út Tịch (*Người mẹ cầm súng*).

Trong bản chất xã hội của nhân vật, không phải chỉ có tính giai cấp mà còn có tính dân tộc : "Chúng ta cần nhớ rằng một yêu cầu của điển hình hoá trong nghệ thuật hiện thực là tính cụ thể và hoàn cảnh lịch sử - xã hội của nhân vật. Tính cụ thể và hoàn cảnh lịch sử xã hội đó trước hết phải thể hiện ở đâu ? Ở tính dân tộc và tính thời đại. Miêu tả những con người mới của Việt Nam phải hệt Việt Nam"(1). "Muốn miêu tả tính dân tộc của các nhân vật thời phải xây dựng được những điển hình mang "*tâm hồn và tính cách của người Việt Nam*"(2). Về mặt này, các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã có nhiều cố gắng và đạt được những

(1), (2) Trường Chinh, *Tăng cường tính đảng, đi sâu vào cuộc sống mới để phục vụ nhân dân, phục vụ cách mạng tốt hơn nữa*, NXB Sự thật, H., 1963, tr. 45.

thành tựu rất khả quan so với trước đây. Thành công đó tất nhiên có những nguyên nhân chủ quan thuộc về ý thức của nghệ sĩ nhưng chủ yếu phải cắt nghĩa những nguyên nhân khách quan của thời đại.

Chúng ta đánh đế quốc Mỹ với tất cả truyền thống tốt đẹp của bốn nghìn năm lịch sử. Cho nên chưa bao giờ bản chất tốt đẹp của dân tộc ta lại được bộc lộ một cách toàn vẹn, đầy đủ và được phát huy rực rỡ như trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp trước đây và cuộc kháng chiến thần thánh chống Mỹ cứu nước vừa qua. Chưa bao giờ con người Việt Nam lại thấy tự hào về truyền thống anh hùng của dân tộc mình như trong những giờ phút lịch sử trọng đại này. Từ đỉnh cao lồng lộng của thời đại anh hùng chống Mỹ cứu nước, với một ánh sáng mới, các nhà văn soi rọi vào lớp sương mù của quá khứ và nhận ra một cách sâu sắc hơn bản chất của con người Việt Nam trong những giai đoạn lịch sử trước đây.

Chính ánh sáng của chủ nghĩa xã hội và bầu trời Tổ quốc mênh mông đã làm cái nền cho những nhân vật lao động nghèo của Nguyên Hồng. Những năm kháng chiến đã khơi sâu thêm tình yêu nước, đưa lại cái thắm tươi, cái bát ngát, tin yêu trong những cuốn tiểu thuyết mới của Nguyên Hồng (*Sóng gầm, Cơn bão đã đến*).

Trong khi xây dựng các hình tượng mẹ La, Gái đen, cụ Vi, cụ Cam,... Nguyên Hồng đã cố gắng lần theo những nếp suy nghĩ quen thuộc của người bình dân Việt Nam, cố gắng tiếp thu những yếu tố truyền thống tốt đẹp của văn học dân gian và văn học cổ điển. Những vấn đề về đạo đức, khí tiết, tình nghĩa chung thuỷ, đền ơn báo oán,... đã ăn sâu vào nếp suy nghĩ của các nhân vật tiểu thuyết. Một số nhân vật của Nguyên Hồng vì thế có chiều sâu, người viết đã đặt ra được trong mỗi nhân vật một vấn đề thuộc về đạo đức nhân nghĩa của con người Việt Nam. Nhân vật điển hình mẹ La là nạn nhân đau khổ của đế quốc phong kiến lẫn thần quyền. Mẹ La vượt ngục Hà Giang với một ý thức chống đối nhưng đồng thời cũng với một thứ linh cảm, một lòng tin. Mẹ La nghĩ đến cụ Ước, đến chuyện trời, Phật cứu giúp những người nhân nghĩa, trung thực. Ở đây ý thức phản kháng của giai cấp được kết hợp với truyền thống ước mơ của

dân tộc. Vấn đề ở ông Ký Thái là một chớp sáng về nhân phẩm, ánh chớp ấy vụt loé lên đánh thức dậy cả một đời người công chức đã mụ mị, tàn lụi qua nhiều năm cúi đầu làm nô lệ. Nhân vật cụ Cam mang nặng bầu tâm sự của một người dân yêu nước, sống chết vì nghĩa lớn nhưng u uất vì chưa báo được nợ nước, trả được thù nhà. Tấn kịch của gia đình cụ Cam là tấn kịch của một gia đình công nhân Việt Nam trong giai đoạn đất nước bị nô lệ. Cụ Cam thuộc vào loại những nhân vật trung nghĩa, khí tiết trong các truyện và tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa hiện nay kiểu ông Tư Đờn (*Hòn Đất*), ông Tám Xẻo Đước (*Đất*), ông già U Minh (*Rừng U Minh*), ông già sông Trúc (*Đất Quảng*), ông Tư vườn chim (*Giấc mơ ông lão vườn chim*),... những nông dân ngang tàng, khí phách, dũng cảm, mưu trí và giàu lòng yêu nước của miền Nam.

Tính dân tộc được thể hiện rõ nhất ở hình tượng những người phụ nữ trong các tiểu thuyết và truyện của Tô Hoài, Nguyễn Đình Thi, Anh Đức, Nguyễn Thi,... Hai tác giả sau đặc biệt thành công khi khắc hoạ tính cách những người phụ nữ anh hùng của thời đại mới. Út Tịch là một người vợ, một bà mẹ rất Việt Nam. Trong bà mẹ anh hùng Út Tịch, những đức tính cổ truyền của người phụ nữ Việt Nam đã được phát huy, nâng cao và kết hợp thêm với những nét mới. Út là một bà mẹ Việt Nam trong thời kỳ chủ nghĩa Marx - Lênin đã kết hợp chặt chẽ với thực tiễn sinh động của cách mạng miền Nam. *Người mẹ cầm súng* đã khắc hoạ được một tính cách điển hình rất đẹp : một bà mẹ anh hùng, bất khuất, trung hậu, đảm đang trong thời đại chống Mỹ cứu nước.

Trong tiểu thuyết *Hòn Đất*, Anh Đức đã viết một cách rất say mê và xúc động về những bà mẹ, những người con gái Nam Bộ anh hùng. Những người phụ nữ miền Nam đang chiến đấu chống Mỹ cứu nước là những con người mang trong mình truyền thống tốt đẹp lâu đời của dân tộc. Chị Sứ làm ta liên tưởng đến một Cúc Hoa, một Kiều Nguyệt Nga kiên trinh, chung thuỷ và gần hơn, một Minh Khai, một Võ Thị Sáu gan dạ, anh hùng. Cái đẹp chủ yếu của Sứ, Quyên, Năm Nhớ là cái đẹp của tâm hồn Việt Nam. Họ là những người con gái đảm đang, tần tảo, giàu lòng hy sinh. Xây dựng hình tượng những người phụ nữ Nam Bộ,

Anh Đức đã biết khai thác những chủ đề quen thuộc có tính chất truyền thống trong văn học dân tộc : lòng chung thuỷ sắt son, nỗi oan trái lưu ly của người đàn bà trong xã hội cũ. Các nhân vật phụ nữ trong *Hòn Đất* không chỉ là những bà mẹ hiền hậu, những người vợ đảm đang, những người yêu chung thuỷ mà còn là những chiến sĩ anh hùng. Chưa bao giờ truyền thống anh hùng của Hai Bà Trưng, Bà Triệu lại được bộc lộ rõ rệt như trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước này. Chủ nghĩa anh hùng cách mạng là bản chất, là đặc điểm điển hình của con người Việt Nam hiện nay. Nhà văn Anh Đức đã nhấn mạnh cái đặc điểm chủ yếu đó khi khắc hoạ tính cách những người phụ nữ Nam Bộ trong cuốn tiểu thuyết.

Những điển hình có tầm khái quát rộng lớn không những tiêu biểu cho một giai cấp, một dân tộc, mà còn tiêu biểu cho cả một thời đại, tiêu biểu cho toàn nhân loại tiến bộ nữa. Kinh nghiệm quý báu của văn học Việt Nam và văn học thế giới đã chứng minh rất rõ điều đó. Những nhân vật điển hình nổi tiếng trong văn học quá khứ đều được các nghệ sĩ đo với *những kích thước cỡ lớn của dân tộc, của thời đại*. Thánh Gióng, Thạch Sanh, Prométhée là những con người khổng lồ của dân tộc, của nhân loại bị áp bức. Những tính cách điển hình có quy mô lớn của chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XVI là những con người khổng lồ của thời đại Phục hưng. Othello nhân danh công lý, nhân danh lòng tin cao cả, vô hạn vào con người mà xử án Desdemona ("Nếu ta không giết nàng thì nàng còn phản bội *nhiều người* khác"). Chưa bao giờ Othello chỉ xuất hiện trước mắt chúng ta như một dục vọng ghen tuông tầm thường. Othello luôn luôn là một con người toàn vẹn, một người yêu say đắm, một người anh hùng, một người công dân vĩ đại của thành phố Venise.

Vĩnh biệt Desdemona. Othello khi thì nhớ đến những đoàn quân nhung y hùng tráng, những chiến mã hý lồng, những điệu kèn vang thét khúc quân ca ; khi thì nhớ lại những đạo quân giáp trụ sáng ngời với những tiếng trống om thòm như giục giã, những ngọn cờ mang phù hiệu oai nghiêm ! Othello luôn luôn có ý thức mình là một vị tướng, một người anh hùng của thời đại.

Chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX cũng để lại cho chúng ta những kinh nghiệm quý báu trong vấn đề nâng cao tầm khái quát rộng lớn của những tính cách điển hình. L. Tônxtôi và Đôxtôiépxki không chỉ chú ý đến thế giới những người khổng lồ mà bắt đầu tập trung vào những con người bình thường, hằng ngày trong cuộc sống. Làm sao thông qua những con người bình thường chứ không phải những nhân vật có quy mô khổng lồ kiểu Shakespeare hoặc được phóng đại, lý tưởng hoá kiểu Hugo mà vẫn có thể nâng lên những vấn đề có ý nghĩa khái quát cho toàn nhân loại.

Năm 1898, Tônxtôi viết : "Thơ ca ngày xưa chỉ chú ý đến những người anh hùng thế giới : vua, chúa, v.v. bởi vì những người hùng này của thế giới được coi là những đại biểu cao nhất và toàn vẹn nhất của con người. Nếu như lấy những người bình thường thì cần phải làm sao để họ biểu hiện những tình cảm chung"(1).

Phương pháp của Đôxtôiépxki là quan tâm đến những hiện tượng bình thường, nhỏ nhặt trong cuộc sống và thông qua đó, rút ra những vấn đề to lớn có quy mô toàn nhân loại. Nhà tiểu thuyết tìm ở toà án, trên mặt báo những câu chuyện xảy ra hằng ngày ở khắp xó xỉnh Pêtécbua và từ đó xây dựng nên những tính cách có quy mô lớn cỡ Shakespeare. Đôxtôiépxki đặt các nhân vật của mình trên sân khấu toàn nhân loại ; các nhân vật của ông hành động, nói năng như hướng về tất cả loài người mà bộc bạch giãi bày. Anh chàng sinh viên Raxcônnhicốp trong *Tội ác và trừng phạt* sống trong một căn gác xép ở Pêtécbua, căn gác hẹp như một chiếc quan tài, tối tăm và bẩn thỉu như một ổ chó, nhưng những vấn đề mà hắn suy nghĩ lại có liên quan đến toàn thế giới, mở ra trước toàn nhân loại ! Ta hãy nghe Raxcônnhicốp nói với cô gái điếm Xônia sau khi đã quỳ sụp xuống sàn nhà và hôn lên chân nàng : "Không phải tôi cúi lạy em đâu, *tôi cúi lạy trước sự thống khổ của loài người đấy !*".

Và sau khi nghe Raxcônnhicốp bí mật kể lại chuyện giết mụ già cầm đồ và cho vay nặng lãi, Xônia đã khuyên chàng đi tự thú : "– Anh hãy ra ngã ba đường, *quỳ xuống hôn mặt đất và nói với cả thiên hạ rằng tôi đã làm đổ máu !*".

---

(1) *Lép Tônxtôi bàn về văn học*, Mátxcơva, 1955, tr. 486.

Như thế đấy, mỗi chi tiết, mỗi tình huống, mỗi nhân vật trong tiểu thuyết của Đôxtôiépxki và Tônxtôi, ngoài cái ý nghĩa lịch sử - cụ thể còn bao hàm một ý nghĩa tượng trưng, khái quát hơn. Tiểu thuyết *Anna Karênina* của Tônxtôi nói đến những sự việc bình thường hằng ngày của đời sống Nga, nhưng những vấn đề mà nó đặt ra lại liên quan đến toàn thể xã hội, gợi nên những băn khoăn suy nghĩ trong cuộc sống của mọi người.

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta cần phải xây dựng cho được những nhân vật điển hình có quy mô lớn không những tiêu biểu cho dân tộc mà còn tiêu biểu cho cả một thời đại.

Hoàn cảnh lịch sử đang tạo ra rất nhiều điều kiện thuận lợi cho chúng ta làm việc đó. Dân tộc ta đã đứng dưới ngọn cờ soái của cuộc chiến đấu chống đế quốc Mỹ, kẻ thù hung ác nhất của các dân tộc bị áp bức nói riêng, của toàn nhân loại nói chung. "Cuộc kháng chiến chống Mỹ của chúng ta là sự thể hiện tập trung những cái vĩ đại của thời đại ngày nay" (Phạm Văn Đồng).

Trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, những người anh hùng của chúng ta không những là anh hùng của một dân tộc mà còn là anh hùng của cả một thời đại. Nguyễn Văn Trỗi không những tiêu biểu cho giai cấp công nhân Việt Nam, cho dân tộc Việt Nam, mà còn tiêu biểu cho cả một thế hệ thanh niên trong thời đại chống Mỹ cứu nước. Trên cơ sở những chất liệu thực của cuộc sống anh hùng hiện nay, người đọc đòi hỏi các nhà văn phải xây dựng những bộ tiểu thuyết - sử thi của thời đại mới, khái quát cho được những tính cách anh hùng có kích thước cỡ lớn, mang tầm tư tưởng của cả một dân tộc, một thời đại. Tất nhiên, nói như vậy không có nghĩa là chúng ta trở về với những hình tượng khổng lồ được phóng đại, những hình tượng đơn điệu về mặt thẩm mỹ của văn học dân gian, trong đó có cái riêng bị đồng nhất vào cái chung (Thạch Sanh). Cũng không có nghĩa là chúng ta bắt chước những hình tượng được khái quát lên ngang tầm thời đại nhưng lại mang tính ước lệ, thiếu cá tính của văn học lãng mạn tiến bộ (*Vũ Như Tô*) và cách mạng (*Người tù Cápca, Bài ca chim báo bão*, v.v.).

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đòi hỏi các nhà viết tiểu thuyết phải miêu tả những con người cụ thể, sinh động, nhưng đồng thời lại được khái quát lên ngang tầm của một dân tộc, một thời đại.

Thơ ca Việt Nam đã tìm được một lối nói riêng độc đáo, đã nâng các nhân vật lên những kích thước, những quy mô cỡ lớn. Trong thơ Lê Anh Xuân, người chiến sĩ hy sinh với một tư thế hiên ngang ở trường bay Tân Sơn Nhất đã có một dáng đứng đặc biệt, "dáng đứng Việt Nam tạc vào thế kỷ". Trong thơ Tố Hữu, Morisson hiện lên như "một người con" bình thường của nước Mỹ, nhưng lại là "một con người thế kỷ" hai mươi :

Ta là Hôm nay
Và con ta, Emily ơi, con là Mãi mãi
Ta đứng dậy
Với trái tim vĩ đại
Của trăm triệu con người
Nước Mỹ
Đã đốt sáng đến chân trời
Một ngọn đèn
Công lý.

(Emily,... con)

Những hình tượng khác như Nguyễn Văn Trỗi, người chiến sĩ Giải phóng quân,... cũng đều có tầm vóc lớn như vậy. Sự khái quát nghệ thuật ở đây tuy ít nhiều có tính chất tượng trưng, ước lệ nhưng nó lại dựa trên một cơ sở hiện thực : người anh hùng mới của chúng ta là một kiểu người *bình thường mà vĩ đại*. Họ là con đẻ của giai cấp, của quần chúng nghèo khổ bị áp bức. Chính tính giai cấp, tính quần chúng làm nên *tính bình thường* của nhân vật. Nhưng những con người bình thường ấy lại rất *vĩ đại* vì họ là đại biểu cho quần chúng, mang trong mình những tinh hoa của quần chúng, của một dân tộc anh hùng. Truyện và tiểu thuyết Việt Nam đã xây dựng được những điển hình anh hùng sinh động, mang hơi thở nóng hổi của cuộc đời, mang những phẩm chất tốt đẹp của người anh hùng mới (*Đất nước đứng lên, Hòn Đất, Kan Lịch, Người mẹ cầm súng,*

Đất Quảng,...). Nhưng cái trình độ tổng hợp, trình độ khái quát nghệ thuật của các nhà viết tiểu thuyết hãy còn chưa tương xứng với quy mô, với tầm vóc của những người anh hùng vĩ đại của dân tộc, của thời đại Hồ Chí Minh. Nhiều nhân vật trong truyện và tiểu thuyết còn mang nặng dấu vết ghi chép một con người cụ thể, một điển hình xã hội ngoài cuộc đời, chưa mang đôi cánh bay bổng, mang tầm khái quát rộng lớn của sự sáng tạo nghệ thuật.

Tầm khái quát rộng lớn của nhân vật không phải chỉ thể hiện ở quy mô, ở kích thước mà còn thể hiện ở chiều sâu của *những vấn đề xã hội, triết học và đạo đức nhân sinh* mà nhân vật đặt ra cho người đọc. Nhà tiểu thuyết phải tạo cho nhân vật có da thịt, có hơi thở của sự sống, có bản chất tạo hình và thông qua nhân vật đặt ra những vấn đề chung cho cả một dân tộc, một thời đại. Tính cách điển hình là một sự thống nhất nhận thức luận giữa khách thể và chủ thể là như vậy. Đầu óc một nhà viết tiểu thuyết phải luôn luôn bận rộn, chật ních những vấn đề, phải luôn luôn băn khoăn vì những câu hỏi và tìm cách giải đáp những câu hỏi ấy theo cách riêng của mình.

Những tính cách điển hình có tầm khái quát lớn trong văn học Việt Nam và thế giới không phải chỉ có một thân phận xã hội mà còn mang những vấn đề có ý nghĩa triết lý và đạo đức, gợi nên những suy nghĩ cho bao nhiêu thế hệ bạn đọc ở các thời đại khác nhau. Các nhà lý luận phê bình văn học đã tranh luận rất nhiều xung quanh nhân vật Hamlet của Shakespeare. Nhưng ít ai phủ nhận chân lý sau đây : vấn đề đặt ra trong bi kịch *Hamlet* không phải chỉ là sự trả thù cho cha. Thông qua nhân vật hoàng tử nước Đan Mạch đó, nhà viết kịch Anh đã nêu lên một vấn đề nhân sinh quan cho con người thời đại Phục hưng và cả một thời đại về sau nữa. "Tồn tại hay không tồn tại - Đó là vấn đề...". Phải sống và hành động như thế nào ? Cam chịu nhẫn nhục, tồn tại như cỏ cây hay dám chết vì một lý tưởng, dám đấu tranh để tiêu diệt những kẻ bạo ngược cường quyền đang thống trị xã hội. Hai thái độ hành động đó, đằng nào cao quý hơn ?

Bằng bộ áo khoác kỵ sĩ phong kiến, Đôn Kihôtê đã bước vào cái thế giới tư sản, mang theo những lý tưởng đẹp đẽ của thời kỳ Phục hưng. Đôn Kihôtê đã sống lạc lõng trong cái thế giới đó và những mơ ước của anh ta đều biến thành ảo tưởng. Trong cuốn tiểu thuyết của mình, Cervantès đã đem đối chiếu hai thời đại lịch sử của nước Tây Ban Nha trong hai nhân vật Đôn Kihôtê và Xăngsô Păngxa : thời đại Phục hưng vốn đã hấp thụ những truyền thống anh hùng của thời kỳ trung cổ và thời đại của sự phát triển quan hệ tư sản ở cuối thế kỷ XVI. Bằng cái dung lượng đồ sộ và chiều sâu toàn nhân loại của nó, *Đôn Kihôtê* xứng đáng là một trong những cuốn tiểu thuyết vĩ đại nhất của văn học thế giới. Tác phẩm của Cervantès đã phản ánh một cách lịch sử - cụ thể và vô cùng sinh động hiện thực Tây Ban Nha vào thời giáp ranh giữa hai thế kỷ XVI và XVII. Nhưng đồng thời thông qua nhân vật trung tâm của cuốn tiểu thuyết, nhà văn còn nêu lên một vấn đề có ý nghĩa nhận thức luận, một vấn đề triết học cho nhiều thế hệ mai sau : sự không hoàn toàn ăn khớp giữa hiện thực khách quan và nhận thức chủ quan của con người. Gần ba thế kỷ sau, Biêlinxki nhận xét rằng trong mỗi một con người đều có ít nhiều Đôn Kihôtê ! Và bây giờ đây, trong một lúc chủ quan nào đấy, anh chàng Đôn Kihôtê rất có thể lại xuất hiện trong một số người chúng ta (nhất là trong lĩnh vực tình yêu và nghệ thuật)...

Truyện Kiều của Nguyễn Du chưa phải là một bức bích hoạ khổng lồ bao quát được cả một thời đại, nhưng cái tài của Nguyễn Du là biết thông qua số phận của vài ba cá nhân đặt ra được những vấn đề xã hội rộng lớn. Trong khá nhiều trường hợp, Thanh Tâm Tài Nhân chỉ dừng lại ở những sự kiện (chuyện gia biến, chuyện Kiều nhảy xuống sông Tiền Đường,...). Nhưng Nguyễn Du thì luôn luôn biết thông qua các sự kiện bình thường, hằng ngày nêu lên những vấn đề lớn của vận mệnh con người, của cả một xã hội (vấn đề thế lực đồng tiền, vấn đề tài sắc của người phụ nữ trong xã hội phong kiến). Sự khái quát triết học của Nguyễn Du đôi khi mang màu sắc của Nho giáo và Phật giáo, nhưng những triết lý duy tâm ở đây lại dựa trên một nội dung hiện thực rất sâu sắc và một tấm lòng thương yêu tha thiết đối với con người.

Chí Phèo của Nam Cao cũng như AQ của Lỗ Tấn đều là những điển hình rất sinh động. Bất cứ một sự so sánh nào cũng đều có những sự khập khiễng, nhưng nếu cần làm một sự so sánh thì ta có thể thích Chí Phèo hơn AQ về mặt bản chất tạo hình, tuy nhiên về một phương diện nào đó, AQ lại có tầm khái quát cao hơn, do đó có ý nghĩa phổ biến hơn. Ở Chí Phèo chỉ có một thân phận xã hội. Còn AQ thì mang thêm một vấn đề triết học : chủ nghĩa thắng lợi tinh thần. Người ta nói đến AQ hình, AQ tướng, AQ chủ nghĩa. AQ đã nghiễm nhiên trở thành điển hình của bộ phận tiêu cực nhất của nhân dân Trung Quốc lúc bấy giờ, trở thành người đại diện cho giai đoạn lịch sử cuối cùng của xã hội phong kiến Trung Quốc. Trên cơ sở tính giai cấp lịch sử - cụ thể, hình tượng AQ đã mang một ý nghĩa điển hình phổ biến.

Các nhà viết tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa ở nước ta bước đầu đã cố gắng tổng kết những kinh nghiệm thành công của văn học Việt Nam và văn học thế giới để xây dựng nên những điển hình mang chiều sâu của những vấn đề triết lý nhân sinh. Nguyễn Đình Thi và Nguyễn Khải là hai nhà văn đã có những thành công nhất định về phương diện này. Tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi có hai nhân vật mà cảnh ngộ gần giống nhau và được nhà văn chú ý đến như nhau : Tư và Hội. Tuy nhiên, nhân vật Tư đã để lại những ấn tượng sâu sắc hơn trong lòng người đọc. Hội chỉ được xây dựng như một thân phận xã hội : một người tiểu tư sản trí thức nghèo trong xã hội trước Cách mạng. Còn thông qua hoạ sĩ Tư, nhà văn muốn đặt ra một vấn đề có tầm khái quát cao hơn : số phận của những nghệ sĩ muốn sáng tạo ra một nền nghệ thuật chân chính trong xã hội tư bản chủ nghĩa, một xã hội mà mọi thứ thiêng liêng nhất của con người đều biến thành hàng hoá. Qua đoạn độc thoại nội tâm của người nghệ sĩ nghèo nhưng có tài ấy, ta có thể thấy được những vấn đề mà Nguyễn Đình Thi muốn gửi gắm vào nhân vật Tư : "Tiếng tăm ! Tiền bạc ! Dư luận ! Những thứ vô nghĩa như thế mà có thể phá hoại được một tình yêu, giết chết được một tâm hồn... Và cả đối với Tư nữa, cái xã hội đương thời cũng chỉ đòi Tư phải bán nghệ thuật của anh, nghĩa là bán tâm hồn anh đi... Tình yêu và sự sáng tạo, hai niềm vui trong sáng nhất của loài người, hai thứ chỉ có thể đem cho chứ không thể đổi chác được thì những đám người có của, có quyền lại đòi biến thành món hàng nhơ nhớp nhất !" *(Vỡ bờ)*.

Tư đã chết trong sự nghèo khổ và bệnh tật chỉ vì muốn bảo vệ sự trong sáng của nghệ thuật – cái lý tưởng đẹp nhất của đời anh – chống lại sự tha hoá của xã hội tư sản, chống lại thói kiêu căng hợm hĩnh của những con lợn trọc phú ngu đần chỉ biết thờ đồng tiền trên hết !

Nguyễn Khải cũng rất quan tâm đến những vấn đề có ý nghĩa triết học và đạo đức của các nhân vật trong tiểu thuyết. Ông cho rằng các nhân vật tiểu thuyết của ta, cái áo mặc thì to nhưng cái đinh móc vào (ý nghĩa triết học) thì hãy còn bé quá. Sợi chỉ đỏ quán xuyến qua nhiều tác phẩm của Nguyễn Khải là vấn đề : làm thế nào để giải phóng con người, làm thế nào để con người có tự do ?

Xung đột đề cập vận mệnh những người nông dân công giáo lạc hậu, những con người bị tôn giáo làm mê muội và đi vào chủ nghĩa xã hội một cách nặng nề, khó nhọc. Muốn giải phóng họ, không phải chỉ tiến hành cải cách ruộng đất, thu hút họ vào một quan hệ sản xuất mới mà còn phải chú ý giải phóng tâm hồn họ ra khỏi sự đầu độc của tôn giáo. Từ đối tượng những người nông dân công giáo lạc hậu (*Xung đột*), Nguyễn Khải chuyển qua miêu tả những người công nhân nông nghiệp tiên tiến ở nông trường Điện Biên *(Mùa lạc, Hãy đi xa hơn nữa)*. Ở đây, con người đã sống trong một quan hệ sản xuất hoàn toàn mới mẻ, quan hệ xã hội chủ nghĩa, trong đó mọi người tin tưởng, yêu thương lẫn nhau, tạo ra một cuộc sống chung hạnh phúc, đầm ấm. Cuộc sống mới đã hiện lên với tất cả ánh sáng rực rỡ, với sức mạnh cải tạo vĩ đại của nó. Cuộc sống cũ đã đi qua nhưng đôi cánh đen của nó đôi khi vẫn còn toả rợp bóng tối trong tâm hồn một số người đang làm lại cuộc đời ngày hôm nay. Ở đây, con người được giải phóng, được hoàn toàn tự do vì anh là công dân của một chế độ mới, là thành viên của một quan hệ sản xuất mới. Nhưng rất có thể anh vẫn không có tự do, vẫn là một con người chưa được giải phóng nếu anh chỉ là tên nô lệ cho những thói tự phụ, kiêu ngạo, thích phô trương và ham chuộng hình thức *(Anh đội phó và người thợ mộc)*, nếu anh say sưa với những thói sĩ diện, hiếu thắng, nhìn đời bằng con mắt nghi kỵ và tàn nhẫn, thiếu lòng tin yêu và nhân hậu đối với con người (*Chuyện người tổ trưởng máy kéo)*, nếu anh hám lợi suốt ngày chỉ biết tính toán cá nhân, ranh ma hám lợi cái kiểu Tuy Kiền (*Tầm nhìn xa)*, nếu anh chưa tìm được

một cách giải quyết đúng đắn mối quan hệ giữa cái riêng và cái chung, giữa đời sống gia đình và cuộc sống tập thể, giữa hiện thực và lý tưởng (*Hãy đi xa hơn nữa*). Vấn đề không phải chỉ là đưa con người vào một quan hệ sản xuất mới mà còn phải giải phóng con người khỏi những tư tưởng, thành kiến xấu xa của xã hội bóc lột cũ (*Người con nuôi*). Tác phẩm của Nguyễn Khải đã đặt ra những vấn đề vừa có tính chất thời sự nóng hổi, vừa có ý nghĩa lâu dài, phổ biến. Tiếng nói của ông là một tiếng nói thầm thì, tin cậy, giúp cho người đọc nhìn cuộc sống thực hơn nhưng vẫn tự hào có khả năng đi xa hơn nữa về phía trước. Tác phẩm của ông đôi lúc ánh lên những câu triết lý sâu sắc và thú vị : "Sự sống nảy sinh từ trong cái chết, hạnh phúc hiện hình từ trong những hy sinh gian khổ, ở đời này không có con đường cùng, chỉ có những ranh giới, điều cốt yếu là phải có sức mạnh để bước qua những ranh giới ấy" (*Mùa lạc*).

Một số nhân vật của Nguyễn Khải và Nguyễn Đình Thi có chiều sâu tư tưởng nhưng chất tạo hình lại yếu. Cần chú ý rằng bản chất tạo hình của nhân vật là một thành tựu nghệ thuật khách quan của tiểu thuyết nói riêng và nghệ thuật tự sự nói chung. Stefan Zweig đã ca ngợi tính chất tạo hình của những nhân vật Dickens. Hai mươi hoạ sĩ sẽ minh hoạ chân dung David Copperfield giống nhau vì Dickens đã miêu tả nhân vật rõ nét và góc cạnh đến nỗi người đọc đành phải phục tùng phép thôi miên của cặp mắt của ông. Goócki cũng nói rằng nhân vật của L. Tônxtôi có hình khối đến mức dường như chỉ cần với tay ra là có thể sờ thấy được. Các nhà lý luận phê bình thường nói đến những trường hợp "nổi loạn" của các nhân vật của L. Tônxtôi và Puskin, Goethe, về những trường hợp Tachiana đi lấy chồng và Vrônxki tự sát. Goethe và Flaubert cũng nhiều lần nói tới những hành động không lường trước được của Verte và Emma Bovary. Đó là những "cú sửng sốt", bất ngờ đối với dự định ban đầu của tác giả. Chính đây là những bằng chứng vô cùng quý giá chứng tỏ rằng những hình tượng đó có tính chất tạo hình, đến nỗi nó bắt đầu sống một cuộc sống dường như là "độc lập", "khách quan" đối với tác giả. Nguyễn Khải chú ý đến vấn đề trong nhân vật nhưng ông chưa thực sự xúc động vì nhân vật, quan tâm đúng mức đến cuộc đời và vận mệnh của nhân vật. Có thể nói trong quá trình sáng tạo, Nguyễn Khải suy nghĩ

bằng vấn đề nhiều hơn là suy nghĩ bằng nhân vật. Vì vậy, có nhiều nhân vật sau khi hết duyên nợ với cái vấn đề mà ông nêu ra, liền bị ông bỏ rơi giữa đường !

Một số nhân vật tích cực của ông mang màu sắc duy lý lộ liễu. Các nhân vật đó nhiều khi phát ngôn cho tác giả hơn là nói bằng một thứ ngôn ngữ riêng của bản thân mình. Nhân vật trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta vừa có tầm khái quát rộng lớn, vừa là những con người sinh động, mang hơi thở nóng hổi của cuộc đời chứ không phải là những cái loa phát ngôn cho những quan điểm của nhà văn. Những điển hình trong tiểu thuyết phải vừa có bản chất tạo hình lại vừa đặt ra được những vấn đề xã hội, triết học, đạo đức có tầm khái quát cao. Một số nhà văn của ta giàu vốn sống trực tiếp, xây dựng được những nhân vật có đường nét gân guốc, giàu chất tạo hình (Chu Văn, Nguyễn Thi), nhưng tầm khái quát của nhân vật lại chưa cao, cái dấu ấn của những nghệ sĩ trên nhân vật hãy còn mờ nhạt.

Ở Nguyễn Thi, lúc cần khái quát bằng chính luận thì anh dùng tuỳ bút, lúc cần để cho nhân vật tự biểu hiện thì ông lại dùng truyện và ghi chép. Hai mảng đó – một bên là sức trừu tượng, khái quát hoá, một bên là vốn sống trực tiếp sẽ được thống nhất trong tiểu thuyết chăng ? Bởi vì nếu không có sự kết hợp đầy tính nghệ thuật đó thì tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ không xây dựng được những nhân vật điển hình có tầm vóc, quy mô lớn.

*
* *

Ngay từ thế kỷ XIX, Engels luôn kêu gọi các nhà viết kịch và viết tiểu thuyết phải xây dựng cho được những tác phẩm vừa giàu tính hiện thực, vừa giàu tính lý tưởng.

Sự kết hợp giữa tính hiện thực và tính lý tưởng là đặc điểm của bất cứ một cuốn tiểu thuyết thành công nào của nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta. Không có tính lý tưởng thì nhân vật sẽ không đốt lên được một ngọn lửa trong tâm hồn người đọc, nhưng nếu nghèo nàn tính hiện thực thì nhân vật sẽ gầy gò, thiếu cá tính, thiếu hơi thở của

cuộc sống thực và do đó sẽ không giúp cho người đọc nhận thức được những mối quan hệ xã hội đa dạng và phức tạp. Lý tưởng tiến bộ của nhà văn không phải chỉ thể hiện trong những nhân vật tích cực. Trong những tác phẩm trào phúng, người ta vẫn thấy rõ lý tưởng xã hội thẩm mỹ của nhà văn qua tiếng cười châm biếm.

Những nhân vật giàu tính lý tưởng trong văn học của dân tộc có thể là những con người mang đạo đức cao cả đẹp đẽ của quần chúng, những chiến sĩ yêu nước, thương dân, những anh hùng mới của thời đại.

Văn học quá khứ của dân tộc ta đã để lại cho thế hệ ngày nay những tác phẩm giàu chất hiện thực, giàu chất lý tưởng (truyện cười dân gian, *Hoàng Lê nhất thống chí*, truyện cổ tích, truyện Nôm bình dân và bác học).

Truyện Kiều của Nguyễn Du là một cuốn tiểu thuyết bằng thơ đã bước đầu *kết hợp* được hai chất liệu thẩm mỹ đó.

Nhìn chung, những nhân vật tích cực trong văn học cổ điển của chúng ta đều có truyền thống nghiêng về tính lý tưởng. Mai Bá Cao, Trần Đông Sơ, Lục Vân Tiên, Hớn Minh, Tử Trực đều là những nhân vật trung nghĩa, khí tiết, ít nhiều được các nhà văn lý tưởng hoá. Những hình tượng phụ nữ trong văn học quá khứ làm cho người đọc cảm động và say mê cũng chính vì vẻ đẹp lý tưởng của họ. Nàng Cúc Hoa tần tảo nuôi mẹ chồng, nuôi con suốt mười đông vò võ. Hạnh Nguyên nhảy xuống hồ Trì Linh tự tử để giữ trọn lời thề chung thuỷ với Mai Lương Ngọc. Kiều Nguyệt Nga cho đến lúc gieo mình vẫn còn ôm ấp tấm hình Lục Vân Tiên :

Thân con còn đứng giữa trời
Xin thờ bức tượng trọn đời thì thôi.

Truyện Kiều là cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa. Nhưng ngay trong *Truyện Kiều* thì Kim Trọng và Từ Hải lại là hai nhân vật được lý tưởng hoá.

Chúng ta có thể nêu lên nhiều nguyên nhân để cắt nghĩa truyền thống nghiêng về tính lý tưởng của khá nhiều tác phẩm văn học quá khứ.

Các nhà văn dưới chế độ phong kiến còn mang nặng quan điểm "văn dĩ tải đạo", nên hay dùng các nhân vật tích cực làm công cụ nói lên những vấn đề đạo đức nhân nghĩa, nói lên lý tưởng xã hội - thẩm mỹ của mình. Đó là lý do thuộc về chủ quan của nghệ sĩ. Chúng ta có thể tìm thấy những lý do khách quan trong cuộc sống xã hội, trong đời sống tinh thần của quần chúng. Người nông dân lao động Việt Nam có truyền thống chống xâm lược là những người rất giàu tính thực tiễn nhưng cũng rất coi trọng những giá trị tinh thần, những lý tưởng cao đẹp. Con người Việt Nam trong văn học quá khứ là con người dũng cảm, khí tiết, nhân nghĩa, chung thuỷ. Suốt mấy trăm năm phong kiến, tư tưởng Khổng - Mạnh là tư tưởng thống trị xã hội. Ý thức hệ phong kiến không thể không ảnh hưởng đến quần chúng bị bóc lột. Nhưng những quan điểm trung hiếu hẹp hòi của Nho giáo đã được quần chúng xây dựng lại trên cơ sở đạo đức của nhân dân. Ở một số trường hợp, hệ tư tưởng phong kiến, trong chút phần tiến bộ nhất của nó đã gặp gỡ lý tưởng đạo đức của quần chúng. Chúng ta lại chuyển từ một nước nông nghiệp lạc hậu tiến thẳng lên chủ nghĩa xã hội không qua chủ nghĩa tư bản. Điều đó có thể gây nên cho chúng ta những khó khăn trong việc chuyển từ một nền sản xuất nhỏ lên một nền sản xuất lớn xã hội chủ nghĩa. Nhưng đứng về mặt bảo vệ những giá trị tinh thần, những lý tưởng cộng đồng thì điều đó có thể lại là một thuận lợi. Chủ nghĩa tư bản một khi đã xuất hiện, nó sẽ xé toang mọi bức màn tình cảm, mọi thứ lý tưởng đạo đức. Gã tư sản sẽ nói trắng ra trước mặt mọi người : tôi không nói chuyện làng xóm, quê hương, gia đình, Tổ quốc với anh, tôi cũng không nói chuyện đạo đức nhân nghĩa với anh, trước mắt chúng ta chỉ có quan hệ giữa cá nhân và cá nhân, quan hệ đó được thể hiện bằng lối trả tiền mặt lạnh lùng, không có tình nghĩa !

Như vậy, do việc không thông qua giai đoạn phát triển tư bản chủ nghĩa mà hiện nay chúng ta bảo tồn một số giá trị tinh thần của quá khứ (Tất nhiên, do hạn chế lịch sử, trong cái gọi là giá trị truyền thống đó cũng có những mặt tiêu cực cần phải phê phán). Bây giờ con người Việt Nam mới lại sống với những lý tưởng của chủ nghĩa yêu nước và chủ nghĩa xã hội. Những lý tưởng tốt đẹp của con người Việt Nam trong quá khứ đã được người anh hùng mới hiện nay cải tạo, tiếp thu và phát triển

trên cơ sở một thế giới quan mới. Nhiều đức tính của Trần Hưng Đạo, Nguyễn Trãi, Quang Trung và của nhiều ngôi sao khác trong lịch sử đã được kết tinh và nâng cao trong Hồ Chí Minh. Con người Việt Nam mới là con người có đạo đức "cần, kiệm, liêm, chính", "chí công vô tư", là con người say sưa với lý tưởng, "trung với Đảng, hiếu với dân, nhiệm vụ nào cũng hoàn thành, khó khăn nào cũng vượt qua, kẻ thù nào cũng đánh thắng". Trong bài nói chuyện tại Đại hội văn nghệ toàn quốc lần thứ IV, đồng chí Phạm Văn Đồng đã nhấn mạnh đến *giá trị tinh thần của con người Việt Nam*. Đồng chí nói : "Giá trị cao quý nhất, đẹp đẽ nhất, cái mùi, cái vị, cái hương, cái thơ của đời sống, đó là giá trị văn hoá, giá trị tinh thần, mà cái đó ta lại giàu (...). Ta có một dân tộc vĩ đại, ta có quần chúng nhân dân vô song, ta có những con người có phẩm chất, có đạo đức, có những tư tưởng và tình cảm cao quý nhất đời này, có phong độ đẹp đẽ"[(1)].

Coi trọng đời sống tinh thần, khát khao những lý tưởng đẹp đẽ, đó không những là đặc điểm truyền thống của con người Việt Nam trong lịch sử mà còn là đặc điểm của người anh hùng mới hiện nay. Cho nên tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa không thể xem nhẹ tính lý tưởng của nhân vật, xem nhẹ chất lý tưởng quý báu, nó là thứ mật ong vàng óng của tác phẩm. Tiểu thuyết hiện thực phê phán tuy có nhiều thành tựu, nhưng một số tác phẩm đã xem nhẹ tính lý tưởng của nhân vật. Các nhà viết tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa như Nguyễn Huy Tưởng, Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi, Anh Đức, Nguyễn Trung Thành,... đã thấy rõ đặc điểm truyền thống đó của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại. Chỉ cần điểm qua một số tác phẩm xuất bản từ năm 1960 trở lại đây, ta đã có thể chứng minh được đặc điểm truyền thống đó.

Các nhân vật trong *Sống mãi với thủ đô* đều say sưa với lý tưởng, hấp dẫn người đọc bằng chất men say của lý tưởng (Trần Văn, Nguyễn Gia Định, Loan). Bước vào cuộc kháng chiến toàn quốc thần thánh, Trần Văn luôn luôn suy nghĩ về lẽ sống và cái chết trong cuộc chiến đấu vì tự do,

---

(1) Phạm Văn Đồng, *Tổ quốc ta, nhân dân ta, sự nghiệp ta và người nghệ sĩ*, Sđd, tr. 131, 133.

vì Tổ quốc. Trong bữa tiệc năm người ở phố Hàng Bài, Trần Văn đã nói một cách say sưa về lý tưởng sống của con người và lên án những kẻ hưởng lạc, ích kỷ : "Tôi đã từng trông thấy những người Hà Nội suốt đời chỉ có một mục đích là cái bát phở buổi sáng, họ đem hành tây, họ đem trứng đi, đến hàng phở quen, họ đánh dấu bát để đưa chan, họ hỏi hồ tiêu, họ đòi ít ớt, họ xin ít nước béo, rồi vùi đầu vào bát phở một cách thô tục, xấu xí, rồi họ ra đi một cách tự mãn, có khi còn khinh khỉnh với người khác không sành phở như họ nữa. Con người mà thế thì buồn lắm. Phải khác. Ngoài cái ăn cái mặc ra, còn phải suy nghĩ làm sao có thể giúp ích cho đời, phải có cái gì để lại, nó đánh dấu sự tồn tại của một con người, nó nâng con người lên trên cái ăn cái mặc. Đấy là lý tưởng, đấy là lý do sự có mặt của mình trên trái đất".

Sống mãi với thủ đô có những nét đẹp, tráng lệ, có chất men say người của lý tưởng. Nhưng ở đây chất lý tưởng đã bước đầu kết hợp được với chất hiện thực, nó vỗ cánh bay bổng trên một nền hiện thực tương đối vững chắc. *Sống mãi với thủ đô* có đủ mọi thứ âm điệu của cuộc sống : cái bi xen lẫn với cái hài, cái cao cả và cái thấp hèn, cái thiêng liêng với cái dung tục, v.v. Chất liệu thẩm mỹ phong phú và đa dạng của cuốn tiểu thuyết là ở đấy. Trước kia, trong vở kịch lãng mạn cách mạng *Bắc Sơn*, âm điệu chủ đạo là cái anh hùng, cái cao cả. Bây giờ thì đủ mọi thứ nhân vật, mọi thứ người trên sân khấu cuộc đời : từ giáo sư Trần Văn say mê lý tưởng, luôn luôn nghĩ đến lịch sử và truyền thống đến anh chàng Tân ngái ngủ giữa cuộc đời, chỉ thích ăn ngon và gái đẹp (mà cái "lẽ sống" cao nhất của hắn là một tuần được vào Métropole xem đầm tắm một lần !) ; từ Quốc Vinh, người cán bộ chính trị nghiêm nghị và cân nhắc ý nghĩa từng sự việc một cách trang trọng, đến anh chàng Nhật Tân ba hoa và tếu, làm cách mạng kiểu anh hùng cá nhân, mũ phớt đội lệch, áo ragơlăng phanh ra, súng lục trễ bên hông đi kèm với một con lu lu cũng nhâng nháo như ông chủ nó. Bước vào cuộc kháng chiến có những chiến sĩ hy sinh một cách cao cả, đẹp đẽ (Nguyễn Gia Định), những người công nhân anh dũng làm việc một cách thầm lặng, hoạt động ngay trong lòng địch, nhưng cũng có những kẻ đầu hàng, chạy trốn vì hèn nhát, những kẻ ồn ào, tếu hoặc huênh hoang, những kẻ coi kháng chiến như một giấc mộng

nhẹ nhàng và đẹp đẽ, giữa cái đêm toàn quốc kháng chiến còn đặt tiệc trà, xem hoa quỳnh nở. Rồi giữa tiếng súng dõng dạc, gắt gỏng liên hồi, tiếng hát khải hoàn như sóng dậy, lại có tiếng khóc run rẩy của người thiếu phụ đẹp một cách ích kỷ, quý phái một cách nhạt nhẽo, tiếng chửi rủa tục tằn của một ả nhà thổ đã bắt đầu muốn từ bỏ cuộc đời ô nhục của mình,... Thôi thì đủ người, đủ giọng, đủ mọi thứ âm điệu đan chéo vào nhau, quyện lẫn với nhau, phong phú và phức tạp như cuộc sống thực muôn màu muôn vẻ.

Sống mãi với thủ đô còn cần phải được bồi đắp hơn nữa về mặt hiện thực, nhất là về phương diện xây dựng các nhân vật xuất thân từ công nông, cần phải khắc phục thái độ vuốt ve, chiều chuộng đối với các nhân vật tiểu tư sản, song cuốn tiểu thuyết này vẫn xứng đáng là một tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa thành công của Nguyễn Huy Tưởng.

Tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi cũng rất giàu chất lý tưởng, giàu những tình cảm trong sáng, đẹp đẽ. Những người phụ nữ trong tiểu thuyết của ông thường có một tâm hồn đẹp và cao thượng. An và Quyên là những cô gái Việt Nam biết yêu tha thiết, chung thuỷ, giàu lòng hy sinh, đảm đang, trung hậu. Quyên vừa mang những nét truyền thống, vừa có những đặc điểm rất tiêu biểu cho người phụ nữ mới : sẵn sàng hiến dâng tất cả cuộc đời của mình cho lý tưởng cách mạng. Hai nhân vật chính trong cuốn tiểu thuyết cũng là hai nhân vật nặng về chất lý tưởng (Tư và Khắc). Tư đã hy sinh tất cả tuổi trẻ và tình yêu của mình cho hội hoạ. Tư có sự say sưa sáng tác của người nghệ sĩ có tài, dám sống chết vì một nền nghệ thuật chân chính. Nhân vật Tư ít nhiều được nâng lên, được lý tưởng hoá, nhưng hình tượng này vẫn có nét chân thực với những nỗi đau xót quằn quại của một nghệ sĩ nghèo, với những mối tình trong sáng đẹp đẽ nhưng lại bị tan vỡ nhanh chóng trong xã hội mà tình yêu và sự sáng tạo chỉ là những món hàng đổi chác !

Khắc là hình tượng đẹp của một người cộng sản Việt Nam, một con người đã cống hiến tất cả cuộc đời của mình cho lý tưởng cao cả của Đảng là giải phóng dân tộc, giải phóng giai cấp. Khắc là hình tượng người cán bộ của Đảng hoạt động trong thời kỳ bí mật, lần đầu tiên được xây dựng thành công trong tiểu thuyết.

Nhân vật Khắc chưa phải là một điển hình có tầm khái quát rộng lớn và được cá thể hoá cao độ. Nguyễn Đình Thi chưa đi sâu được vào đời sống nội tâm, vào thế giới tinh thần phong phú của nhân vật này. Khắc cũng chưa phản ánh được những hoạt động giàu kinh nghiệm của các cán bộ lãnh đạo Đảng ta trong thời kỳ bí mật. Tuy nhiên, nhân vật Khắc vẫn là một điển hình đã bước đầu kết hợp được tính lý tưởng và tính hiện thực. Bước sang tập hai tuy Khắc không còn nữa nhưng nhân vật trung tâm này của *Vỡ bờ* vẫn là chỗ dựa tinh thần, là ánh sáng soi tỏ dặm đường cho một số nhân vật khác (Hội, An, Quyên) đi lên.

Trong tiểu thuyết *Bão biển* của Chu Văn, đối lập với bọn phản động đội lốt thầy tu là hình ảnh những nhân vật chính diện, giàu chất lý tưởng, nhưng đồng thời cũng mang nhiều chất thực và hơi thở của cuộc sống. Tiệp mặc dầu có những nhược điểm nhất định (ví dụ thiếu ý thức cảnh giác chính trị) nhưng nói chung vẫn là một cán bộ xã tiêu biểu cho những người nông dân công giáo đã tiếp thu được chủ nghĩa Marx - Lênin, đem tư tưởng của giai cấp công nhân và ánh sáng của chủ nghĩa xã hội vào nông thôn. Nhân vật này được nhấn mạnh vào tính lý tưởng, đó là một con người có những ước mơ táo bạo, những hoài bão lớn, dám nghĩ dám làm, không hề lùi bước trước bất cứ một khó khăn nào.

Tiểu thuyết *Hòn Đất* vừa mới ra đời đã được sự hoan nghênh của đông đảo quần chúng chính là vì các nhân vật trong tác phẩm này có một sức hấp dẫn của vẻ đẹp tâm hồn, của lý tưởng cao cả và những phẩm chất đạo đức tốt đẹp nhất của những người anh hùng cách mạng miền Nam. Ở cuốn tiểu thuyết *Hòn Đất*, lãng mạn cách mạng là nét đậm nhất, nổi bật nhất trong phong cách của tác giả.

Không phải nhân vật nào giàu chất lý tưởng cũng là nhân vật được xây dựng theo bút pháp lãng mạn ; cũng như vậy, không phải tác phẩm nào thấm đậm chất lý tưởng cũng là tác phẩm được viết theo phong cách lãng mạn cách mạng.

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa rất phong phú chất hiện thực nhưng cũng rất giàu chất lãng mạn. Sự hoà hợp giữa chủ nghĩa lãng mạn

và chủ nghĩa hiện thực là đặc trưng tiêu biểu của nền văn học lớn lao của chúng ta. Những cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa như *Đất nước đứng lên, Sống mãi với thủ đô, Miền Tây*,... rất giàu chất lãng mạn cách mạng. Văn học của chúng ta rất giàu chất lãng mạn chính vì cuộc sống lao động xây dựng chủ nghĩa xã hội, cuộc chiến đấu anh hùng của dân tộc đầy màu sắc lãng mạn cách mạng. Trong *Bức thư Cà Mau*, nhà văn Anh Đức đã nói đến "cái màu sắc lãng mạn" của cuộc chiến đấu ở miền Nam hiện nay. Đúng như vậy. Những cuộc đấu tranh cách mạng anh hùng của quần chúng đã làm cho những yếu tố lãng mạn cách mạng phát triển hết sức mạnh mẽ. Trở lại trào lưu lãng mạn từ thế kỷ XIX chúng ta cũng thấy rất rõ điều đó.

Chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ của Hugo có liên hệ hữu cơ với những tư tưởng của cuộc Đại cách mạng Pháp năm 1789 và với phong trào công nhân Tây Âu những năm 1830, 1848 ; chủ nghĩa lãng mạn của Byron dựa vào phong trào giải phóng ở Ý và Hy Lạp ; chủ nghĩa lãng mạn của Puskin thời trẻ gắn với phong trào của các nhà cách mạng tháng Chạp và những truyện ngắn như *Đancô, Bài ca chim báo bão* của Goócki được sản sinh ra trong buổi bình minh của phong trào cách mạng vô sản Nga,...

Hiện thực của chúng ta không đối lập với lý tưởng mà ngày càng tiếp cận với lý tưởng. Khắp nơi trên đất nước, những người anh hùng xuất hiện như hoa mùa xuân. Những người anh hùng mới của chúng ta là những người bắt rễ sâu vào đời sống hiện thực, đấu tranh lâu dài và gian khổ để cải tạo cuộc sống nhưng đồng thời cũng là những con người có lý tưởng cao cả, luôn luôn ước mơ vươn tới những chân trời tương lai đẹp đẽ. Chính vì thế mà những tác phẩm viết về phong trào cách mạng, viết về những người anh hùng kiểu mới đều kết hợp được khá nhuần nhuyễn yếu tố lãng mạn cách mạng và những yếu tố hiện thực.

Cần phân biệt hai khái niệm : chất lãng mạn cách mạng và phong cách lãng mạn cách mạng. Phađêép đã có những ý kiến chính xác về vấn đề này : "Chất lãng mạn cách mạng như là mặt bản chất của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa và hình thức lãng mạn chủ nghĩa như là

một trong những hình thái đa dạng của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa – đó là hai điều khác nhau mặc dầu có liên quan với nhau"[(1)].

Vậy thì những đặc điểm của phong cách lãng mạn trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là gì ? Nó được thể hiện như thế nào trong tiểu thuyết *Hòn Đất ?* Chủ nghĩa lãng mạn thế kỷ XIX đối lập lý tưởng với hiện thực, xây dựng những nhân vật được phóng đại và lý tưởng hoá, những nhân vật đứng cao hơn hoàn cảnh và không chịu sự tác động của hoàn cảnh. Còn những nhà văn thuộc dòng phong cách lãng mạn ngày nay thì hướng về mặt lý tưởng, mặt đẹp đẽ và anh hùng của cuộc sống. Họ mô tả những tính cách anh hùng ngời sáng, những tính cách anh hùng cao cả và phi thường. Trong tác phẩm của họ, chúng ta thường gặp những hình tượng được nâng cao, một lối văn giàu cảm xúc, đầy chất trữ tình và chất thơ, những xung đột, những tình huống căng thẳng giàu kịch tính, những đoạn bình luận trữ tình rất xúc động trực tiếp nói lên sự khâm phục của nhà văn trước những chiến công đẹp đẽ của người anh hùng và lòng căm ghét đối với quân thù tàn bạo,...

Những đặc điểm trên chúng ta đều thấy thể hiện tập trung trong tiểu thuyết *Hòn Đất* và một số truyện của Anh Đức. Như chúng ta đã thấy, sức hấp dẫn của tác phẩm Anh Đức chủ yếu là sức hấp dẫn của những nhân vật anh hùng mang lý tưởng cao cả (chị Sứ). Tác giả thường đặt nhân vật của mình trong những thử thách cao độ, những xung đột giàu kịch tính, và đẩy các xung đột này lên mức độ gay gắt, quyết liệt, ở đó nhân vật hiện lên cao lồng lộng, tính cách vụt loé sáng, rực rỡ, lung linh lạ thường (*Đất, Hòn Đất, Con chị Lộc*). Giọng văn trữ tình đầy cảm xúc, có khi hơi trang trọng, gây hưng phấn lãng mạn chủ nghĩa. Trong tiểu thuyết *Hòn Đất*, người ta cũng chú ý đến những hình ảnh thiên nhiên rực rỡ màu sắc, giàu chất thơ và có một sức quyến rũ say đắm.

Trong tiểu thuyết *Hòn Đất*, hình tượng chị Sứ ít nhiều được lý tưởng hoá. Đó là đặc trưng của điển hình trong các tác phẩm thuộc dòng phong cách lãng mạn. Ở đây nhân vật thường mang tính chất phóng đại,

(1) Phadêép, *Trong ba mươi năm*, NXB Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1957, tr. 663.

phi thường, thậm chí có thể ít nhiều vi phạm kích thước hiện thực bình thường trong cuộc sống. Thông qua sự phóng đại và lý tưởng hoá đó, nhà văn muốn tô đậm một bản chất tâm lý - xã hội, một bản chất tư tưởng - tình cảm nào đấy của nhân vật. Dường như chị Sứ không chỉ là một con người riêng lẻ. Sứ còn là một cái gì chung, lớn hơn cái cá thể bình thường. Đó là "niềm hãnh diện của xóm làng", là người "con gái yêu của Đảng", "người con gái xứ Hòn, người con gái miền Nam đã một lần sinh hạ, ngóng trông, chung thuỷ". Sứ vừa là một con người cụ thể, vừa tiêu biểu cho những phẩm chất tốt đẹp nhất của người phụ nữ miền Nam anh hùng. Suối tóc dài mượt và thơm ngát mùi hương bông bưởi của Sứ là tượng trưng cho sức sống tươi trẻ, mãnh liệt của những người con gái miền Nam, một sức sống mà không mãnh lực nào có thể dập tắt, bóp chết đi được. Trong quá trình xây dựng nhân vật Sứ, ở chặng cuối, nhà văn có dùng một số thủ pháp lãng mạn. Lúc sa vào tay giặc, Sứ bị trói vào một chiếc cọc trên bờ suối. Trên cái nền hiện thực đen tối ấy, nhân vật được nâng cao lên, lớn hơn hoàn cảnh, đứng cao hơn hoàn cảnh : "Bây giờ hầu như chị đã *quên phắt ngay lưỡi dao của thằng Xăm, quên mình đang bị trói, quên cả tên lính gác đang đi đi lại lại kia*(1). Giờ chị chỉ trông thấy có mỗi mặt biển đang nhấp nhô sáng rộng ra đó, chị chỉ trông thấy cái ánh biếc ngời như tự lòng biển thăm thẳm đang xô dậy trên đầu các ngọn sóng đó. Vầng trăng mười tám ngoi lên, vàng rực...

Đêm nay trời lặng. Sóng biển rì rầm như kể những chuyện không bao giờ hết. Thỉnh thoảng gió biển tự ngoài khơi lùa qua bờ bãi... Tóc chị rồi cũng dần dần được gió biển vuốt cho ráo đi. Ánh trăng đổ tràn trên bờ suối, làm nổi rõ bóng Sứ đang quỳ, nổi rõ cây cọc nhú lên quá đầu chị độ một gang tay. Lát sau tóc chị Sứ chợt vờn nhẹ. *Thế rồi, mái tóc ấy bồng lên, bay xoã theo chiều gió. Chẳng còn thấy đầu cây cọc kia đâu nữa. Chỉ có áng tóc tắm ánh trăng của Sứ đang bay lượn...*"(2).

Ở đây cái hiện thực đen tối ít nhiều bị mờ đi và nhân vật được bao phủ bởi một màn sương lãng mạn đầy thi vị. Hình tượng Sứ là một hình tượng đẹp. Cho đến phút cuối cùng, trước mặt quân thù, Sứ vẫn hiện lên

---

(1), (2) Những chỗ in nghiêng là do chúng tôi nhấn mạnh - P.C.Đ.

cao vòi vọi, rực rỡ khác thường. Tuy nhiên, nhân vật này chưa được xây dựng trên một cơ sở hiện thực thật vững chắc. Những yếu tố trữ tình, những hình ảnh thiên nhiên thơ mộng được đưa vào quá nhiều, đã làm mờ đi những đường nét gân guốc, góc cạnh của hiện thực. Nói chung cái nền hiện thực của tác phẩm, của nhân vật còn cần phải được bồi đắp nhiều hơn nữa.

Trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa, lãng mạn cách mạng phải bắt nguồn từ hiện thực, phải gắn liền chặt chẽ với một cơ sở hiện thực sâu sắc. Tính chất lãng mạn chân chính không tô vẽ thực tế mà phải gắn liền với việc nhận thức bản chất anh hùng trong cuộc sống, mô tả cuộc sống trong sự vận động, phát triển về tương lai. Bản thân cuộc sống đặt cơ sở cho tính hiện thực của lý tưởng và lý tưởng soi sáng cho ý nghĩa của cuộc đấu tranh ngày hôm nay. Hình thức lãng mạn cách mạng của chúng ta không phải là một phương pháp sáng tác riêng biệt ; nó chỉ là những đặc điểm trong bút pháp và phong cách của nhà văn. Việc sử dụng những đặc điểm của phong cách lãng mạn nói chung không được làm mờ đi những nguyên tắc chủ yếu của hiện thực xã hội chủ nghĩa (tính đảng, vấn đề điển hình hoá, sự phản ánh hiện thực một cách lịch sử - cụ thể trong quá trình phát triển cách mạng,...).

Nhà văn theo phong cách lãng mạn có thể xây dựng những hình tượng ít nhiều được lý tưởng hoá, nhưng những hình tượng đó phải được đặt trên một cái nền hiện thực thật vững chắc và phải chịu sự tác động của hoàn cảnh khách quan. Nếu chúng ta xây dựng những nhân vật phóng đại, phi thường, tách rời hoàn cảnh, đối lập với hoàn cảnh thì vô hình trung chúng ta đã trở về với phương pháp lãng mạn chủ nghĩa của thế kỷ XIX.

Chúng ta đã phân tích vấn đề kết hợp giữa tính hiện thực và tính lý tưởng, tính hiện thực và tính lãng mạn của nhân vật trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Tiểu thuyết và truyện của ta trong những năm 1960 đã chú ý hơn đến tính lý tưởng, đến những mặt anh hùng cao cả của cuộc sống (*Hòn Đất, Gia đình má Bảy, Rừng U Minh, Đất Quảng, Hoa hướng dương, Cao điểm cuối cùng, Cửa sông, Kan Lịch,...*).

Tiểu thuyết đã đốt lên một ngọn lửa sáng trong tâm hồn người đọc, đã giáo dục được chủ nghĩa anh hùng cách mạng cho quần chúng. Đó là mặt mạnh, là niềm tự hào của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam.

Nhưng chức năng giáo dục của văn nghệ phải gắn liền một cách hữu cơ với chức năng nhận thức, phản ánh và chức năng thẩm mỹ. Đó là ba mặt luôn luôn không thể tách rời trong khi đánh giá một tác phẩm. Vì vậy, lý tưởng phải bắt nguồn từ hiện thực, phải xây dựng trên một cơ sở hiện thực vững chắc. Mặt khác, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đòi hỏi các nhà văn phải phản ánh được những mâu thuẫn chủ yếu của thời đại, phải mô tả hiện thực một cách lịch sử, cụ thể, trong quá trình phát triển cách mạng, phải đáp ứng những yêu cầu điển hình hoá về tính cách và hoàn cảnh. Đó là chưa kể đến những đòi hỏi của đông đảo bạn đọc của chúng ta hiện nay. Ngoài lớp người đã mấy chục năm tham gia cách mạng, có một vốn sống rất phong phú, thế hệ thanh niên mới của chúng ta là những con người rất nhiều hoài bão, ước mơ, nhưng cũng rất hiểu những vấn đề nóng hổi của cuộc sống thực. Những thanh niên đã từng lăn lộn suốt năm này qua năm khác dọc các tuyến đường Trường Sơn, đã từng chiến đấu vài chục trận với quân thù trên các trận địa cao xạ pháo và tên lửa,... những con người đó không thể bằng lòng với bất cứ sự tô vẽ giả tạo nào của nghệ thuật.

Tiểu thuyết Việt Nam đã đề cập nhiều lĩnh vực của đời sống, đã có mặt ở những mũi nhọn xung yếu nhất của cuộc đấu tranh xây dựng chủ nghĩa xã hội và thống nhất đất nước. Các nhà viết tiểu thuyết đã mô tả công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội trong những năm đầu ở vùng cao, vùng Tây Bắc giáp ranh Lào - Việt (*Miền Tây*), cho đến những cuộc nổi dậy rầm rộ của nông thôn trong phong trào Đồng khởi ở Cà Mau, mảnh đất xa ngái cuối cùng của Tổ quốc (*Rừng U Minh*). Một số tác phẩm được người đọc chú ý nhờ một vốn sống phong phú và một bút pháp hiện thực khá sắc sảo (*Sóng gầm, Bão biển, Đất Quảng, Ở xã Trung Nghĩa, Dấu chân người lính, Mẫn và tôi,...*). Tuy nhiên, vấn đề vốn sống của nhà văn, chất liệu hiện thực của tác phẩm vẫn là những vấn đề rất đáng quan tâm của các nhà viết tiểu thuyết hiện nay. Một số cuốn tiểu thuyết chưa

kết hợp được một cách nhuần nhuyễn tính lý tưởng với tính hiện thực (*Hòn Đất, Miền Tây, Vỡ bờ,...*). Hiện thực nhưng cũng rất giàu chất lý tưởng, hiện thực nhưng đậm đà chất trữ tình thơ mộng, đó là một đặc điểm trong phong cách của Tô Hoài. Tất nhiên, không phải ở bất cứ tác phẩm nào Tô Hoài cũng có được sự kết hợp chặt chẽ giữa những chất liệu thẩm mỹ đó. Có lúc chất thơ mộng đã làm mờ đi những đường nét gân guốc, góc cạnh của hiện thực, đã làm dịu đi cái không khí ngột ngạt của những cuộc đấu tranh giai cấp gay go, ác liệt (*Miền Tây*). Tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi như một dòng sông tình cảm, người đọc khi gấp quyển sách lại, cảm thấy tâm hồn của mình trong sáng và đẹp đẽ hơn lên. Nhân vật của ông giàu chất lý tưởng, có một vẻ đẹp bên trong, dễ gây xúc động nhưng lại thiếu những đường nét gân guốc tạo hình, thiếu một ngôn ngữ có cá tính và độc đáo. Nguyễn Đình Thi chưa thành công khi viết về nông dân và nông thôn Việt Nam. Mặt mạnh của tác phẩm dường như tập trung xung quanh những nhân vật văn nghệ sĩ trí thức, tiểu tư sản thành thị. Những trang viết về cuộc Tổng khởi nghĩa tháng Tám hãy còn hời hợt, chưa phản ánh được cái khí thế "tức nước vỡ bờ" của hàng chục triệu quần chúng công nông nhất tề nổi dậy, đạp đổ ách thống trị của Nhật - Pháp, giành lấy quyền làm chủ đất nước của mình.

Tiểu thuyết viết về xã hội cũ trước Cách mạng tháng Tám, viết về cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp trước kia và chống Mỹ cứu nước hiện nay đã có những thành công nhất định. Tuy nhiên, chúng ta vẫn chưa có những cuốn tiểu thuyết thật xuất sắc viết về đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc.

Vấn đề đáng suy nghĩ nhất hiện nay vẫn là vấn đề chất liệu cuộc sống thực trong tiểu thuyết.

Một số tác phẩm vẫn còn tránh né những vấn đề nóng hổi của đời sống, những mâu thuẫn trong nội bộ nhân dân, những vấn đề mà bạn đọc hằng ngày băn khoăn, suy nghĩ. Có người viết tiểu thuyết bằng sự tài hoa và thông minh, bằng những xúc động đẹp, những thiện ý tốt nhiều hơn là bằng một vốn sống thực và giàu có. Ở một số nhà văn đã thấy có tình trạng "ăn đong", chưa có kế hoạch cắm sâu và lâu dài vào một vùng

quê hương quen thuộc nhất định của mình. Rải rác đây đó không phải không có những khuynh hướng đơn giản, sơ lược, công thức hoặc khuynh hướng lý tưởng hoá cuộc sống, bao phủ những mâu thuẫn, những xung đột căng thẳng của hiện thực bằng một màn sương lãng mạn đầy thi vị. Cá biệt lại có nhà văn nhìn cuộc sống mới không thấy mặt bản chất tốt đẹp của nó mà chỉ chú ý những hiện tượng lệch lạc xấu xa bên ngoài, do đó đã rơi vào khuynh hướng của chủ nghĩa tự nhiên.

Nhìn chung lại, qua một số tác phẩm, bên cạnh những ưu điểm nổi bật, bạn đọc thấy rất rõ nhược điểm của một số nhà viết tiểu thuyết về mặt tích luỹ vốn sống, về cách nhìn nhận, đánh giá và phản ánh cuộc sống hiện nay.

*
* *

Mỹ học Marx - Lênin rất coi trọng chức năng nhận thức của nghệ thuật, đặc biệt là vai trò của tiểu thuyết đối với việc nâng cao sự hiểu biết đời sống xã hội của con người. Bộ *Tấn trò đời* của Balzac là một cuốn Bách khoa toàn thư lớn của đời sống, đã mô tả một cách tài tình nhất lịch sử của xã hội Pháp từ năm 1816 đến 1848. Engels đã đánh giá cao Balzac, gọi ông là người thầy của chủ nghĩa hiện thực : "Balzac mô tả toàn bộ lịch sử của xã hội Pháp, trong đó, nói ngay đến cả những chi tiết về kinh tế... tôi đã học tập được nhiều hơn là trong tất cả các sách của các nhà sử học, các nhà kinh tế học, các nhà thống kê chuyên nghiệp thời ấy cộng chung lại"(1). Marx đã đánh giá cao các nhà tiểu thuyết hiện thực Anh thế kỷ XIX và cho rằng tác phẩm của họ đã cung cấp cho thế giới "biết được nhiều sự thật hơn là tất cả những nhà chính trị chuyên nghiệp, những nhà chính luận và những nhà luân lý học cộng chung lại"(2). Còn L. Tônxtôi, tác giả bộ tiểu thuyết *Chiến tranh và hoà bình* vĩ đại thì được Lênin đánh giá là "tấm gương phản chiếu cách mạng Nga".

---

(1) Engels, *Thư gửi cô Hácônétxơ*, Sđd, tr. 334.

(2) Marx, *Giai cấp trung gian Anh, Diễn đàn New York*, ngày 1 - 8 - 1854, Sđd, tr. 307 - 308.

Tuy nhiên, mỹ học mác xít không phải chỉ coi trọng vai trò nâng cao lý trí và sự hiểu biết đời sống mà còn đánh giá rất cao khả năng giáo dục và cải tạo tình cảm con người của tiểu thuyết hiện thực.

Theo Nguyễn Đình Thi thì có lẽ "các tác động của tình cảm ấy là cái chỗ sâu nhất của tiểu thuyết cũng như của các nghệ thuật khác"[(1)]. Tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi đã được sáng tạo theo nguyên tắc lý luận đó. Ngòi bút tinh tế của tác giả rọi sâu đến những tình cảm bên trong, làm nổi bật lên vẻ đẹp tâm hồn của nhân vật. Các nhân vật của Nguyễn Đình Thi đều có những hy sinh mất mát trong cuộc đời riêng, do đó gợi được niềm đồng cảm trong lòng người đọc : Lý bị địch chém sả vai, ném xuống sông Rừng, hai cánh tay bị bó giò sứt sẹo, méo mó (*Xung kích*), chính uỷ Xuân có vợ bị chết bom, một mình gà trống nuôi con (*Vào lửa*), cô Nina lưu lạc giang hồ, mẹ chết thương hàn ở ngoại ô Paris,mơ ước được trở về đất Nga, An bụng mang dạ chửa, chồng chết trong tù, một mình vượt cạn trong tiếng còi báo động rền rĩ của thành phố, hoạ sĩ Tư có tài nhưng nghèo và lù đù nên bị người yêu tình phụ,... (*Vỡ bờ*). Trong tiểu thuyết của Nguyễn Đình Thi có những chương thấm đẫm tình cảm, gây nên những xúc động mạnh mẽ trong tâm hồn người đọc : An từ Hải Phòng lên Hà Nội thăm Khắc thì Khắc đã bị địch giết trong Hoả Lò ; Toàn đến nhà Nina nhưng người yêu đã bỏ đi, gửi lại một cây đàn viôlông và một bức thư giàn giụa nước mắt ; lá thư của người yêu chưa kịp đến tay thì Đương đã anh dũng hy sinh,...

Như trên đã nói, sở dĩ Nguyễn Đình Thi tập trung tác động vào tình cảm của người đọc như vậy là vì trong lý luận, ông đề cao yếu tố lý tưởng, yếu tố tình cảm trong sự sáng tạo nghệ thuật. Nhưng trong *Công việc của người viết tiểu thuyết*, ông chưa nhấn mạnh một cách thật đầy đủ đến bản chất tổng hợp của sự sáng tạo nghệ thuật. Người nghệ sĩ tham gia vào sự sáng tạo với tư cách là một con người toàn vẹn. Khi viết, anh ta không chỉ cảm xúc mà còn suy nghĩ, không chỉ say mê mà còn tỉnh táo, cho nên tác phẩm nghệ thuật không thể nào tách rời cá tính và năng khiếu, tư tưởng tình cảm và vốn sống của nghệ sĩ. Cho nên hình tượng

(1) Nguyễn Đình Thi, *Công việc của người viết tiểu thuyết*, NXB Văn học, H., 1964, tr. 132.

nghệ thuật không chỉ làm rung cảm người đọc mà còn giúp họ nhận thức cuộc sống, không chỉ in dấu tâm hồn và lý tưởng của nghệ sĩ mà còn có chức năng phản ánh, tái tạo hiện thực khách quan. Sự thiên lệch của Nguyễn Đình Thi trong lý luận gắn liền với những mặt mạnh, mặt yếu của ông trong sáng tác. Nguyễn Đình Thi đã mang tâm hồn thi sĩ và nhạc sĩ đi vào tiểu thuyết. Ông dễ dàng thành công khi nói đến những quan hệ tình cảm của nhân vật, nhưng ngòi bút của ông chưa thật sắc sảo khi miêu tả các quan hệ áp bức bóc lột, đấu tranh giai cấp. Những trang viết về nỗi nhớ của Xoan đối với người yêu, cảnh Quế và Côi tự tình ven sông một đêm trăng, cái chết tội nghiệp của Quế và lòng thương xót vật vã điên cuồng của Côi, trận ốm thương hàn mười phần tưởng chết của Xoan,... là những trang viết thật cảm động, gây được nhiều cảm tình của người đọc đối với nhân vật. Tuy nhiên, những đoạn miêu tả thấm đẫm tình cảm đó vẫn không bù đắp được sự nghèo nàn về vốn sống của Nguyễn Đình Thi khi viết về nông dân và nông thôn Việt Nam.

Tập trung tác động mạnh vào tình cảm, tác phẩm có thể nhanh chóng tranh thủ được cảm tình của những bạn đọc dễ xúc động. Nhưng sau những phút tâm hồn bị xao xuyến, giờ đây trấn tĩnh lại, những người bạn đọc mau nước mắt ấy lại có thể dễ dàng phát hiện ra những chỗ hư, chỗ thật, những chỗ non yếu trong nghệ thuật. Khả năng gây xúc động tình cảm chưa đủ để bảo đảm cho nhân vật có thể đứng vững qua thử thách của thời gian. Nhân vật còn cần có chiều sâu của trí tuệ và tính chất tạo hình sinh động. Những điển hình lớn giống như những tinh thể lấp lánh nhiều màu sắc mà cứ mỗi lần đọc người ta lại phát hiện ra một ý nghĩa mới. Đó là những giếng nước sâu mà nhà phê bình không bao giờ có thể múc cạn. Đó là những cô thiếu nữ đẹp mà mỗi lần gặp, ta lại bàng hoàng trước một vẻ duyên dáng mới ...

Những nhân vật trong tiểu thuyết của ta thường chưa có được sự kết hợp toàn diện như thế. Nếu như nhân vật của Nguyễn Đình Thi, của Anh Đức thấm đẫm tình cảm thì một số nhân vật của Nguyễn Khải lại mang màu sắc trí tuệ và hơi "lạnh".

Với một phong cách hiện thực tỉnh táo, Nguyễn Khải đi sâu vào cuộc sống và phát hiện ra những vấn đề thời sự nóng hổi. Sức mạnh của ngòi bút Nguyễn Khải là sức thuyết phục của những sự việc khách quan, của lý trí tỉnh táo, của khiếu quan sát nhạy bén và thông minh chứ chưa phải là sức hấp dẫn của sự say mê và tình cảm, của sự xúc động và nhiệt tình nồng cháy đối với nhân vật. Tuy nhiên, Nguyễn Khải rất có ý thức làm giàu cho phong cách của mình. Càng về sau tác phẩm của ông càng lấp lánh nhiều đoạn trữ tình đằm thắm (*Người trở về, Họ sống và chiến đấu, Đường trong mây*). Về một phương diện nào đó, phong cách của Phan Tứ gần với phong cách của Nguyễn Khải. Và cũng giống như Nguyễn Khải, ông có ý thức nâng cao chất say mê tình cảm trong tác phẩm của mình. Những đoạn bình luận trữ tình phụ đề trong *Gia đình má Bảy* đã chứng minh rất rõ điều đó.

Người viết tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa phải vừa lý trí vừa tình cảm, vừa say mê vừa tỉnh táo. Có như thế nhân vật và tác phẩm của họ mới đáp ứng được những nhu cầu phong phú về tinh thần của con người mới hiện nay.

Tiểu thuyết Nguyên Hồng thường có một chất say. Cái chất say đó vừa là mặt mạnh, vừa là mặt yếu của Nguyên Hồng. Chính cái chất say đó làm cho ngòi bút của ông giữ lâu được những tình cảm tươi thắm, thiết tha về con người, về đất nước. Nguyên Hồng viết được tập thơ *Trời xanh* là vì thế. Tiểu thuyết Nguyên Hồng giàu chất lãng mạn, chất trữ tình thơ mộng cũng là vì thế. Bao nhiêu năm qua rồi mà Nguyên Hồng vẫn còn nhớ y nguyên những kỷ niệm thời thơ ấu, những ngày nghỉ lễ đến trường "nhìn lên trời cao, mây bay trắng loá trong nắng, bâng khuâng rất lâu...". Cũng chính cái chất say đó làm cho Nguyên Hồng quyện lẫn vào nhân vật, vui, buồn cùng với nó, chăm sóc, lo âu cho vận mệnh của nó. Trong trường hợp tự truyện, chất say đó đã giúp cho Nguyên Hồng thành công (*Những ngày thơ ấu*). Trong các nhà văn, trừ Nam Cao, có lẽ cũng ít người miêu tả được như Nguyên Hồng cái day dứt, băn khoăn, cái bế tắc cùng quẫn của người tiểu tư sản trí thức nghèo trong xã hội cũ. Nhưng cái chất say đó đôi khi đã làm cho Nguyên Hồng thiếu khách quan đối với nhân vật. Ông đã nhập sâu vào đối tượng miêu tả nhưng không lùi lại

một khoảng cách để tỉnh táo nhìn rõ đường đi nước bước của nhân vật. Trong tiểu thuyết *Sóng gầm*, người đọc thấy Nguyên Hồng đã phần nào lý tưởng hoá nhân vật Thanh. Ông đã không phê phán đúng mức tính chất dao động bấp bênh của người tiểu tư sản trí thức đó !

Một trong những thành công của *Hòn Đất* là tác giả đã quyện lẫn vào nhân vật, say mê với vẻ đẹp của các nhân vật anh hùng. Nhưng đôi khi Anh Đức lại có khuynh hướng lý tưởng hoá nhân vật, dường như biến nhân vật thành một cái gì chung, tượng trưng cho một đức tính tốt đẹp hoặc một lý tưởng cao cả ; kết quả là tính cách thường bằng phẳng, thiếu những nét góc cạnh, thiếu một cá tính độc đáo. Những pho tượng La Hán ở chùa Tây Phương, mỗi pho có một dáng dấp riêng, phản ánh rất đúng những nét đau khổ, trầm tư của con người trong xã hội cũ. Còn pho tượng Phật ở gian chính điện đã bị lý tưởng hoá, tuy đẹp nhưng người ta không thấy gần gũi, vì đó là Phật chứ không phải là con người nữa !

Tiểu thuyết *Gia đình má Bảy* của Phan Tứ không phải là không có những trang ngọt ngào, đằm thắm, bay bổng và thơ mộng. Nhưng, như trên đã nói, sức lôi cuốn chủ yếu của ngòi bút Phan Tứ và Nguyễn Khải là sức mạnh của một phong cách hiện thực tỉnh táo chứ chưa phải là sức mạnh của sự say mê và tình cảm. Phong cách hiện thực tỉnh táo của Phan Tứ đã trở nên sắc sảo và hấp dẫn khi ông viết về những nhân vật trung gian và chậm tiến mà trong tâm hồn có những mâu thuẫn giằng xé (*Con đĩ, Về làng*). Nhưng khi miêu tả những người anh hùng thì cái lý trí tỉnh táo đó cần phải được kết hợp nhuần nhuyễn hơn nữa với những tình cảm mê say, với những xúc động dạt dào trước vẻ đẹp cao cả của lý tưởng. Trong *Gia đình má Bảy*, Phan Tứ thường đưa ra những nhận xét thông minh, tinh tế về nhân vật của mình. Ví dụ khi nhận xét về tính cách của Tư Sỏi và Út Sâm : "Tư Sỏi lầm lì và bướng từ nhỏ. Lớn lên, rơi vào vũng máu của chế độ Mỹ - Diệm, trong khi Út Sâm đá lung tung như con dế mới bị nhét vào hộp diêm, Sỏi thu hình lại như con cua xếp càng, chỉ dựng lên một đôi mắt ngọ nguậy tìm lối thoát". "Cô gái đang ở cái lứa tuổi thích hát hơn nói, thích chạy nhảy hơn đi, hăm hở đến tận mười đầu ngón tay, ngón chân, chưa muốn làm người lớn hẳn, nhưng lại không thích bị xem như trẻ con, vừa khám phá ra cả thế giới nên chưa biết dồn hết ham mê

cho cái gì...". Nhưng những nhận xét sắc sảo và tỉnh táo này thường đi trước sự miêu tả nhân vật, đôi khi có khuynh hướng thay thế cho sự tự biểu hiện của nhân vật. Người ta *hiểu* nhân vật của Phan Tứ nhưng chưa *thấy* hết được đường đi nước bước và những suy nghĩ tâm tư của họ. Người đọc chưa bị thu hút một cách thật mạnh mẽ, chưa thật xúc động xao xuyến khi theo dõi số phận nhân vật của ông. Ở đây chúng ta nên học tập kinh nghiệm của Dickens và L. Tônxtôi, hai nhà tiểu thuyết này ít khi giới thiệu trước tính cách nhân vật cho bạn đọc. Các nhân vật cứ hiện ra lừng lững trên trang giấy và chúng ta có nhiệm vụ tìm hiểu tính cách của họ. Tác giả muốn dành cho người đọc tất cả cái thú vị bất ngờ của sự phát hiện. Trong công việc thưởng thức nghệ thuật, chúng ta cùng với nghệ sĩ đều tham gia vào việc phát hiện thế giới.

Như trên đã nói, Nguyễn Khải chú ý đến cái *vấn đề* trong nhân vật nhiều hơn là quan tâm lo lắng đến *vận mệnh* và cuộc đời của họ. Các nhân vật của Nguyễn Khải thường được phân bố theo hai mặt của mâu thuẫn : họ đại diện cho những lý tưởng, những nhân sinh quan đối lập nhau, đấu tranh với nhau (Tuy Kiền với Biền, Khôi với Vui, Khôi với Doãn). Tác giả xây dựng nhân vật thường dựa trên vấn đề đã làm nảy sinh mâu thuẫn ấy. Do đó, mỗi nhân vật thường được nhà văn chú ý làm nổi bật lên cái lõi của tính cách. Một số nhân vật chưa xuất hiện thành xương thành thịt thì tác giả đã đưa ra những nhận xét thông minh, tỉnh táo để thuyết lý về cái lõi tính cách của họ ! Đây là những lời thuyết minh về tính cách của Khôi : "tính tự phụ và kiêu ngạo, thích phô trương và ham chuộng hình thức, dễ hoảng hốt, nản lòng trước những khó khăn" (*Anh đội phó và người thợ mộc*). Trong truyện *Tầm nhìn xa* cũng theo một cách như vậy, tác giả lại đưa ra những nhận xét dọn đường cho Tuy Kiền xuất hiện : "Anh em công nhân và cán bộ của công trường thoạt đầu cũng ghét Tuy Kiền, vì lão ta có cái vẻ bên ngoài đặc biệt ranh ma và hám lợi, nhưng chỉ một năm sau họ đã rất tin yêu ông phó chủ nhiệm, một con người tuy tinh khôn nhưng cũng rất đỗi thơ ngây, tính toán chi ly nhưng trong quan hệ bè bạn lại hồ hởi, rộng rãi và ông ta có thể làm được tất cả mọi việc miễn sao hoàn thành được chức trách của mình". Nguyễn Khải nhận xét, thuyết minh về nhân vật nhiều hơn là miêu tả nó, để cho nó

tự biểu hiện. Nhân vật của ông thường mang màu sắc trí tuệ, *chất vấn đề* luôn luôn nổi bật nhưng *chất tạo hình* thì lại yếu. Trong tác phẩm cũng như trong nhân vật của Nguyễn Khải, người đọc đòi hỏi phải có một sự kết hợp nhuần nhuyễn hơn nữa giữa lý trí và tình cảm, say mê và tỉnh táo, giữa cái thông minh sắc sảo đôi khi hơi lạnh lùng với cái ấm áp đôn hậu đầy lòng yêu thương.

*
* *

Trên đây chúng ta đã phân tích một số đặc điểm của tính cách điển hình trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Bây giờ chúng ta sẽ đề cập *vấn đề hoàn cảnh điển hình và sự tác động qua lại giữa hoàn cảnh và tính cách.*

Nhân vật trong tiểu thuyết hiện đại gắn liền rất chặt chẽ với thời đại, với hoàn cảnh xã hội xung quanh. Về mặt miêu tả mối quan hệ khăng khít giữa vận mệnh cá nhân với đời sống xã hội, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta cũng thu được những thành công tốt đẹp mang ý nghĩa cách tân so với tiểu thuyết hiện thực phê phán thời kỳ trước Cách mạng. Những nhân vật của Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan, Nguyên Hồng, Nam Cao, Tô Hoài,... thường chỉ hoạt động trong một môi trường hẹp, một hoàn cảnh có tính chất bưng bít (một giai cấp, một gia đình, một góc chợ, một làng quê, một thị trấn nhỏ,...). Bây giờ *các nhân vật trong tiểu thuyết của chúng ta đều được đưa từ hoàn cảnh hẹp ra hoàn cảnh rộng, đều được thử thách trong dòng thác lớn của lịch sử và có những chuyển biến quan trọng trong tính cách theo những con đường độc đáo khác nhau.*

Sóng gầm, Cơn bão đã đến,... đã dựng lên một khối lượng nhân vật khá đồ sộ thuộc nhiều tầng lớp và giai cấp trong xã hội. Các nhân vật đi lại, hoạt động trong nhiều môi trường và địa điểm : Hà Nội, Hải Phòng, Nam Định, nông thôn, thành phố, nhà tù, trại tập trung, v.v. *Vỡ bờ* cũng mở ra trước mắt người đọc một không gian rộng lớn : Hà Nội, Hải Phòng, Hải Dương, chiến khu Đông Triều, v.v. Chúng ta có thể tìm thấy nhiều lý do để cắt nghĩa mối quan hệ chặt chẽ giữa những số phận cá nhân với hoàn cảnh xã hội rộng lớn. Thế kỷ XX là thế kỷ có những phương tiện thông tin hiện đại : đài phát thanh, vô tuyến truyền hình. Sự ngăn cách về

không gian và thời gian giữa những con người với nhau bị thu hẹp lại. Trước Cách mạng, ở nước ta, có khi cả một tỉnh cũng không có một cái đài để nghe tin tức, còn bây giờ thì nông dân ta ở các xóm làng hẻo lánh vùng núi cao, những chiến sĩ ngoài hải đảo xa xôi, với một chiếc đài bán dẫn, họ có thể nghe được khá nhiều chuyện trong nước và trên thế giới. Mối liên hệ giữa cá nhân với hoàn cảnh xã hội xung quanh, vì thế ngày càng chặt chẽ hơn. Tất nhiên lý do nói trên không phải là chủ yếu. Thế kỷ chúng ta có nhiều biến động lịch sử, nhiều sự kiện quốc tế lớn lao ảnh hưởng sâu sắc đến vận mệnh của từng dân tộc, từng cá nhân. Nhìn riêng ở Việt Nam thì cuộc Cách mạng tháng Tám, cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp chín năm, cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước và công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội hiện nay đã làm thay đổi hẳn bộ mặt của đất nước và tạo nên những bước phát triển đột biến hết sức kỳ lạ trong đời sống tinh thần và vật chất của mỗi một con người. Theo dõi những biến đổi kỳ diệu của người nông dân Việt Nam, ta thấy rất rõ điều đó. Từ thân phận những kẻ nô lệ nhục nhã, bây giờ họ đã là chủ nhân của nông thôn, của ruộng đồng. Từ cái nhìn chật hẹp đóng khung trong luỹ tre xanh, bây giờ tầm mắt của họ đã mở rộng đến những chân trời xa xôi, mới lạ của Tổ quốc. Trước Cách mạng có những người nông dân suốt đời bị giam hãm trong bốn bức tường kiên cố của nhà địa chủ, còn phần lớn thì cũng không đi đâu xa hơn cái làng, cái huyện nhỏ bé của mình. Nhưng trong hai cuộc kháng chiến này thì những người dân công, bộ đội, thanh niên xung phong đã đi đến những nơi xa ngái nhất, cùng trời cuối đất của Tổ quốc. Khái niệm "làng" nhỏ bé trước kia bây giờ đã đổi khác. Cách mạng nối liền các miền của đất nước với nhau và gắn chặt vận mệnh của cá nhân với vận mệnh của dân tộc.

Đặc điểm mới đó của thời đại đòi hỏi các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa phải tiến đến một sự thống nhất biện chứng giữa hoàn cảnh rộng và hoàn cảnh hẹp, giữa hoàn cảnh xã hội rộng lớn và hoàn cảnh sinh hoạt cụ thể, riêng biệt của từng cá nhân trong hoàn cảnh điển hình. Đặc điểm mới đó cũng đòi hỏi các nhà viết tiểu thuyết phải mô tả nhân vật trong quá trình phát triển cách mạng, phải tạo điều kiện cho nhân vật tiếp xúc với hoàn cảnh xã hội rộng lớn, tắm mình vào dòng sông bao la, cuồn cuộn của lịch sử, của thời đại.

Sống mãi với thủ đô đã nói lên rất rõ đặc điểm cách tân đó của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trong *Những người ở lại*, lịch sử chỉ là một đường viền cho tấn bi kịch nhỏ trong gia đình bác sĩ Thành, còn trong *Sống mãi với thủ đô* thì cuộc kháng chiến đã tác động đến từng căn nhà, từng ngõ phố, đưa tất cả các nhân vật vào dòng thác lớn của lịch sử và định lại giá trị của từng con người trong cuộc sống mới. Số phận của một cá nhân là tuỳ thuộc vào thái độ của anh ta đứng trước lịch sử, tuỳ thuộc vào khả năng của anh ta có bơi được trên dòng thác lịch sử hay không, hay là bị đánh dạt sang hai bên bờ cùng với mọi rác rưởi khác của thời đại. Hai góc tĩnh nhất của cuốn tiểu thuyết là Trinh với thế giới nhỏ bé, đóng kín của nàng và Tân với bữa tiệc năm người kỳ dị ở phố Hàng Bài trong đêm toàn quốc kháng chiến. Tiếng súng của chiến tranh đã làm chao đảo căn gác yên tĩnh quý phái của Trinh ở phố Hàng Bún, đã giết chết người chồng ích kỷ, hèn nhát đang tìm đường chạy trốn theo giặc và cuối cùng một viên đạn của bọn Việt gian, thổ phỉ đã giết luôn người vú em, chỗ dựa cuối cùng của nàng ! Trong đêm tối chỉ còn hình ảnh Trinh bơ vơ ngồi bế con ở đầu phố Hàng Đường, rũ ra khóc vì sợ hãi, giữa lúc bốn phía xung quanh ran lên tiếng tằng tằng của liên thanh và tiếng ùng oàng của đại bác ... Tiếng súng toàn quốc kháng chiến cũng phá tan cái buổi họp tay năm lạc lõng ở phố Hàng Bài, tung mỗi người đi một ngả và cuối cùng lại tạo nên một cuộc gặp gỡ tay ba kỳ thú giữa Tân, Thu Phong, Vũ Minh trên chiến luỹ phố Lamblot ! Hai góc tĩnh nói trên vô hình trung đại biểu cho những gì còn sót lại của cuộc sống cũ cá nhân và ích kỷ, mà mỗi người là một thế giới riêng tây, một hòn đảo cô đơn. Tấn công vào hai góc đó, Nguyễn Huy Tưởng sẽ dễ dàng khuấy động được không khí chung của cuốn tiểu thuyết và phản ánh được tác động mạnh mẽ của hoàn cảnh xã hội rộng lớn vào vận mệnh của từng cá nhân.

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa nêu cao vai trò quần chúng nhân dân, xem đó là hoàn cảnh chủ yếu tạo nên tính cách của những con người mới trong thời đại hiện nay. Chủ nghĩa Marx khẳng định rằng nhân dân là động lực chính của lịch sử. Nhận thức rõ vai trò quyết định của quần chúng lao động, của cuộc đấu tranh cách mạng của nhân dân trong sự hình thành tính cách con người mới, đó là thành tựu và phát hiện chính

của mỹ học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Marx xem quần chúng nhân dân là cái "nền tích cực" đối với tính cách. Phát triển luận điểm đó, Xêraphimôvíts cho rằng quần chúng nhân dân là "hoàn cảnh chủ yếu" xây dựng nên những tính cách anh hùng mới. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta đã miêu tả những người anh hùng trong mối quan hệ chặt chẽ với quần chúng nhân dân. Chủ nghĩa anh hùng mới của chúng ta là chủ nghĩa anh hùng tập thể, chủ nghĩa anh hùng của quần chúng. Thành công chủ yếu của những tập ký như *Sống như Anh, Người mẹ cầm súng* hay những cuốn tiểu thuyết như *Hòn Đất, Gia đình má Bảy, Đất Quảng, Rừng U Minh*,... là đã xây dựng được những điển hình anh hùng trong một tập thể anh hùng cách mạng. Hình tượng Nguyễn Văn Trỗi chỉ có thể được giải thích, được đánh giá trong mối tương quan với quần chúng cách mạng, với cái nền "hoàn cảnh chủ yếu" đã xây dựng nên tính cách người công nhân anh hùng.

Luận điểm xem nhân dân là hoàn cảnh chủ yếu đó dựa trên cơ sở giai cấp công nhân và nhân dân lao động không còn là giai cấp bị trị và người anh hùng ở đây chính là kẻ đại diện cho những người chủ nhân ông mới của lịch sử. Quần chúng nhân dân cách mạng, quan hệ xã hội chủ nghĩa, đó chính là hoàn cảnh chủ yếu xây dựng nên những tính cách thanh niên anh hùng chống Mỹ cứu nước ở miền Bắc nước ta. Trong cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ lần này, chúng ta chiến đấu trên cơ sở của quan hệ sản xuất xã hội chủ nghĩa. Đó là điểm khác biệt cơ bản so với trước đây. Những anh hùng trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp (Cù Chính Lan, La Văn Cầu, Bế Văn Đàn, Phan Đình Giót) phần lớn là những người bị áp bức, bị bóc lột trong xã hội cũ. Họ ra đi cầm súng giết giặc cũng là vì muốn đổi đời, muốn chiến đấu cho một cuộc sống tự do, tốt đẹp hơn. Còn thế hệ thanh niên anh hùng chống Mỹ cứu nước hiện nay thì đã có một cuộc đời tốt đẹp trong chế độ mới, chế độ xã hội chủ nghĩa. Những chiến sĩ trẻ ở Cồn Cỏ như Thái Văn A, Bùi Thanh Phong,... đã lớn lên trong quan hệ xã hội chủ nghĩa và đã được hưởng những điều kiện tốt đẹp của mười lăm năm giáo dục xã hội chủ nghĩa (sự giáo dục của gia đình, của nhà trường, của quần chúng cách mạng). Họ ra đi chiến đấu trên cái bệ phóng vững vàng của chủ nghĩa xã hội. Chính hoàn cảnh đó

đã cắt nghĩa tại sao có những thanh niên học sinh mới rời ghế nhà trường mà ngay trận đầu đã trở thành những chiến sĩ anh dũng, xứng đáng là thế hệ đang nối tiếp cha anh hoàn thành sứ mệnh lịch sử mà dân tộc và thời đại giao phó cho. Thế hệ thanh niên đó đã lớn lên với sức lớn "một ngày bằng hai mươi năm" của cách mạng. Có những sự việc, những khó khăn mà người anh hùng trẻ tuổi của chúng ta giải quyết rất đơn giản, rất dễ dàng. Nhưng cái giản đơn, cái dễ dàng, thoải mái đó chính là kết quả của hơn mười lăm năm giáo dục xã hội chủ nghĩa, mười lăm năm lý tưởng cách mạng của cha anh đã thấm sâu vào dòng máu của họ. Họ cầm súng để chiến đấu cho lý tưởng cao quý của chủ nghĩa xã hội, để bảo vệ những thành quả của chủ nghĩa xã hội.

Không thấy hết vai trò của quần chúng nhân dân trong việc xây dựng tính cách con người mới, tức là không đánh giá đúng mức tác động của hoàn cảnh chủ yếu vào nhân vật trung tâm. Một vài cuốn tiểu thuyết của chúng ta – *Những người thợ mỏ* chẳng hạn – có khuynh hướng hạ thấp vai trò quần chúng đôi chút để cố tình tô đậm đôi ba tính cách cá nhân. Tác giả đã biến đội ngũ tập thể trong tác phẩm thành một lực lượng ít nhiều mang tính chất tự phát, thụ động, còn vai trò cá nhân của Vũ Quyết thì lại nổi bật hẳn lên, lấn át cả vai trò lãnh đạo của Đảng uỷ và chính quyền mỏ ! Tác giả đã ít nhiều lý tưởng hoá nhân vật Quyết nhưng lại không giải thích được quá trình hình thành tính cách nhân vật này. *Đi bước nữa* là một cuốn tiểu thuyết thành công về nhiều mặt nhưng lại chưa nêu rõ được tác động của hoàn cảnh xã hội mới (tổ chức Đảng, các đoàn thể quần chúng) đối với những nhân vật tích cực.

Do không có cái nền là tập thể làm hậu thuẫn nên một số nhân vật trung tâm (Hoan, Cần) tỏ ra cô độc và chịu đựng, không dám có thái độ đấu tranh quyết liệt chống lễ giáo phong kiến. Cuốn tiểu thuyết vì thế phần nào gợi nên cái không khí xưa cũ của những hoàn cảnh xã hội trước Cách mạng tháng Tám trong các tác phẩm *Sống nhờ, Tắt đèn, Những ngày thơ ấu*,...

Mối quan hệ giữa hoàn cảnh và tính cách không phải chỉ diễn ra một chiều. Tính cách tấn công vào hoàn cảnh, cải tạo hoàn cảnh, đó là

đặc điểm cách tân của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Người anh hùng cách mạng của chúng ta không chỉ là sản phẩm của những quan hệ xã hội mà còn là kẻ sáng tạo, cải tạo những quan hệ xã hội ấy. "Nếu như tính cách được tạo nên bởi hoàn cảnh thì cần phải làm cho hoàn cảnh trở nên nhân đạo hơn" (Marx). Hơn lúc nào hết, những người anh hùng mới của chúng ta thấy rất rõ vai trò chủ nhân ông lịch sử của mình. Họ xem việc đấu tranh để cải tạo thiên nhiên, cải tạo hoàn cảnh, đấu tranh để mang lại hạnh phúc cho giai cấp, cho dân tộc là lẽ sống cao cả của đời mình. Út Tịch đã rơi vào một hoàn cảnh hết sức khó khăn mà chỉ cần một chút yếu đuối về bản lĩnh là có thể dễ dàng bị khuất phục. Tuy nhiên, người anh hùng này đã chinh phục được thiên nhiên, chiến thắng được hoàn cảnh và tạo ra cho bản thân mình, cho thôn xóm mình một cuộc sống mới đầy hạnh phúc. Anh hùng Núp (*Đất nước đứng lên*), Út Tịch (*Người mẹ cầm súng*), Sâm (*Gia đình má Bảy*), Hoàng (*Đất Quảng*), Tiệp (*Bão biển*),... tiêu biểu cho sức tiến công cách mạng của thời kỳ chống Mỹ cứu nước.

Trên đây chúng ta đã nói đến ba đặc điểm cách tân chủ yếu của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa khi xét đến vấn đề hoàn cảnh điển hình và sự tác động qua lại giữa tính cách và hoàn cảnh. Tuy nhiên, trong việc xây dựng hoàn cảnh điển hình, tiểu thuyết của ta hãy còn có những nhược điểm cần phải vượt qua. Một số cuốn hãy còn thu lại trong những hoàn cảnh hẹp, nhân vật không có "ăngten" ra ngoài (*Hòn Đất*). Do không có sự chuyển hoá giữa hoàn cảnh rộng và hoàn cảnh hẹp, do không đặt cuộc chiến đấu ở hang Hòn trên một cái nền rộng lớn của cuộc chiến tranh nhân dân ở miền Nam nên tác giả vẫn chưa giải thích được một cách thật thuyết phục việc quân địch phải rút lui hoàn toàn khỏi Hòn Đất. Trong *Một chặng đường* của Nguyễn Khải, cuộc chiến đấu ở làng Lá hơi bị cô lập, tiếng vang dội của cuộc kháng chiến toàn quốc vào cái thôn nhỏ bé này hầu như không có gì !

Do không có mối liên hệ chặt chẽ với hoàn cảnh rộng, với phong trào chung nên một số cuốn tiểu thuyết chưa xử lý được tốt việc miêu tả những hiện tượng tiêu cực, lạc hậu có tính chất cục bộ ở từng xí nghiệp,

từng địa phương (*Những người thợ mỏ, Phất*). Tiểu thuyết *Phất* của Bùi Huy Phồn đã có những thành công khi tập trung vạch trần bộ mặt của giai cấp tư sản (nhất là tư sản mại bản) trong thời kỳ Hà Nội bị tạm chiếm. Cuộc đấu tranh của giai cấp công nhân ở đây, theo dụng ý của tác giả, chỉ là một đường viền trong cuốn tiểu thuyết mà thôi. Tuy nhiên, phải nói rằng cuộc đấu tranh giai cấp ấy – kể cả cuộc đấu tranh chống địch chuyển máy đi Nam – đã diễn ra hết sức yếu ớt và mờ nhạt. Có thể đó là tình hình thực tế trong các phân xưởng và nhà in của tư sản dân tộc. Trong thời kỳ Hà Nội bị tạm chiếm, ít nhà tư sản dân tộc có trên bốn mươi công nhân. Công nhân của họ phần lớn lại là những họ hàng con cháu chạy càn ra Hà Nội và được họ mua chuộc, cưu mang. Cho nên phong trào đấu tranh ở những nơi này rất thấp, thậm chí cá biệt còn có công nhân hàm ơn giai cấp tư sản ! Hoàn cảnh trong tiểu thuyết *Phất* sở dĩ thiếu điển hình không phải chỉ vì đã phản ánh lại tình trạng đấu tranh non yếu đó trong các cơ sở kinh doanh của tư sản dân tộc. Vấn đề chính là ở chỗ tác giả đã không mô tả phong trào đấu tranh ở những nơi đó trong mối liên hệ với những phong trào đấu tranh mạnh mẽ ở những nơi khác mà công nhân tập trung và có chi bộ Đảng lãnh đạo (nhà máy đèn, nhà máy nước, nhà máy xe lửa Gia Lâm,...). Không đặt vào trong cái nền chung rộng lớn đó thì không phản ánh được trung thực phong trào công nhân trong thời kỳ Hà Nội bị tạm chiếm và do đó cũng không đánh giá được đúng mức tình trạng non yếu của phong trào công nhân trong các xí nghiệp tư sản dân tộc.

Ở đây, chúng ta cần ôn lại bài học mà Engels đã nêu lên trong bức thư gửi cô Háccônétxơ, tác giả cuốn tiểu thuyết *Người thiếu nữ thành thị*. Engels đã chỉ cho nữ văn sĩ thấy rằng tình hình giai cấp công nhân thời bấy giờ (1887) đã khác xa với "tình hình năm 1800 hoặc năm 1810 là trong thời đại Saint Simon và Robert Owen", rằng giai cấp công nhân đã tham gia chiến đấu trong gần năm mươi năm chống lại những kẻ áp bức họ, do đó không thể nói rằng hoàn cảnh được mô tả trong cuốn

tiểu thuyết là "khá có tính chất điển hình được"[1]. Tuy nhiên, điều đó không có nghĩa là Engels muốn đi đến kết luận : muốn miêu tả những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình thì tác giả phải vứt bỏ đề tài đời sống công nhân ở "xóm East End của thành phố London" (Tất nhiên, đề tài có ý nghĩa phổ biến thì sẽ tạo điều kiện thuận lợi hơn cho nhà văn xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình). Engels chỉ khuyên tác giả *Người thiếu nữ thành thị* nên liên hệ cục bộ với toàn thể, nên miêu tả những người công nhân ở xóm East End như là một bộ phận công nhân tiêu cực, lạc hậu của thời đại mà toàn thể giai cấp công nhân đã giác ngộ. Engels cũng không đặt vấn đề buộc tác giả phải biến người công nhân lạc hậu thành tiên tiến mà yêu cầu nhà văn nên *xử lý đề tài* với tầm mắt rộng hơn. Không liên hệ với hoàn cảnh xã hội rộng lớn, không thấy được toàn bộ phong trào giai cấp công nhân lúc bấy giờ thì cũng không đánh giá được chính xác những hiện tượng tiêu cực, lạc hậu ở từng địa phương, cục bộ. Bài học đó trong bức thư của Engels gửi cho cô Háccơnétxơ năm 1888 đến nay vẫn còn có ý nghĩa thời sự đối với tất cả những nhà viết tiểu thuyết của chúng ta.

Hoàn cảnh điển hình là một phạm trù mỹ học chứ không phải là một phạm trù xã hội học. Do đó, để xây dựng những hoàn cảnh điển hình trong tiểu thuyết, nhà văn phải tiến hành quá trình khái quát hoá và cá biệt hoá. Một số cuốn tiểu thuyết chưa xây dựng được những hiện thực mang tính chất khái quát cao độ. *Những người cùng làng* của Vũ Cao chưa nói lên được mâu thuẫn gay gắt, ác liệt trong những vùng tranh chấp giữa ta và địch. Bọn Pháp ở đây chưa thật thâm hiểm, còn Cai Hường thì chỉ là một tên Việt gian bất đắc dĩ và hèn nhát. Câu chuyện trong *Những người cùng làng* có thể xảy ra ở một vùng nông thôn nào đấy, tuy vậy nó vẫn không tiêu biểu cho cuộc chiến đấu giằng co, ác liệt của chúng ta trong những vùng hậu địch. Không phải bất cứ một hiện tượng nào có thật ngoài cuộc đời cũng đều mang một ý nghĩa điển hình khi bước vào tác phẩm nghệ thuật. Tiểu thuyết *Hòn Đất* đã dựa vào một cuộc chiến đấu

(1) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 331.

xảy ra ở hang Hòn thuộc tỉnh Rạch Giá. Tuy nhiên, câu chuyện có thật này lại diễn ra trong một tình huống hơi đặc biệt nên nó chưa thực tiêu biểu cho cuộc chiến tranh nhân dân của chúng ta. Tình huống chiến đấu dựa vào địa hình thiên nhiên thuận lợi đó vẫn đẻ ra những khó khăn rất khó vượt qua : làm thế nào giải quyết được vấn đề nước uống và lương thực cho những người ở trong hang ? Nhà văn Anh Đức đã mượn đến ông trời để đổ một trận mưa tầm tã hết sức ngẫu nhiên xuống hang Hòn giữa lúc tình hình nước uống vô cùng căng thẳng !

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa miêu tả sự tác động qua lại giữa hoàn cảnh và tính cách, trình bày tính cách ở trạng thái động và bảo đảm cho tính cách có một sự phát triển hợp lô gích nội tại. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã phá vỡ trạng thái "tĩnh" vốn có của tiểu thuyết hiện thực phê phán và mô tả các nhân vật trong quá trình phát triển cách mạng của nó. Những nhân vật trong *Vỡ bờ, Sóng gầm, Cơn bão đã đến*,... đang đi tiếp chặng đường bỏ dở của anh Pha (*Bước đường cùng*), chị Dậu (*Tắt đèn*), Thứ (*Sống mòn*). Quá trình tiếp xúc với cách mạng đã tạo nên những sự biến đổi về chất, những bước phát triển nhảy vọt trong tính cách của họ.

Tuy nhiên, bên cạnh những thành công đó, trong tiểu thuyết hiện nay vẫn tồn tại một tình trạng khá phổ biến như sau : có những nhà văn, chỉ cần vài nét chấm phá đã có thể dựng lên rất tài tình trước mắt bạn đọc một hình tượng khá sinh động ; nhưng khi cần phải mô tả những tính cách đang chuyển biến, đang phát triển thì họ lại tỏ ra vụng về, lúng túng. Các nhà văn thường nắm bắt một cách nhanh chóng, quen thuộc với những nhân vật mà các đường nét đã ổn định, mà tính cách đã định hình rõ rệt (lớp người già, các nhân vật thuộc xã hội cũ). Nhưng khi mô tả những tính cách đang phát triển thì thường sự chuyển biến đó chưa thật nhất quán, chưa hợp lô gích, những bước ngoặt quan trọng trong sự phát triển tư tưởng, tâm lý và tình cảm của nhân vật thường bị nhảy qua một cách đáng tiếc !

Những nhân vật trong truyện và tiểu thuyết của Nguyễn Khải thường sắc sảo, góc cạnh và luôn luôn ở trạng thái vận động. Nhiều nhân vật mới xuất hiện đã thu hút ngay được sự chú ý của người đọc và hứa hẹn

một tính cách đa dạng, hoàn chỉnh (Nhàn, tu sĩ Thịnh, v.v.). Nhưng tu sĩ Thịnh cũng như nhiều nhân vật khác trong *Xung đột* và *Một chặng đường* đã bị bỏ rơi sau khi hoàn thành nhiệm vụ minh hoạ cho một vấn đề nào đó của tác phẩm ! Còn tính cách của Nhàn tuy có vận động và chuyển biến, nhưng sự phát triển của nhân vật này dường như chưa được nhất quán lắm. Người ta có thể nêu vấn đề : cô Nhàn là một nữ cán bộ nhạy bén về chính trị, cứng rắn trong cách giải quyết và luôn luôn ở tư thế tấn công không biết sợ hãi vào kẻ thù, cũng cô Nhàn đã có lần nhân danh Uỷ ban nạt tu sĩ Thịnh ngay trước cửa nhà thờ,... liệu con người đó có thể vì lòng tin Chúa và mất cảnh giác mà biến thành một kẻ mê muội, "một đứa trẻ hết sức thơ ngây", một kẻ "loạn trí" như ở cuối tập một được không ? Đó là hai giai đoạn khác nhau trong sự phát triển của một tính cách, hay là hai con người hoàn toàn đối lập nhau ? Một số nhân vật khác nhau của Nguyễn Khải (như Thuỵ, Hạp,...) chưa được lý giải một cách đầy đủ và thuyết phục vì tác giả đã vượt tắt qua những giai đoạn chuyển biến quan trọng trong tính cách nhân vật, đã không trình bày được sự diễn biến tâm lý nhân vật như một quá trình trong mối tương quan biện chứng giữa hoàn cảnh và tính cách.

Nguyên Hồng đặc biệt thành công khi viết về dân nghèo thành thị (mẹ La, Gái đen, Thanh,...). Nhưng ngay ở đối tượng quen thuộc này, người đọc vẫn nhận thấy sự lúng túng của nhà văn khi miêu tả quá trình chuyển biến của tính cách nhân vật. Nguyên Hồng chưa làm sáng rõ được những bước quá độ, bắc cầu cho hai giai đoạn phát triển của tính cách. Những người dân nghèo như Xim, Cam, Gái đen,... đi vào cách mạng dường như là tự phát, không có quá trình tiếp thu, chuyển biến về nhận thức và hành động cách mạng. Trong *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi (tập hai), ta cũng thấy diễn ra một tình trạng tương tự. Một số nhân vật tiểu tư sản trí thức của ông (Hội) đã thu hút sự chú ý của người đọc khi họ còn sống trong cảnh bế tắc, cùng quẫn, băn khoăn đi tìm lý tưởng. Nhưng khi đã tìm thấy ánh sáng cách mạng thì dưới ngòi bút của tác giả, họ bỗng trở nên nhạt nhẽo, không có sức hấp dẫn đặc biệt như trước nữa ! Tại sao lại như thế ? Khi những người tiểu tư sản trí thức (như Hội, Thanh) bước vào cách mạng thì đâu có phải là số phận của họ đã kết thúc, không có vấn đề gì để cho người đọc phải chú ý theo dõi. Cách mạng là môi trường thử thách, rèn luyện tốt nhất đối với mọi con người. Rồi đây

họ sẽ đối phó với những thủ đoạn khủng bố dã man của kẻ thù như thế nào, đi sâu vào quần chúng công nông ra sao, giải quyết những khó khăn về đời sống cho gia đình bằng cách gì,... bao nhiêu vấn đề phức tạp, rối rắm đặt ra trên chặng đường mới đầy vinh quang của họ.

Rõ ràng là các nhà văn của chúng ta đã dễ dàng thành công khi mô tả tính cách ở trạng thái tĩnh nhưng khi chúng bắt đầu vận động và chuyển biến thì ngòi bút của một số tác giả bỗng trở nên kém sắc sảo, vụng về và lúng túng. Một số nhân vật của Nguyễn Đình Thi sở dĩ không thu hút được người đọc từ đầu đến cuối cũng là vì tác giả đã không trình bày được những bước rẽ ngoặt quan trọng trong cuộc đời của họ. Một cô Quyên hoạt động bí mật ở núi Đọ, Quảng Yên, v.v. cũng làm cho người ta chú ý, nhưng cái điều hấp dẫn người đọc hơn là ở chỗ tại sao một cô gái tần tảo, đảm đang, hiếu thảo trong gia đình lại có thể nhanh chóng trở thành một cán bộ cách mạng dày dạn kinh nghiệm, một thân một mình hoạt động khắp vùng rừng núi Đông Bắc ?

Đối với những tính cách có quá trình chuyển biến thì sức hấp dẫn chủ yếu tập trung ở những bước rẽ ngoặt. Người viết tiểu thuyết phải mô tả cho được những bước nhảy vọt lượng đổi thành chất đó.

Nhà văn không chỉ *kể lể* sự việc, hành động và những kết quả mà phải *miêu tả, giải thích* quá trình chuyển biến và phát triển của nhân vật, tạo nên cho nó một *vận mệnh* có sức hấp dẫn từ đầu đến cuối tác phẩm. So với kịch và truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết có nhiều khả năng nhất để xây dựng những tính cách điển hình, để miêu tả một cách toàn vẹn và đầy đủ nhất quá trình phát triển của những tính cách trung tâm.

Nguyên nhân vì đâu mà một số nhà văn của chúng ta lại thường tỏ ra lúng túng khi phải miêu tả những tính cách có quá trình phát triển hoặc có những bước đột biến nhảy vọt ? Chúng ta có thể tìm thấy những lý do về mặt chủ quan của nhà văn, nhất là về mặt thế giới quan. Những cái điều dễ thấy nhất lại là vấn đề vốn sống. Nhà viết tiểu thuyết phải là người lịch lãm, hiểu biết sâu sắc tâm lý con người, lại phải thuộc nhiều kiểu người và có khả năng nhập thân, biến hoá vào nhiều loại nhân vật khác nhau. Nếu không, nhà văn sẽ dễ dàng có thái độ tuỳ tiện đối với những nhân vật xa lạ mà họ không am hiểu tính cách. Muốn hiểu được cả cuộc đời một con người, nhà viết tiểu thuyết phải nuôi dưỡng, thai nghén

nhân vật trong đầu óc suốt cả một thời gian dài, có khi hàng năm hoặc hàng chục năm. Nhà văn không những nắm vững tình trạng hiện nay của nhân vật mà còn phải nghiên cứu chiều sâu của nhân vật trong quá khứ và tiên đoán được bước phát triển của nó trong tương lai. Có như vậy mới giải thích được quá trình phát triển của tính cách qua những thời kỳ lịch sử khác nhau.

Bên cạnh những lý do về vốn sống, ta còn thấy những nguyên nhân về mặt nghề nghiệp. Những nhân vật có quá trình chuyển biến đòi hỏi nhà văn phải tôn trọng sự phát triển hợp lô gích nội tại của nó, không được biến nó thành công cụ, thành cái loa phát ngôn của tác giả. Nguyễn Công Hoan đã giật dây cho Anbe Thừa hoạt động như một con rối (*Đống rác cũ*), còn một số nhân vật trong *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến* thì nói năng, suy nghĩ chẳng khác gì tác giả ! Muốn bảo đảm cho nhân vật phát triển hợp với quy luật khách quan của cuộc sống thì nhà văn phải luôn luôn chú ý đến tác động qua lại giữa hoàn cảnh và tính cách. Không chú ý đến vai trò của hoàn cảnh khách quan, người viết tiểu thuyết sẽ không lý giải được chiều hướng phát triển của tính cách và dễ dàng dẫn dắt nhân vật đi theo ý muốn chủ quan của mình.

Sự phát triển của nhân vật sẽ diễn ra trong mối tương quan biện chứng giữa tính ổn định và tính lưu chuyển. Tiểu thuyết hiện thực không những miêu tả sự phát triển của tính cách mà còn chỉ ra rằng tính cách trong khi biến đổi vẫn giữ lại một số đặc điểm bền vững đầu tiên của nó. Nắm được phép biện chứng giữa tính ổn định và tính lưu chuyển trong tính cách nhân vật, đó là một thành tựu của chủ nghĩa hiện thực phê phán mà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa kế thừa và phát triển.

Nguyên nhân cuối cùng chính là việc giải quyết mối tương quan giữa nguyên hình xã hội và điển hình văn học. Nhân vật trong tiểu thuyết phải có tầm khái quát rộng lớn, phải được xây dựng thông qua sự tưởng tượng và sáng tạo của nghệ sĩ. Trong khi xây dựng nhân vật, người viết tiểu thuyết có thể dựa vào một hoặc nhiều nguyên mẫu ngoài cuộc đời. Nhưng dù trong trường hợp nào thì nhà văn cũng phải phát huy cao độ vai trò hư cấu và sáng tạo của mình. Nhà văn phải sống cả cuộc đời nhân vật, phải thấy rõ vận mệnh, con đường đi và những vấn đề mà tác giả đặt ra thông qua nhân vật. Có thể nói nhà văn là "tạo hoá" của nhân vật, chứ không phải là kẻ *chép* nhân vật hoặc *ghép* các nhân vật lại với nhau.

Đáng tiếc là một số nhân vật trong tiểu thuyết Việt Nam hiện nay vẫn còn nằm trong tình trạng chắp vá, gán ghép những mẫu đời thật, mức độ khái quát và hư cấu nghệ thuật còn yếu. Do đó, nhà văn khó lòng bảo đảm được tính luận lý, tính nhất quán của nhân vật khi nó vận động và phát triển. Chúng tôi sẽ dừng lại lâu hơn ở vấn đề này.

Hình tượng tên thực dân Đờ Vanhxi (trong *Sóng gầm*) tuy có những đường nét khá độc đáo nhưng không tránh khỏi rơi vào hạn chế nói trên. Nguyên Hồng muốn dựng lên trước mắt chúng ta không phải một tên tư sản công nghiệp như chủ nhà máy xi măng mà là một tên tư sản bao thầu làm các đường tàu, kho bến, dinh trại, cầu cống, chợ búa và thầu cả... phân gio của thành phố Hải Phòng ! Tên "cai xia" Đờ Vanhxi này bẩn thỉu và keo kiệt, nghiệt ngã từng đồng với cả những người cu li đổ thùng. Hắn lại là một tên dâm dục, chuyên bao gái để hành lạc và "lơn" vợ hoặc con gái người khác. Ngoài cái nghề bao thầu, hắn còn là một tên mật thám chính trị giảo quyệt, nham hiểm và cực kỳ phản động. Đồng thời hắn lại hiện ra với bộ mặt lịch sự, xã giao giả dối của một tên trí thức thực dân có đầu óc phân biệt chủng tộc. Người ta thấy Nguyên Hồng đã ghép vào nhân vật này quá nhiều bộ mặt khác nhau và ông lại đẩy hắn lên một cương vị quá cao ở Đông Dương và thêm thắt tuỳ tiện cho hắn những khả năng ít có ở một tên tư sản bao thầu thuộc địa.

Nhân vật lão Am trong tiểu thuyết *Cái sân gạch* của Đào Vũ đã gây nên một cuộc tranh luận khá sôi nổi và bổ ích vào khoảng đầu năm 1960[1]. Tính cách của lão Am có những nét điển hình cho một bộ phận trung nông

(1) Xem các bài phê bình *Cái sân gạch* của :
- Tô Hoài (*Nghiên cứu văn học*, số 2 - 1960)
- Nguyễn Hùng và Thiết Vũ (*Nghiên cứu văn học*, số 3 - 1960)
- Phan Nhân (*Nghiên cứu văn học*, số 4 -1960)
- Lê Điền và Trọng Anh (*Nhân Dân*, số ra ngày 17 – 2 - 1960)
- Thế Toàn (*Học tập*, số 2 - 1960)
- Nguyễn Văn Bổng (*Văn nghệ*, số 29, tháng 10 - 1959)
- Minh Dương, Lâm Tường (*Văn nghệ*, số 33, tháng 2 - 1960)
- Lê Đình Ky, Thành Duy (*Văn nghệ*, số 34, tháng 3 - 1960)
- Bùi Hiển (*Văn học*, số 68)
- Đông Hoài (*Văn học*, số 77)
- Xuân Tửu (*Văn học*, số 80).

lạc hậu pha tạp trên cánh đồng miền Bắc. Đây là một nhân vật có nội tâm phong phú, phức tạp và cá tính khá độc đáo. Trong vấn đề ra vào hợp tác xã của lão, Đào Vũ không chỉ phân tích mặt quyền lợi vật chất mà còn đề cập vấn đề tình cảm, thói quen và nhiều ràng buộc linh tinh khác trong đời sống của người nông dân. Lão Am đã có những suy nghĩ riêng, có cái cách vào hợp tác xã theo kiểu riêng của lão, nghĩa là "vừa như anh lính bại trận bị tước hết vũ khí, vừa lâng lâng như người ốm mới khỏi", lão vào nhưng trong tâm hồn vẫn còn cái gì u uất, chưa nguôi !

So với hình tượng những người nông dân trong văn học lúc bấy giờ, nhân vật lão Am đã tránh được cái nhìn sơ lược, công thức và lối giải quyết đơn giản, một chiều. Tuy nhiên, nhân vật này vẫn để lại cho người đọc một ấn tượng là tác giả đã lắp ghép, nhồi nhét quá nhiều nhân tố phức tạp vào tính cách lão Am để nhằm tạo cho lão một cá tính phong phú và độc đáo ! Quả thật tính cách lão Am bao gồm quá nhiều bộ mặt phức tạp : lão xuất thân là một cố nông làm thuê đã từng bỏ làng ra mỏ Đông Triều bảy năm, sau đó bỏ về với cái bị không và đôi lỗ mũi đầy bụi than. Lão đã từng làm phó lý, tậu được một ít ruộng vườn và trong cải cách bị quy sai là phú nông, cường hào. Tuy là trung nông nhưng lão lại đứng ở lò rèn là chủ yếu và lão đặt rất nhiều hy vọng sinh cơ lập nghiệp vào cái lò rèn chợ Miết đó. Lão là người trọng Nho học và những lời dạy trong các sách vở "thánh hiền" không khỏi để lại trong đầu óc lão nhiều nhận thức và tư tưởng lạc hậu của xã hội phong kiến, v.v.

Ta có cảm tưởng là Đào Vũ đã gán ghép vào lão Am nhiều mảnh đời của những nguyên hình khác nhau, nhân vật này chưa được xây dựng lại trên một cơ sở khái quát và hư cấu nghệ thuật cao. Tính cách của lão Am chất chứa nhiều mặt phức tạp và mâu thuẫn như vậy, cho nên đôi khi người đọc không nắm vững bản chất chủ yếu của nhân vật là gì ! Điều đó thể hiện ở chỗ tác giả có khuynh hướng cường điệu mặt tiêu cực của nhân vật và mô tả sự phát triển của tính cách hơi có tính chất một chiều. Phần đầu tác phẩm, tác giả đã dẫn dắt nhân vật khá thành công. Nhưng đến gần cuối cuốn tiểu thuyết, bỗng nhiên tác giả đẩy nhân vật đi Đông Triều một cách gò ép, chủ quan không hợp với luận lý nội tại của nhân vật gây thêm không khí bi đát, không lợi cho việc thể hiện tư tưởng chủ đề của tác phẩm. (Trong cuộc tranh luận năm 1960, một số nhà phê bình có đề cập vấn đề mối quan hệ giữa nhân vật trung tâm và tư tưởng chủ đề. Theo tôi,

lão Am rất có thể là một điển hình nếu Đào Vũ xây dựng nhân vật thành công. Chúng ta không nên lấy cái lò rèn làm thước đo ý nghĩa điển hình của nhân vật. Nhưng nếu viết về phong trào hợp tác hoá nông nghiệp mà lại chọn một trung nông pha tạp, chủ yếu sống bằng nghề thủ công làm nhân vật trung tâm thì sẽ không thuận lợi cho việc thể hiện tư tưởng chủ đề của tác phẩm).

*
* *

Thế giới quan và vốn sống có ảnh hưởng quyết định đến sự thành bại của nhà văn trong việc xây dựng nhân vật điển hình. Một số nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã nhìn các nhân vật của mình dưới góc độ của chủ nghĩa nhân đạo tiểu tư sản, của những vấn đề lương tâm, danh dự, nhân phẩm, đạo đức nhiều hơn là dưới ánh sáng của quan điểm giai cấp. Vì thế cho nên mới có vấn đề của cô Phượng (*Vỡ bờ*) và cô Giáng Hương (*Sóng gầm*).

Trong khi mô tả giai cấp tư sản, Nguyên Hồng đã phần nào lý tưởng hoá bộ mặt của Thy San và Giáng Hương tạo cho chúng một vẻ đẹp hấp dẫn khá nguy hiểm. Dưới ngòi bút của nhà văn, Giáng Hương là "một con phượng hoàng, một vầng trăng, một kỳ công của vũ trụ", "lái xe nhẹ vút như chim bay, khiêu vũ như sóng cồn mây tản" ! Giáng Hương không có những nét của vợ một tên tư sản mại bản mà lại có tâm hồn của một nghệ sĩ ; Giáng Hương chán ngán cuộc sống xa hoa bên cạnh Thy San và cho rằng cứu cánh đời mình đâu phải là sự giàu sang và vinh hoa phù phiếm. Vậy thì cái nét xác định của tính cách Giáng Hương là như thế nào ? Tất nhiên, trong tác phẩm, nhà văn có quyền miêu tả sự ao ước, thèm muốn của những người tiểu tư sản đứng trước cuộc sống ô tô, nhà lầu của bọn tư sản. Nhưng đâu là sự choáng ngợp của Thanh, đâu là sự choáng ngợp của chính bản thân tác giả, người đọc đôi khi quả tình chưa phân biệt được ! Người ta có cảm tưởng Nguyên Hồng rất hiểu những người đàn bà như mẹ La, mẹ Nghĩa rằng nhưng đối với loại nhân vật này, ngòi bút của ông trở nên hết sức phóng túng và tuỳ tiện. Nguyên Hồng đã ít nhiều lãng mạn hoá, thi vị hoá bộ mặt của bọn tư sản lớp trên. Nhưng đối với bọn tay chân, bọn thống trị lớp dưới (Lê Thị Thảo Minh, mụ chủ ôten Y Lan, cố bà Tây Cậu) thì ngòi bút tố cáo của ông lại tỏ ra sắc sảo và hiện thực hơn.

Cô Phượng đẹp sắc sảo, đẹp lộng lẫy trong tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi đã làm cho mấy cây bút phê bình xôn xao lên một dạo. Có người đề cao Phượng là "một người đàn bà đẹp, một hình thức đẹp", "luôn luôn là một cám dỗ đối với nghệ sĩ", "một tâm hồn biết thổn thức vì một tình yêu chân thật", biết phân biệt dù còn cảm tính "cái thật và cái giả trong nghệ thuật và trong cuộc sống"[(1)]. Đề cao nhân vật Phượng là chân thật, là "hình tượng nghệ thuật trội nhất của nhà văn", thậm chí ca ngợi cả những cảnh, những tình cảm mòn sáo, xưa cũ của chủ nghĩa lãng mạn như cái cảnh Phượng khóc trên mộ Tư dưới trời mưa là "hết sức xúc động" thì có thể nói chính người phê bình cũng đã rơi vào cái tình trạng không phân biệt được "cái thật và cái giả trong nghệ thuật và trong cuộc sống" !

Những ý kiến khác nhau nhất về *Vỡ bờ* hiện nay tập trung xung quanh vấn đề cô Phượng. Phượng là nhân vật hiện thực hay lãng mạn ? Tính cách của nhân vật này phát triển có hợp luận lý hay không và nhà văn đã có thái độ như thế nào đối với cái nhân vật hết sức phức tạp và "chông chênh" này ?

Có người cho rằng đáng lẽ Phượng phải đi theo con đường của Nga Thiên Hương, Trịnh Thục Oanh. Nữ nhân vật này bước vào cái xã hội thượng lưu quý phái với một ít nhân phẩm và khá nhiều ảo tưởng. Nhưng rồi cái xã hội lang sói lừa lọc ấy đã làm cho cô vỡ mộng, càng ngày càng bị tha hoá và biến chất đi. Tôi nghĩ không nhất thiết Phượng phải sa đoạ, hư hỏng hoàn toàn cả về đời tư lẫn con đường chính trị như hai người đàn bà ma quái, truỵ lạc, bán mình cho đế quốc nói trên. Nguyễn Đình Thi muốn xây dựng Phượng thành một nhân vật phức tạp, mang tấn bi kịch nội tâm và nổi loạn một cách bế tắc, tuyệt vọng. Phần nhân phẩm còn lại đôi lúc sẽ làm cho Phượng chán chường cảnh sống sa đoạ, trống rỗng, ao ước một cái gì trong sáng hơn nhưng lại không đủ can đảm đoạn tuyệt với cuộc đời hưởng thụ lười biếng vốn đã thành thói quen của mình,... Cuối tác phẩm, Nguyễn Đình Thi để cho Phượng lặng lẽ giúp cô em may cờ, lặng lẽ theo Hằng đi mua hoa tiễn Vệ quốc đoàn Nam tiến. Lối kết thúc lửng lơ như thế theo tôi cũng có thể chấp nhận được vì bấy nhiêu hành động đó chưa đủ chứng minh rằng Phượng đã giác ngộ

(1) *"Vỡ bờ" và nghệ thuật tiểu thuyết của Nguyễn Đình Thi, Tác phẩm mới*, số 12, tr. 99.

cách mạng một cách có ý thức. (Nếu như Nguyễn Đình Thi có ý định như vậy thì ông phải chuẩn bị trước cho nhân vật chu đáo hơn để khỏi gây một ấn tượng bất ngờ đối với độc giả).

Thông qua việc xây dựng các nhân vật Phượng và Tư, có người đi đến kết luận rằng "cách nhìn của Nguyễn Đình Thi còn "lãng mạn" hơn cả một vài cây bút lãng mạn xưa"(1) như Khái Hưng, Nhất Linh. Sự so sánh như vậy hết sức khiên cưỡng bởi vì rằng Phượng với Loan, Hồng, Tuyết, Hiền,... là những tính cách khác nhau được xây dựng bởi những nhà viết tiểu thuyết có thế giới quan và phương pháp sáng tác hoàn toàn khác nhau. Phải chăng Phượng là một nhân vật lãng mạn bởi vì rằng người ta không thể hiểu được tại sao Phượng, vợ một viên tri huyện, con gái nhà Ích Phong, buôn bán tơ lụa ở Hàng Đào lại có thể yêu được cái anh chàng hoạ sĩ Tư nghèo khốn khổ và ho lao sắp chết ấy ?

Tôi cho rằng vấn đề không phải ở chỗ đó. Phượng có thể sống buông tuồng, phóng túng, thực chất là sa đoạ, Phượng có thể khinh thường bọn đàn ông thượng lưu trí thức tầm thường, bệnh hoạn đang chạy theo nàng như một đàn gà và khinh bỉ cả chính mình, nhưng đồng thời người đàn bà ấy vẫn có thể đôi khi nghĩ đến Tư như *một kỷ niệm* trong sáng cuối cùng, một khoảng riêng đẹp đẽ của cuộc đời Phượng. Ở tập một, Phượng có những nét chân thật, thậm chí có lúc sắc sảo, sinh động trong những trường hợp Nguyễn Đình Thi thấy rõ bản chất giai cấp và tính chất phức tạp, mâu thuẫn của nhân vật này. Tính cách của Phượng hiện lên khá rõ nét khi nàng tự ngắm mình trong gương và ghê tởm nghĩ đến "cái bộ mặt bắt đầu sệ, hai má nhờn nhờn mỡ" và "cái bụng béo thây lẩy ra như một quả bóng tròn" của huyện Môn, khi Phượng đến thăm Tư lần đầu, đứng ngắm lại bức tranh Tư vẽ nàng ngày xưa, rồi ngay mấy hôm sau lại đến nhà Thanh Tùng buông thả, lả lơi "ngửa cổ cười sằng sặc như điên" khi chàng hoạ sĩ quỳ xuống chân nàng,... Bước sang tập hai, Phượng ngày càng sa đoạ, hư hỏng hơn, cô ta tập tành buôn chợ đen, dan díu với nhiều người đàn ông, thèm khát những người trẻ tuổi, có một cái đẹp mạnh khoẻ, rất "đàn ông" kia và muốn "trở thành một người giàu có, được xã hội nể sợ". Con người lý tưởng mà có lẽ suốt cuộc đời Phượng không bao giờ gặp được, con người đáng cho nàng yêu và say mê là "một người trẻ

(1) *Chung quanh vấn đề "Vỡ bờ"*, *Tạp chí Văn học*, số 6 - 1972, tr. 103.

đẹp mà lại ngang tàng và thông minh". Lý tưởng sống của Phượng, người yêu lý tưởng của Phượng, càng ngày càng xa lạ với Tư, như vậy khó lòng Phượng có thể giữ được một tình yêu lâu bền với Tư, một tình yêu đến mức làm cho Phượng tự tử sau khi Tư chết !

Cô Phượng ngày càng bị tha hoá, càng đi sâu vào con đường truỵ lạc, nhưng nhà văn lại cứ muốn tạo ra cho cô ta một đời sống nội tâm phong phú, một "tâm hồn rất lạ", một tình yêu chung thuỷ không những không bị phai nhạt đi mà lại nồng cháy lên... Ở tập hai, người ta thấy rõ tác giả đã có lúc thi vị hoá nhân vật này và dành cho cô ta khá nhiều "tâm huyết", quá nhiều không gian và ánh sáng... mà một người đàn bà hư hỏng, buông tuồng, một nhân vật phụ trong một cuốn tiểu thuyết - sử thi không đáng được "hậu đãi" đến như thế !

Nguyễn Đình Thi dường như đứng ở góc độ coi Phượng là nạn nhân đáng thương, một hình nhân để tố cáo xã hội tư sản đã biến một người đàn bà đẹp, thông minh thành một thứ búp bê cao cấp, một thứ trò chơi, một món hàng hoá. Phượng là nhân vật có nhiều chất nổ, đáng lẽ Nguyễn Đình Thi nên để cho nhân vật nổi loạn ấy phá phách, tung hê tất cả những cái xấu xa đểu cáng của bọn thượng lưu, quyền quý ra cho mọi người thấy, xé toang cái bức màn giả dối che đậy bộ mặt nhơ nhớp của chúng, khiến cho chúng phải lồng lộn lên trả thù nàng, cắn xé nàng,... Có lẽ đẩy cái bi kịch đến chỗ đó thì sự tự tử vì bế tắc điên loạn của Phượng sẽ còn ít nhiều ý nghĩa tố cáo. Ở đây, thái độ nổi loạn của Phượng thực ra chỉ là một sự buông tuồng, phóng túng, chỉ là những đòn trả thù anh chồng bệnh hoạn và hèn mạt chứ chưa phải là trả thù cái xã hội quý tộc thượng lưu. Cái việc Phượng tự tử sau khi Tư chết chưa thuyết phục lắm và cũng không có ý nghĩa tố cáo xã hội gì đáng kể ! Thực ra Phượng cũng có khía cạnh nạn nhân nhưng đồng thời Phượng cũng là kẻ đã gây ra đau khổ cho bao nhiêu người khác. Nguyễn Đình Thi đã thương Phượng nhiều hơn, thậm chí có lúc lãng mạn hoá nhân vật này, do đó đã không nhìn thấy và không phê phán đúng mức những nét xấu xa, hư hỏng nằm trong bản chất giai cấp của Phượng.

Những hiện tượng xây dựng điển hình chưa thành công trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa bắt nguồn từ nhiều nguyên nhân, nhưng trước hết là do những hạn chế trong thế giới quan và vốn sống của nhà văn. Tất nhiên, các nhà văn Việt Nam đã được hiện thực ưu đãi rất nhiều.

Chưa có ở nước nào như nước ta, dưới ánh sáng chói loà của cách mạng, từ mấy chục năm nay, các văn nghệ sĩ có rất nhiều điều kiện để hiểu sâu con người mới và cuộc sống mới. Mặt khác, chủ nghĩa Marx - Lênin được vận dụng một cách sáng tạo, sinh động đã trở thành một vũ khí sắc bén giúp các nhà văn hiểu được quy luật của xã hội và lịch sử. Chính những điều kiện trên đây là nguyên nhân rất cơ bản cắt nghĩa những thành tựu đáng mừng của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Tuy nhiên, cần phải thấy rằng phần lớn các nhà văn nước ta xuất phát từ tầng lớp tiểu tư sản trí thức. Đó là một tầng lớp trí thức yêu nước, say mê những lý tưởng đẹp, ôm ấp nhiều hoài bão lớn. Tuy nhiên, lối cảm nghĩ của giai cấp trung gian này không phải không còn rơi rớt lại trong thế giới quan, nhân sinh quan của một số nhà tiểu thuyết. Đó là chủ nghĩa nhân đạo tiểu tư sản, nhận thức mơ hồ về đấu tranh giai cấp, thái độ "bông phèng" thiếu trách nhiệm, thái độ hoài nghi và phương pháp tư tưởng chủ quan,... Đó cũng là lối vuốt ve, chiều chuộng đối với các nhân vật thuộc giai cấp tiểu tư sản và các thành phần lớp trên ; tác giả không phê phán nghiêm khắc những nhược điểm và thói xấu nằm trong bản chất giai cấp của họ. Đó cũng là thái độ thích thú những nhân vật trung gian tầm thường, thiếu tính lý tưởng, những con người quẩn quanh với các chuyện eo sèo hằng ngày, lúng túng trong những bi kịch nội tâm rối rắm. Tất nhiên, mặt hạn chế trong thế giới quan của các nhà tiểu thuyết nước ta không phải chỉ bao gồm những rơi rớt tiểu tư sản. Nhưng cần phải thấy rằng, ở một số nhà văn nào đó, những rơi rớt ấy đã tồn tại khá dai dẳng (và có lúc đã chuẩn bị miếng đất tốt cho sự xâm nhập của các quan điểm tư sản), gây tác hại không nhỏ đến quá trình điển hình hoá trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Khắc phục những hạn chế trong thế giới quan, đi đến những nơi tiên tiến, chia sẻ vui buồn với các nhân vật ở quê hương thứ hai của mình,... đó là những điều kiện rất cơ bản giúp cho các nhà tiểu thuyết có thể thành công trong nhiệm vụ điển hình hoá.

PHẦN III

NHỮNG VẤN ĐỀ THỂ LOẠI CỦA TIỂU THUYẾT

Ở nước ta, từ những năm hai mươi của thế kỷ XX người ta đã nói nhiều đến tiểu thuyết. Nhưng những công trình nghiên cứu tiểu thuyết với tính cách là một thể loại văn học thì hãy còn quá ít[1].

Trong những cuốn sách đó thì *Công việc của người viết tiểu thuyết* của Nguyễn Đình Thi là công trình có giá trị đứng về mặt quan điểm của người viết cũng như đứng về tầm sâu sắc của những vấn đề thể loại được đặt ra trong tác phẩm. Nhìn chung cho đến nay thì lý luận về các thể loại văn học nói chung vẫn còn là một mặt yếu trong các tác phẩm nghiên cứu, phê bình ở nước ta.

Tình hình thực tế nói trên đòi hỏi phải có những công trình lý luận khoa học và nghiêm túc về thể loại tiểu thuyết. Trong phạm vi phần này chúng tôi không có tham vọng nghiên cứu toàn bộ các vấn đề thể loại mà chỉ bước đầu đề cập một số điểm có liên quan trực tiếp đến tiểu thuyết hiện đại. Đó là những vấn đề như nguồn gốc và sự hình thành của tiểu thuyết, những cuộc tranh luận xung quanh vấn đề tiểu thuyết, đặc trưng thẩm mỹ của thể loại, lao động của người viết tiểu thuyết.

Để đi sâu vào những vấn đề đó, chúng tôi xuất phát từ những yêu cầu *phương pháp luận* sau đây :

Khi nghiên cứu tiểu thuyết như một thể loại văn học chúng ta không thể không đề cập một số thuộc tính *hình thức* của tiểu thuyết. Chẳng hạn như tiểu thuyết là một hình thức kể chuyện có quy mô cỡ lớn, bao gồm một số đông nhân vật với những tuyến cốt truyện đan chéo vào nhau ; tiểu thuyết chủ yếu được viết bằng văn xuôi, bằng ngôn ngữ hội thoại bình thường và theo tiết tấu tự do của văn xuôi. Trong tiểu thuyết,các hình thái

---

(1) Liệt kê theo năm tháng, chúng ta có :
– *Khảo về tiểu thuyết* của Phạm Quỳnh (1929).
– *Theo dòng* của Thạch Lam (1941).
– *Lược khảo về tiểu thuyết Tàu* - Phụ thêm *Tiểu thuyết Việt Nam xưa* của Trần Văn Giáp (*Thanh nghị*, 1942).
– *Khảo về tiểu thuyết* của Vũ Bằng (Sài Gòn, 1955).
– *Viết và đọc tiểu thuyết* của Nhất Linh (Sài Gòn, 1961).
– *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết* của Nguyễn Văn Trung (Sài Gòn, 1961).
– *Tiểu thuyết Pháp hiện đại – Những tìm tòi đổi mới* của Phùng Văn Tửu (Hà Nội, 1990).

ngôn ngữ như độc thoại nội tâm, đối thoại giữa các nhân vật, các loại ngôn ngữ khác nhau của người kể chuyện (bình luận trữ tình phụ đề, xác định tính cách, miêu tả thiên nhiên, v.v.) được tổ chức xen kẽ với nhau và tác động qua lại với nhau một cách phức tạp và kín đáo,...

Tuy nhiên, chúng ta sẽ không hiểu được sâu sắc và khoa học vấn đề tiểu thuyết nếu chúng ta dừng lại ở lối *miêu tả* những thuộc tính bên ngoài của thể loại. Không có một hình thức nào lại không thấm nhuần một nội dung nhất định cũng như ngược lại, không có nội dung nào lại không được chuyển hoá vào hình thức, tan biến trong hình thức. Những sự đổi mới về hình thức như việc bãi bỏ lối kết thúc có hậu khuôn sáo, việc sử dụng lối kể chuyện bằng ngôi thứ nhất, việc đi sâu vào đời sống tâm lý bên trong, xây dựng những hoàn cảnh rộng, những cấu trúc nhiều tuyến, v.v. đều phát sinh do yêu cầu lĩnh hội một nội dung mới, phản ánh những bước đi mới của lịch sử và xã hội. Cho nên chỉ có thể hiểu được những vấn đề như đặc trưng thẩm mỹ của tiểu thuyết, nguồn gốc và sự hình thành của thể loại tiểu thuyết nếu chúng ta nghiên cứu chúng trong mối tương quan biện chứng giữa nội dung và hình thức, nếu chúng ta giải thích được, trong những trường hợp nhất định, một nội dung nghệ thuật nào đấy đã được chuyển hoá thành hình thức như thế nào. (Những hình thức đó hiện ra như những thành quả có sẵn đối với các thế kỷ về sau và những nghệ sĩ thiên tài sẽ cải biên, phát triển nó để phục vụ cho nội dung mới).

Một vấn đề thứ hai về phương pháp luận cần phải chú ý là : phương pháp nghiên cứu của chúng ta phải vừa có tính *lịch sử - cụ thể* (coneret historique), phải vừa có tính chất *loại hình* (typologique). Không thể xác định được bản chất thể loại của tiểu thuyết nếu chúng ta không theo dõi lịch sử phát sinh của nó và ngược lại, không thể tìm ra được nguồn gốc và sự hình thành của tiểu thuyết nếu không có ánh sáng soi đường của lý luận về đặc trưng thể loại. Những cuốn sách của Trần Văn Giáp, Nhất Linh, Vũ Bằng đã rơi vào chủ nghĩa kinh nghiệm chính là vì không có một lý luận rõ ràng về tiểu thuyết. Phương pháp nghiên cứu mác xít đòi hỏi phải có một sự thống nhất chặt chẽ giữa cái lô gích và cái lịch sử, giữa việc nắm vững những đặc trưng thẩm mỹ chủ yếu của thể loại với việc nghiên cứu một cách nghiêm túc lịch sử hình thành của tiểu thuyết.

Vấn đề thứ ba là cần có một quan niệm chính xác về những đặc trưng thẩm mỹ độc đáo của từng thể loại văn học. Nghệ thuật của nhân loại có sự kế thừa và phát triển. Nhưng mỗi loại hình nghệ thuật, mỗi thể loại văn học đều ra đời trên một cơ sở xã hội - lịch sử nhất định và có những đặc trưng thẩm mỹ độc đáo của mình. Cho nên những định nghĩa chung chung về tiểu thuyết thực ra không giải quyết được gì cả và thường dẫn đến sự xoá nhoà ranh giới giữa các thể loại văn học.

Phạm Quỳnh định nghĩa "tiểu thuyết là một truyện viết bằng văn xuôi đặt ra để tả tình tự người ta, phong tục xã hội hay là những sự tích lạ kỳ, đủ làm cho người đọc có hứng thú". "Nói tóm lại thì tiểu thuyết là một truyện bịa đặt mà có thú vị"[1]. Định nghĩa phiến diện và lệch lạc này không nêu lên được những đặc trưng của tiểu thuyết mà lại làm cho người ta lẫn lộn giữa các thể truyện ngắn, truyện vừa với truyện dài hoặc tiểu thuyết là những hình thức kể chuyện cỡ lớn. Nhưng ngay cái định nghĩa "tiểu thuyết là một chuyện kể bằng văn xuôi có quy mô lớn"[2] cũng vẫn còn quá chung chung. Là vì những truyện kể dài bằng văn xuôi đã có từ buổi bình minh của văn học. Vả lại, tiểu thuyết tuy nói chung là viết bằng văn xuôi nhưng cũng có cuốn viết bằng văn vần (*Truyện Kiều, Lục Vân Tiên*, v.v.). Từ các định nghĩa trên, một số nhà lý luận văn học rút ra kết luận sau đây : Những bộ sử thi như *Illiade, Odyssée*, hay anh hùng ca kỵ sĩ thời Trung cổ cùng với tiểu thuyết sử thi của thời đại mới đều là những bậc thang nối tiếp nhau ngày càng cao hơn của hình thức kể chuyện cỡ lớn. Ý kiến này tuy có ít nhiều cơ sở nhưng không nêu lên được tính đặc thù của tiểu thuyết, một *thể* của *loại hình* tự sự xuất hiện trong một thời kỳ lịch sử nhất định. Marx đã nhiều lần chế giễu cái lý luận bậc thang trong nghệ thuật và cho rằng sử thi của Homère độc đáo chính là vì tính chất không lặp lại của nó. Theo Marx, nghệ thuật Hy Lạp "đem lại cho chúng ta những hứng thú về mặt thẩm mỹ và trên một vài phương diện nào đó, được coi là *tiêu chuẩn và những kiểu mẫu không thể bắt chước được*... Tại sao thời đại ấu trĩ về mặt xã hội của loài người phát triển đến

(1) Phạm Quỳnh, *Khảo về tiểu thuyết*, Nam phong tùng thư xuất bản năm 1929, tr. 8 , 9.

(2) *The Reader's Companion to World Literature*, New York, 1958, p. 317.

mức đẹp đẽ nhất lại không có một sức hấp dẫn vĩnh viễn như một giai đoạn không bao giờ tái diễn nữa"[1]. Tất nhiên, tiểu thuyết và sử thi cổ đại có những mặt giống nhau và văn xuôi cổ đại rõ ràng là có ảnh hưởng sâu sắc đến các nhà viết tiểu thuyết.

Nghiên cứu lịch sử tiểu thuyết, một số nhà lý luận văn học đã chứng minh rằng : cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX, sử thi đã chia làm hai thể loại : sử thi truyền thống (thường bằng thơ) và tiểu thuyết (thường bằng văn xuôi). Giữa hai thể loại đó có những đặc điểm chung của loại hình sử thi nhưng tiểu thuyết vẫn có những đặc điểm riêng.

Hegel gọi tiểu thuyết là "sử thi thị dân", còn Biêlinxki thì cho rằng "sử thi của thời đại chúng ta là tiểu thuyết. Trong tiểu thuyết có tất cả những dấu hiệu thể loại quan trọng của sử thi, chỉ có sự khác nhau là trong tiểu thuyết khống chế những yếu tố khác và màu sắc khác"[2]. Sự giống nhau giữa sử thi cổ đại và tiểu thuyết của thời đại mới chủ yếu ở chỗ chúng đều là những *thể* của *loại hình* sử thi, một loại hình tự sự cỡ lớn thể hiện một cách tổng hợp và quy mô nhiều mặt của cuộc sống. Tiểu thuyết và sử thi cổ đại là những thể khác nhau trong một loại hình, chúng là sản phẩm của những thời kỳ lịch sử nhất định và mang những giá trị thẩm mỹ độc đáo.

Những "màu sắc khác" trong tiểu thuyết, theo Biêlinxki chính là việc miêu tả "cuộc sống bình thường hằng ngày" và việc tự do lựa chọn đề tài : tiểu thuyết có thể viết về đề tài lịch sử mà cũng có thể viết về cuộc sống trong "tình trạng hiện tại của nó". Biêlinxki không những nêu lên "những yếu tố khác và màu sắc khác" mà còn chỉ ra đặc điểm chủ yếu của thể loại tiểu thuyết. Một trong những điểm phân biệt cơ bản giữa sử thi truyền thống và sử thi - tiểu thuyết là lý luận của Biêlinxki về *thi ca lý tưởng và thi ca hiện thực*[3]. Tiểu thuyết cũng như truyện ngắn, truyện vừa, ký và ngay cả kịch là loại thi ca hiện thực. Tiểu thuyết phải miêu tả cuộc sống như là nó vốn có, tiểu thuyết hướng đến cuộc sống bình thường,

---

(1) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 102.

(2) Biêlinxki, *Toàn tập*, cuốn 5, Mátxcơva, Lêningrát, 1954, tr. 39, 40.

(3) Xem bài *Về những truyện của Nga và những truyện của ngài Gôgôn* (1835).

hằng ngày của quần chúng. Nhà viết tiểu thuyết sẽ dựng lên những nhân vật sinh động như trong cuộc đời, và bằng sức mạnh của nghệ thuật *điển hình hoá* mà nâng cái cá biệt, cái cụ thể lên tới chiều cao của lý tưởng và sự khái quát.

Thi ca lý tưởng nói chung và sử thi cổ đại nói riêng lại xuất phát từ lý tưởng để đưa ra một bức tranh tổng quát về xã hội. Các nhà văn xây dựng nên những nhân vật phù hợp với lý tưởng của thời đại mình và thông qua những hình tượng mà họ ca ngợi đó mà nhận thức thế giới. Biện pháp khái quát hoá nghệ thuật của sử thi cổ đại là *sự lý tưởng hoá khái quát.*

Mikhain Bakhtin đã nêu lên ba đặc điểm cơ bản làm cho tiểu thuyết khác biệt về nguyên tắc với tất cả các thể loại như thể loại sử thi và các thể loại cao thượng khác của thời cổ đại và trung đại :

1) "Khác với các thể loại lớn khác, tiểu thuyết hình thành và trưởng thành ngay trong điều kiện *trạng thái đa ngữ* được tăng cường ráo riết từ bên ngoài và bên trong, đó là môi trường thân thuộc của nó. Tính độc đáo sâu sắc của tiểu thuyết về mặt phong cách học, được quy định do quan hệ của nó với *trạng thái đa ngữ*"(1).

2) Sự thay đổi cơ bản các toạ độ thời gian của hình tượng văn học trong tiểu thuyết.

3) Khu vực mới, nơi xây dựng hình tượng văn chương tiểu thuyết, chính là khu vực xúc tiếp tối đa với cái hiện tại (đương đại) ở thì không hoàn thành của nó. Để làm rõ hai đặc điểm sau, Mikhain Bakhtin đã so sánh tiểu thuyết với sử thi :

1. "Đối tượng của sử thi là *quá khứ sử thi* của dân tộc, cái "quá khứ tuyệt đối" nói theo thuật ngữ của Goethe và Schiller.

---

(1) Mikhain Bakhtin, *Sử thi và tiểu thuyết, Những vấn đề văn học* (tiếng Nga), số tháng 1 - 1970. Chúng tôi in nghiêng những ý quan trọng.

2. Cội nguồn của sử thi là *truyền thuyết dân tộc* (chứ không phải kinh nghiệm cá nhân và sự hư cấu tự do phát triển trên cơ sở của vốn kinh nghiệm này).

3. Thế giới của sử thi cách biệt với thời hiện tại, tức là thời của ca sĩ (tác giả và thính giả) bằng một *khoảng cách sử thi tuyệt đối*"[1].

Quá khứ sử thi được gọi là "quá khứ tuyệt đối", quá khứ có giá trị tôn ty, nó ngăn cách bằng một ranh giới tuyệt đối với mọi thời đại về sau.

Nó khép kín như một vòng tròn và dường như mọi thứ ở đây đã ở vào trạng thái viên mãn. Tính hoàn tất tuyệt đối và vòng tròn khép kín là đặc trưng của quá khứ sử thi – quá khứ giá trị – thời gian.

Quá khứ sử thi bị ngăn cách tuyệt đối khỏi các thời đại về sau và chỉ biểu lộ ra dưới hình thức truyền thuyết dân tộc. Lời sử thi là lời truyền thuyết. Thế giới sử thi tồn tại như một truyền thuyết thiêng liêng và không thể hồ nghi, thậm chí phải có thái độ thành kính. Nó không cho phép có một cách bình giá mang tính chất cá nhân, kinh nghiệm cá nhân.

Quá khứ tuyệt đối như một đối tượng duy nhất của sử thi và truyền thuyết thiêng liêng đã ổn định cái khoảng cách sử thi tuyệt đối như một đặc điểm cấu trúc thứ ba của sử thi với tư cách là một thể loại.

Theo Mikhain Bakhtin, ba đặc điểm nói trên của cấu trúc sử thi ít nhiều đều có thể tìm thấy ở những thể loại cao thượng khác của thời cổ đại và trung đại. Nhìn chung, thế giới của nền văn học lớn thời đại cổ điển được quy chiếu vào quá khứ, cái quá khứ được lý tưởng hoá, được gián cách hoá với hiện tại và tương lai, được hoàn chỉnh và khép kín như một vòng tròn.

Ba đặc điểm đó của sử thi cổ đại (cái quá khứ tuyệt đối, truyền thuyết dân tộc thiêng liêng, khoảng cách sử thi có giá trị tôn ty) dường như không có tác dụng gì quan trọng trong quá trình hình thành của tiểu thuyết. Thể loại tiểu thuyết hình thành chính là trong quá trình phá vỡ khoảng cách sử thi đó, trong quá trình tiếp xúc trực tiếp với cái hiện thực

(1) Mikhain Bakhtin, Sđd. Chúng tôi in nghiêng những ý quan trọng.

đang phát triển và tiếp diễn. Cơ sở của nó là kinh nghiệm, vốn sống cá nhân và sự hư cấu, sáng tạo tự do. Như vậy, về cơ bản ý kiến của Bakhtin và Biêlinxki là thống nhất : sử thi cổ đại và tiểu thuyết tuy có chỗ giống nhau nhưng đó là những thể loại khác nhau của loại hình sử thi. Điều cần chú ý là sử thi cổ đại của Trung Quốc và Việt Nam lại càng không giống với tiểu thuyết theo cách hiểu của ta hiện nay. Cho nên xếp truyện cổ tích, thần thoại, anh hùng ca, truyện tiếu lâm, *Truyền kỳ mạn lục*, v.v. vào kho tàng "tiểu thuyết Việt Nam cổ" thì tức là đã xoá nhoà ranh giới giữa các thể trong cùng một loại hình tự sự ; mặt khác, sự sắp xếp như vậy khiến ta không phân biệt được những màu sắc của nền văn học dân gian truyền miệng (cổ tích, tiếu lâm, thần thoại, trường ca Tây Nguyên,...) với những đặc trưng của tiểu thuyết vốn là một hình thái văn học viết. Những vấn đề phương pháp luận trên đây sẽ giúp ta soi sáng nhiều mặt khác nhau của thể loại tiểu thuyết.

Chương VIII

NGUỒN GỐC VÀ SỰ HÌNH THÀNH CỦA TIỂU THUYẾT. THỂ LOẠI VÀ TRUYỀN THỐNG

Trước hết chúng ta đề cập vấn đề nguồn gốc và sự hình thành của thể loại tiểu thuyết. Quá trình hình thành tiểu thuyết ở Tây Âu so với Trung Quốc và Việt Nam tuy có một số đặc điểm giống nhau nhưng lại có những mặt rất khác nhau. Phân tích nguồn gốc phát sinh và quá trình hình thành của tiểu thuyết, chúng ta nhằm mục đích bước đầu rút ra một số đặc trưng thẩm mỹ, một số đặc điểm truyền thống của thể loại. Trong những cuốn tiểu thuyết đầu tiên, những đặc trưng thẩm mỹ của thể loại hiện ra một cách đơn giản nhất, do đó cũng rõ ràng nhất, dễ thấy nhất.

Dựa vào một số nhà lý luận văn học phương Tây, Phạm Quỳnh cho rằng tiểu thuyết Pháp thế kỷ XIX đã "phôi thai từ thế kỷ XIII, XIV" tức là bắt nguồn trực tiếp từ tiểu thuyết kỵ sĩ Trung thế kỷ. Lập luận này từ những thế kỷ trước đây cũng như hiện nay đã bị bác bỏ trong *Những bài giảng về mỹ học* của Hegel, trong những công trình nghiên cứu về thể loại như *Tiểu thuyết và nhân dân* của Ralph Fox, *Dẫn luận về tiểu thuyết Anh* của Arnold Kettle[1], *Nguồn gốc của tiểu thuyết* của Côginốp, v.v. Quan niệm sai lầm trên đây có lẽ bắt nguồn từ cách dùng thuật ngữ : cả tiểu

---

(1) Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, 2 volumes (London - Hutchinson, 1951, 1953).

thuyết kỵ sĩ lẫn tiểu thuyết hiện đại đều gọi là *roman*. Thực ra từ thế kỷ XII đến nửa đầu thế kỷ XVIII, thuật ngữ *roman* được dùng với một ý nghĩa hoàn toàn khác với hiện nay. Theo tác phẩm *Sự phát triển của ý nghĩa danh từ roman* của nhà ngữ văn Đức P. Voelker thì lúc đầu danh từ *roman* có nghĩa chung là "một cuốn sách viết bằng tiếng *roman*"[(1)], nhưng đến thế kỷ XV thì danh từ này chỉ những tác phẩm *tự sự* viết bằng các thứ tiếng *roman*. Chữ *roman* là tên chung của các loại tiểu thuyết kỵ sĩ khác nhau thuộc ba thời kỳ lịch sử. Đó là loại sử thi kỵ sĩ Trung thế kỷ như kiểu *Tristan và Iseult* xây dựng cốt truyện trên cơ sở những truyền thuyết thần thoại cổ và những kỳ tích lịch sử. Nhân vật chính của tác phẩm bao giờ cũng là một trang kỵ sĩ lập được những chiến công lẫy lừng về quân sự hay về courtiser[(*)]. Loại thứ hai là tiểu thuyết kỵ sĩ thời Phục hưng. Loại này sử dụng những hình tượng và những thủ pháp nghệ thuật của sử thi kỵ sĩ Trung thế kỷ để kể lại những cuộc du hành thám hiểm, những khám phá lớn lao về sức mạnh vạn năng của con người trong thế kỷ XVI. Loại thứ ba là những tiểu thuyết anh hùng trang nhã thế kỷ XVII của bọn quý tộc suy tàn.

Như vậy là đến nửa đầu thế kỷ XVIII, *roman* được quan niệm là một thiên tự sự thần tiên hoang đường, cao đạo, trang nhã, kể lại những biến cố và những tình huống phi thường, siêu tự nhiên. Người ta phân biệt *roman* là một truyện hư cấu và kể những truyện phi thường với chanson de geste là một truyện có thật, gần với biên niên sử. Những cuốn tiểu thuyết đầu tiên gần gũi với cuộc sống (trong thế kỷ XVII và XVIII) của Tây Ban Nha, Anh; Pháp, các tác giả của nó lại không gọi là *roman* mà gọi là *histoire, history* (chẳng hạn *Vraie histoire comique de Françion* của Sorel). Do sự xuất hiện của những hình thức tự sự mới, khác về chất với tiểu thuyết kỵ sĩ nên từ thế kỷ XVII, trong ngôn ngữ đã bắt đầu thấy xuất hiện những từ mới. Ở Anh người ta phân biệt *romance* (tình ca, tiểu thuyết phiêu lưu kỵ sĩ) với *novel* "một thiên tự sự hư cấu bằng văn xuôi...

---

(1) *Die Bedeutungsentwickelung des Wortes Roman*, Zeitschr fur romanische Philologie, 1886, X Band, Heft 4, s. 523.

(*) *Courtiser* : tán tỉnh (phụ nữ).

miêu tả những tính cách và hành động vốn có trong cuộc sống thực"[1]. Ở Tây Ban Nha người ta gọi tiểu thuyết kỵ sĩ là *cavallerias*, còn những tác phẩm tự sự khác thì gọi là *novelas*. Cho đến ngày nay nước Tây Ban Nha vẫn gọi tiểu thuyết là *novela*.

Như vậy là từ thế kỷ XII đến nửa đầu thế kỷ XVIII, danh từ *roman* gắn liền với loại tiểu thuyết kỵ sĩ mang tính chất anh hùng, huyền diệu, phi thường. Mãi đến cuối thế kỷ XVIII và đặc biệt thế kỷ XIX, người ta mới quan niệm *roman* như cách hiểu ngày nay, nghĩa là một tác phẩm "miêu tả cuộc sống với tất cả tính chất "văn xuôi" của nó"[2], một "chuyện hư cấu về những việc có tính xác thực của cuộc sống nhân loại"[3].

Những tài liệu trên đây cho phép chúng ta rút ra kết luận : thuật ngữ roman đã trải qua một quá trình chuyển nghĩa khá phức tạp kể từ thời kỳ Trung thế kỷ cho đến ngày nay. Cho nên không thể căn cứ vào cách gọi *roman* chung chung để ức đoán rằng tiểu thuyết hiện đại bắt nguồn trực tiếp từ tiểu thuyết kỵ sĩ Trung thế kỷ, mặc dầu cả hai đều là tiểu thuyết[4].

Tiểu thuyết kỵ sĩ và tiểu thuyết hiện đại là những hình thức rất khác nhau trong loại hình tự sự. Quá trình hình thành tiểu thuyết hiện đại dường như là quá trình tách ra khỏi tiểu thuyết kỵ sĩ, nghĩa là *đi từ những câu chuyện hoang đường huyền bí, phi thường và siêu tự nhiên đến những vấn đề nóng hổi xảy ra hằng ngày trong cuộc sống thực của con người*. Quá trình này cũng sẽ diễn ra trong lịch sử phát sinh và hình thành của tiểu thuyết Trung Quốc và Việt Nam.

---

(1) *Cassel's New English Dictionary*, London, 2-nd ed., p. 731.

(2) Biêlinxki, *Toàn tập*, cuốn 7, Mátxcơva, 1955, tr. 401.

(3) *Nouveau dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, G.F, V.1, p. 938.

(4) Chính vì không nắm được quá trình chuyển nghĩa phức tạp của thuật ngữ *roman*, nên Vũ Bằng mới đi đến kết luận sai lầm sau đây : "Văn tiểu thuyết (roman) của Pháp là do văn anh hùng ca mà ra, mà mục đích là làm thoả mãn một thiên tính của độc giả là tính ưa những chuyện phi thường... Thực ra, trong chữ roman ta phải hiểu rằng có ngụ một ý "phi thường" mà chữ romanesque do chữ roman mà ra, chính là một hình dung từ để chỉ những người, những việc phi thường, tuyệt diệu về tưởng tượng. Cái nghĩa chính của tiểu thuyết là thế, mà bây giờ chủ trương một loại chuyện gần đời, thiết thực – nghĩa là không phi thường một chút nào – thì loại chuyện đó còn đứng vững làm sao cho được ?" (*Khảo về tiểu thuyết*, Phạm Văn Tươi xuất bản, Sài Gòn, 1955, tr. 24, 25).

Nhiều nhà nghiên cứu thể loại tiểu thuyết cho rằng lịch sử tiểu thuyết của thời đại mới bắt đầu bằng những tác phẩm tự sự cỡ lớn của thời kỳ Phục hưng : *Gargantua và Pantagruel* (1532 - 1564) của Rabelais và *Đôn Kihôtê* (1605 - 1615) của Cervantès. Nhưng trước đó cần phải chú ý đến những tiền sử dân gian của tiểu thuyết : những câu chuyện truyền miệng trong dân gian xung quanh một số nhân vật tiêu biểu đi lang thang trên thế giới. Năm 1515 xuất hiện ở Đức cuốn "tiểu thuyết dân gian" nổi tiếng *Truyện đọc ngộ nghĩnh về Till Eulenspiegel* và năm 1554 xuất hiện ở Tây Ban Nha cuốn *Thân thế Lazarillo de Tormes*. Đây là những truyện kể tương đối hoàn chỉnh được liên kết lại với nhau nhờ cái mô típ *phiêu du* của nhân vật chính. Vai trò của truyện kể dân gian chiếm một vị trí rất quan trọng trong quá trình hình thành tiểu thuyết ở phương Tây cũng như ở Việt Nam và Trung Quốc.

Những truyện kể dân gian này chính là tiền thân của một phong trào *tiểu thuyết bợm nghịch* (roman picaresque) phát triển từ cuối thế kỷ XVI đến giữa thế kỷ XVIII. "Tiểu thuyết bợm nghịch" như một làn sóng đầu tiên của lịch sử tiểu thuyết đã tràn qua các nước Tây Ban Nha, Anh và sau đó là Pháp, Đức. Tây Ban Nha lúc bấy giờ được gọi là "Tổ quốc của tiểu thuyết". Điều đó hoàn toàn phù hợp với lịch sử : trong quá trình tan rã nhanh chóng của những nền tảng phong kiến, trong thời kỳ diễn ra những cuộc phát minh lớn và những cuộc chinh phục đất đai, những khối người lao động đông đảo đã tách ra khỏi hệ thống phong bế của xã hội Trung thế kỷ và biến thành *những cá nhân* đi lang thang, không nơi nương tựa. Đó là những nguyên mẫu cho một loạt tiểu thuyết Tây Ban Nha và phong trào "tiểu thuyết bợm nghịch" đã thu hút độc giả châu Âu trong gần hai thế kỷ.

Thời đại Phục hưng không chỉ là thời đại đấu tranh chống nhà thờ và các thế lực phong kiến Trung thế kỷ mà còn là thời kỳ tích luỹ nguyên thuỷ tư bản chủ nghĩa. Đó là thời kỳ xuất hiện hình ảnh kỳ quặc của "những ông vua ăn mày lang thang, những tên lính hành khất và đủ các loại lưu manh giang hồ"[(1)]. Tình trạng trong một nước, hàng chục vạn

(1) Marx - Engels, *Tuyển tập thư từ*, NXB Chính trị Quốc gia, Mátxcơva, 1953, tr. 113.

quần chúng đi lang thang, biến thành những kẻ đứng "ngoài pháp luật", đó là một trong những đặc điểm quan trọng nhất của xã hội châu Âu trong hai thế kỷ XVI và XVII. Cho nên không phải là ngẫu nhiên mà "tiểu thuyết dân gian" và "tiểu thuyết bợm nghịch" tập trung miêu tả số phận những con người đi phiêu du trong thế giới. *Những kẻ đi lang thang do quá trình tan rã của chế độ phong kiến và quá trình tích luỹ nguyên thuỷ tư bản chủ nghĩa, đó chính là hình ảnh lịch sử cụ thể đầu tiên của con người cá thể - tư nhân thời cận đại.*

Tiểu thuyết dân gian và "tiểu thuyết bợm nghịch" đã chuẩn bị được một số tiền đề rất đáng chú ý cho sự phát triển trong tương lai của tiểu thuyết mới.

Lần đầu tiên, trong tiểu thuyết bợm nghịch, văn tự sự bắt đầu chú ý *miêu tả lịch sử cá nhân của những con người bình thường*. Trước kia, trong các tác phẩm cổ đại vàTrung thế kỷ người ta chỉ chú ý đến những anh hùng, các vị vua chúa, tướng lĩnh và những trang kỵ sĩ phong kiến. Những nhân vật này nói chung chưa có số phận cá nhân, họ đại diện cho một bộ lạc, một thành bang, một dân tộc và có khi cho cả phần nhân loại bị áp bức. Ngay những điển hình trong kịch Shakespeare thế kỷ XVI như Othello, Hamlet, tuy đã có cuộc sống riêng, nhưng những cá nhân đó đồng thời cũng là những con người khổng lồ của cả một thời đại. Còn trong tiểu thuyết thì bất cứ một người nào, dù là ở cương vị xã hội thấp nhất, cũng có thể có một lịch sử cá nhân phong phú, một tính cách riêng. Người ta thường nói đến *khuynh hướng dân chủ* của tiểu thuyết vì thể loại này chú ý đến vận mệnh những con người bình thường, cuộc sống hằng ngày của quần chúng, ngôn ngữ quần chúng, v.v.

Con người Trung thế kỷ gắn liền với các điền trang phong kiến, với phường hội, tu viện, cung đình,... một cách rất chặt chẽ như con ốc nằm trong vỏ ốc. Mối liên hệ giữa cá nhân với cộng đồng phong kiến tương tự như con ong với bầy ong cùng tổ. Nhưng khi thời đại phong kiến bắt đầu tan rã, thì những cá nhân bắt đầu tách ra khỏi tập đoàn Trung thế kỷ phong bế của họ. Như những con ong vỡ không nhà, họ đi lang thang trong một cuộc phiêu du vĩnh viễn và cuộc hành trình của họ không giả định

quay về điểm xuất phát. Đề tài con người đi lang thang, một khi được lĩnh hội vào tác phẩm tự sự sẽ thành một nguyên lý nghệ thuật : nguyên lý về sự vận động không ngừng của con người. Và cái mô típ nhân vật đi phiêu du đó đã ảnh hưởng rất lớn đến mặt cấu trúc của thể loại (chúng tôi sẽ nói rõ trong chương kết cấu và cốt truyện).

Trong sử thi Homère, sử thi Trung thế kỷ, v.v. cái nguyên lý ngự trị là tính bất biến của những bản chất con người và thế giới. Những biến cố, những thử thách, những tai hoạ trong cuộc đời chìm nổi,... chỉ là những trường hợp chứng minh rõ thêm bản chất trung thành, dũng cảm, thuỷ chung – cái bản chất vốn có từ đầu và luôn luôn cố định – của nhân vật chính. Trong khi đó con người và thế giới trong các "tiểu thuyết bợm nghịch" luôn luôn thay đổi và vận động không ngừng. Các "nhân vật bợm nghịch" đi lang thang chân trời góc bể cho đến khi nhắm mắt, luôn luôn thay đổi chỗ cư trú, diện mạo và cương vị xã hội. Till Eulenspiegel, Françion, Simplicissimus, Gil Blas và ngay cả Robinson Crusoe,... đều đã trải qua những quá trình vận động, những cuộc phiêu du vĩnh viễn như vậy. Nhưng sự vận động ở đây mới là sự vận động bên ngoài, chưa phải là sự vận động bên trong của chủ thể. Tiểu thuyết thế kỷ XVIII mới bắt đầu chú ý nhiều đến sự vận động tâm lý bên trong của nhân vật. Nhưng dù sao thì cái *nguyên lý về sự vận động không ngừng của con người và thế giới vẫn được xem là một nguyên lý cơ bản của tiểu thuyết*, nó được phát triển dưới những hình thức khác nhau và hết sức phức tạp trong suốt quá trình phát triển của thể loại : "Thể loại này vĩnh viễn sẽ là một cuộc "hành trình", là những "cuộc tìm tòi" vô tận, kể cho chí những cuộc *Đi tìm thời gian đã mất* của Proust và *Ulysses* của Joyce (dĩ nhiên không có gì giống với sử thi của Homère về Ulysses) – những tác phẩm trong đó đã thể hiện sự tan rã của nghệ thuật tiểu thuyết vào thời đại khủng hoảng của xã hội tư sản"[1]. Trong những tác phẩm hiện đại chủ nghĩa thế kỷ XX thì những cuộc phiêu du của nhân vật thường là phiêu du nội tâm.

(1) Côginốp, *Nguồn gốc của tiểu thuyết*, NXB Nhà văn Xô viết. M., 1963, tr. 115, 116.

Trên kia chúng ta đã nói đến làn sóng đầu tiên trong lịch sử tiểu thuyết của thời đại mới[1]. Đó là phong trào "tiểu thuyết bợm nghịch" thế kỷ XVI và XVII. *Đôn Kihôtê* của Cervantès là tác phẩm vĩ đại nhất, tiêu biểu nhất trong giai đoạn bình minh này của thể loại. Cuốn tiểu thuyết đã phản ánh được sự xung đột giữa thời đại Phục hưng anh hùng với thời đại của cuộc sống tư sản đã lộ nguyên hình ở cuối thế kỷ XVI, đầu thế kỷ XVII. Đôn Kihôtê mang những lý tưởng nhân đạo chủ nghĩa cao cả của thời Phục hưng bước vào cái thế giới đang tư sản hoá, với một ảo tưởng điên rồ là có thể "cải tạo" được thế giới này.

Đôn Kihôtê điên hay là thế giới điên ? Dù sao thì anh ta cũng mắc một chứng "điên rồ cao quý" (chữ của Côginốp) còn cái xã hội tư sản đang chê cười và nhạo báng anh ta thì lại là một xã hội độc ác và dối trá, đê tiện và thấp hèn. Cái chủ đề điên rồ hai mặt này, ngày càng trở nên phong phú và phức tạp thêm trong một loạt tác phẩm nổi tiếng về sau như *Tom Jones* của Fielding và *Tristram Shandy* của Sterne cho đến *Chàng ngốc* của Đôxtôiépxki và *Jean Christophe* của Romain Rolland. Đứng về phương diện này, *Đôn Kihôtê*, tuy ra đời cách đây hơn ba trăm năm, vẫn còn gắn liền một cách chặt chẽ với những vấn đề nóng hổi của con người hiện đại.

Đôn Kihôtê là tác phẩm vĩ đại đầu tiên của lịch sử tiểu thuyết thời đại mới. Trong tác phẩm này đã báo hiệu một số đặc trưng cơ bản của thể loại. *Đôn Kihôtê* đã miêu tả cuộc đời và vận mệnh của một cá nhân, một anh chàng hidalgo (quý tộc nông thôn) nghèo khổ, nhưng đồng thời tác phẩm này cũng phản ánh một cách tài tình sự tiếp xúc giữa hai thời đại lịch sử. *Tiểu thuyết không phải chỉ miêu tả cuộc sống riêng tư, không phải chỉ là "anh hùng ca của cuộc sống cá nhân", tiểu thuyết còn là bức bích hoạ khổng lồ bao quát cả một thời đại.*

---

(1) Bàn về sự hình thành của tiểu thuyết phương Tây, chúng tôi dựa khá nhiều vào cuốn sách của Côginốp. Nhưng Côginốp chỉ thừa nhận những tiểu thuyết gắn liền với một trình độ phát triển cá nhân nhất định. Ông có khuynh hướng muốn phủ nhận tiểu thuyết trung cổ và cổ đại. Quan niệm này càng không phù hợp với sự phát triển của tiểu thuyết các nước phương Đông. Loại tiểu thuyết gắn liền với sử thi dân gian ở phương Đông đã phát triển rất sớm từ những thế kỷ trước.

Trong "tiểu thuyết bợm nghịch" và đặc biệt trong tác phẩm *Đôn Kihôtê*, chúng ta thấy xuất hiện một sự hoà hợp hết sức đặc biệt giữa các chất liệu thẩm mỹ khác nhau : chất anh hùng ca và chất châm biếm, tính bi kịch và tính hài kịch, cái cao cả và cái thấp hèn,... Cái đẹp, cái lý tưởng được phát hiện ngay trong cuộc sống bình thường hằng ngày của quần chúng. Đây là một sự thẩm thấu lẫn nhau hết sức tinh vi giữa các chất liệu thẩm mỹ chứ không phải là một sự hoà hợp theo lối đan chéo, yếu tố này đứng bên cạnh yếu tố kia. Trong con người Đôn Kihôtê có đầy đủ các màu sắc thẩm mỹ khác nhau, tất nhiên tính bi kịch vẫn là âm điệu chủ đạo.

Tính đa dạng và thẩm thấu lẫn nhau giữa các sắc thái thẩm mỹ là một đặc trưng cơ bản của thể loại, nó được thể hiện rõ nét nhất trong các cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa. "Lối tự sự trong tiểu thuyết hiện ra như một chất liệu nghệ thuật bề ngoài có vẻ "điềm tĩnh", "trung hoà", nhưng thật ra cái chất liệu ấy thấm nhuần sự tác động lẫn nhau căng thẳng giữa những sắc thái của toàn thể bậc thang nghệ thuật – từ tính bi kịch cao cả cho đến tính hài kịch thấp hèn. Và không thể nào rút ra, tách riêng một nốt của cái âm giai này, bởi vì nếu là như vậy nó sẽ mất hết ý nghĩa"[(1)].

Trong 150 năm đầu tiên của lịch sử tiểu thuyết mới, thể loại này phát triển như một dòng phụ bên cạnh bi kịch, hài kịch, sử thi, truyện châm biếm, v.v. Tuy nhiên, vào nửa sau thế kỷ XVIII và đặc biệt trong thế kỷ XIX, tiểu thuyết đã xuất hiện như một thể loại chủ đạo của văn học nói chung. Theo cách nói của một số nhà lý luận thì ở thế kỷ XIX, tiểu thuyết như chú vịt con ghê tởm đã biến thành con thiên nga. Năm 1835, Biêlinxki đã phải kêu lên : "Tiểu thuyết đã giết chết tất cả, nuốt hết tất cả !".

Từ cuối thời kỳ Phục hưng cho đến thế kỷ XIX, lịch sử tiểu thuyết đã đi qua những chặng đường sau đây :

---

(1) Côginốp, *Nguồn gốc của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 181.

Trước hết là phong trào "tiểu thuyết bợm nghịch" phát triển vào cuối thế kỷ XVI đến đầu thế kỷ XVIII. Trong khoảng thời gian này có hai tác phẩm rất đáng chú ý là *Đôn Kihôtê* và *Robinson Crusoe*, những cuốn tiểu thuyết đã tiếp thu một cách sáng tạo truyền thống sử thi thời Phục hưng. Lịch sử tiểu thuyết đã bắt đầu phong phú và phức tạp từ giữa thế kỷ XVIII. Năm 1731 ở Anh và năm 1732 ở Pháp đã xuất hiện cuốn tiểu thuyết của tu sĩ Prévost : *Câu chuyện người kỵ sĩ Des Grieux và nàng Manon Lescaut*. Balzac liệt cuốn tiểu thuyết này vào những sáng tác hoàn thiện nhất của văn học thế giới, còn Maupassant thì cho là "*Manon Lescaut* đã tạo nên một hình thức duyên dáng của tiểu thuyết hiện đại"[(1)]. Đứng về mặt hình thức, *Manon Lescaut* có thể xem là một kiểu mẫu đã phát triển một cách tương đối nhuần nhị các khả năng của thể loại. Theo Ralph Fox thì sau *Manon Lescaut*, tiểu thuyết phát triển theo hai khuynh hướng. Một mặt là loại *tiểu thuyết sự kiện* tập trung mô tả hàng loạt biến cố xã hội và sự kiện lịch sử quan trọng tác động đến đời sống của con người. Đó là khuynh hướng của Fielding, Smolett, Marivaux, Restif de la Bretonne, Louvet de Couvrai, v.v. Loại tiểu thuyết này một mặt kế thừa truyền thống "tiểu thuyết bợm nghịch", một mặt chuẩn bị cho những tác phẩm tự sự cổ điển của Stendhal, Balzac, Đôxtôiépxki,... Vào khoảng giữa thế kỷ XVIII, loại *tiểu thuyết tâm lý* nổi lên hàng đầu với những tác phẩm của Rousseau, Richardson, Sterne, Goethe,... Lần đầu tiên trong lịch sử thể loại, sự vận động của tâm hồn con người được coi là đối tượng miêu tả chủ yếu của tiểu thuyết. Loại tiểu thuyết "tình cảm chủ nghĩa" này sẽ là dấu hiệu báo trước thời kỳ khủng hoảng của lịch sử tiểu thuyết – thời kỳ của chủ nghĩa lãng mạn – trong đó tiểu thuyết biến thành một thứ tương tự như thơ ca trữ tình trong văn xuôi !

Thời kỳ chín muồi thực sự của thể loại bắt đầu từ những năm ba mươi của thế kỷ XIX với những *tiểu thuyết cổ điển* của Balzac, Stendhal, Dickens. Những tác phẩm này chứng minh rất rõ đặc điểm sau đây của thể loại : *tiểu thuyết là một hình thái nghệ thuật tổng hợp*. Tiểu thuyết

---

(1) Guy de Maupassant, *Toàn tập*, cuốn 13, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1950, tr. 282.

cổ điển tổng hợp lại một cách tài tình những yếu tố riêng biệt đã chín muồi trước đó của nghệ thuật tiểu thuyết. Sự tập trung mô tả những sự kiện khách quan đầy tính chất căng thẳng và phức tạp (như ở Fielding, Smolett) được kết hợp với việc đi sâu vào tâm lý bên trong của nhân dân (như ở Sterne và Rousseau) và cái nhìn rộng lớn, bao quát toàn thế giới nói chung (trong lối kể chuyện "trữ tình" của các nhà lãng mạn). *Tiểu thuyết của Balzac, Stendlhal, Dickens, Thackeray,... được coi như là một sự tổng hợp, hoà lẫn vào nhau của những yếu tố sử thi, kịch và trữ tình* (tất nhiên, cơ sở của tiểu thuyết vẫn là yếu tố sử thi). Tiểu thuyết có khả năng miêu tả một cách quy mô, toàn diện thế giới khách quan rộng lớn, có thể tái hiện những xung đột căng thẳng đầy kịch tính trong hành động và ngôn ngữ của con người, một mặt khác lại có thể đi sâu vào những biểu hiện rất nhỏ, rất tinh tế của đời sống tâm lý bên trong,... Tính chất kịch và tính chất trữ tình không làm giảm mất tính chất khách quan và quy mô rộng lớn sử thi, nó là cái nền chủ yếu của tiểu thuyết.

Tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX của Balzac và L. Tônxtôi gần gũi với sử thi cổ điển hơn là tiểu thuyết trước nó. L. Tônxtôi đã phát hiện ra một thời đại mới trong nghệ thuật nhân loại. Có thể nói nhà đại văn hào này chính là Homère hay Shakespeare của văn học Nga. Tác phẩm của L. Tônxtôi chính là một kiểu sử thi của thời đại mới. Theo Thomas Mann, tiểu thuyết của L. Tônxtôi "làm cho ta muốn đánh đổ mối quan hệ giữa tiểu thuyết và sử thi, mối quan hệ đã được xác lập bởi mỹ học nhà trường và, không phải tiểu thuyết được xem như một sản phẩm của sự thoái hoá của sử thi mà sử thi chính là nguyên hình đầu tiên của tiểu thuyết"[(1)]. Một trong những *khám phá nghệ thuật của Tônxtôi và Đôxtôiépxki là thông qua những con người bình thường, những sự việc hằng ngày, có khi rất cá nhân, rất riêng tư của con người để phản ánh những vấn đề lớn lao, có ý nghĩa phổ biến toàn thế giới*. Trong *Chiến tranh và hoà bình* của Tônxtôi, sự khám phá tâm lý bên trong gắn liền với quy mô sử thi, "biện chứng pháp tâm hồn" hoà hợp với "biện chứng pháp của lịch sử".

---

(1) Thomas Mann, *Tuyển tập*, cuốn 10, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1961, tr. 279.

Tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX, lần đầu tiên trong lịch sử thể loại, mang tính khách quan sử thi chân chính. Nó không còn là lối kể chuyện từ ngôi thứ nhất của nhân vật (như "tiểu thuyết bợm nghịch") hoặc là những hình thức thư từ, nhật ký (như tiểu thuyết thế kỷ XVIII và đầu thế kỷ XIX) mà là lối trần thuật khách quan của tác giả : hình thức kể chuyện từ ngôi thứ ba. Hành động và con người xuất hiện trong tiểu thuyết như là cuộc sống tự phát triển, tác giả không trực tiếp can thiệp lộ liễu vào số phận nhân vật. Những ý kiến của tác giả được trình bày như một lời bình luận trữ tình phụ đề hoặc thu mình một cách kín đáo trong lời lẽ của nhân vật và người kể chuyện. Tác phẩm của Đôxtôiépxki được coi như một sự tổng hợp ngôn ngữ của ngôi thứ nhất và ngôi thứ ba trong lối kể chuyện (Điều này chúng ta sẽ phân tích kỹ hơn khi nói đến ngôn ngữ song thanh và đa thanh trong tiểu thuyết).

Tiểu thuyết cổ điển Nga đã cứu vãn tình trạng khủng hoảng của tiểu thuyết Tây Âu cuối thế kỷ XIX và góp phần vào cuộc hồi sinh của tiểu thuyết trong thế kỷ XX. Mácxim Goócki, người đặt nền móng cho tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa chính lại là người kế thừa một cách trực tiếp truyền thống của tiểu thuyết Nga cổ điển. Những cuốn tiểu thuyết Xô viết đầu tiên của Xêraphimôvíts, Phuốcmanốp cũng như những tác phẩm về sau của Phađêép, A. Tônxtôi, Sôlôkhốp, v.v. đều ít hay nhiều quay trở lại những đặc điểm của sử thi cổ đại. Trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của Liên Xô cũng như ở Việt Nam đều có sự *hồi sinh mạnh mẽ bản chất sử thi của thể loại*. Trong khi giữ gìn những nét đặc thù riêng biệt, tiểu thuyết ngày càng trở nên có quy mô và dung lượng lớn, thu hút vào bản thân mình những thành tựu nghệ thuật phong phú và phức tạp của nhân loại.

Trên kia chúng ta đã tóm tắt một cách đơn giản những chặng đường phát sinh và phát triển của tiểu thuyết mới châu Âu. Qua việc phân tích nguồn gốc của tiểu thuyết, chúng ta đã bước đầu rút ra được một số đặc trưng chủ yếu của thể loại.

Những mầm mống của tiểu thuyết hiện đại châu Âu xuất hiện khi phương thức sinh hoạt tư sản đã bắt đầu rõ nét trong đời sống xã hội. Nó tiếp thu những truyền thống của văn học dân gian, hướng về quần chúng bình thường, đông đảo và có khuynh hướng dân chủ hoá. Lịch sử tiểu thuyết gắn liền khá chặt chẽ với lịch sử của chủ nghĩa hiện thực (chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, Khai sáng, chủ nghĩa hiện thực phê phán và hiện thực xã hội chủ nghĩa) và ngày càng đi gần đến cuộc sống thực với tất cả những hình thái đa dạng và phức tạp của nó. Do đó, tiểu thuyết phải phản ánh cho được quá trình vận động không ngừng của con người và thế giới. Tiểu thuyết theo dõi vận mệnh của từng cá nhân nhưng lại phải bao quát quy mô rộng lớn của cả một thời đại. Tiểu thuyết mang tính đa dạng về mặt thẩm mỹ và là một loại hình nghệ thuật tổng hợp, trong đó các yếu tố bi kịch, hài kịch hay trữ tình được xây dựng trên cơ sở một nền móng sử thi vững chắc. Chúng ta sẽ trở lại các vấn đề này khi phân tích những đặc trưng thẩm mỹ của thể loại.

*
* *

Nguồn gốc và sự hình thành của tiểu thuyết phương Đông nói chung và tiểu thuyết Việt Nam nói riêng tuy cũng có một số đặc điểm chung với tiểu thuyết phương Tây nhưng lại mang nhiều nét đặc thù riêng biệt.

Quan niệm về tiểu thuyết của các nhà viết sử phong kiến Trung Quốc rất khác quan niệm về tiểu thuyết của chúng ta ngày nay. Theo *Trung Quốc tiểu thuyết sử lược*[(1)] của Lỗ Tấn thì *Hán thư nghệ văn chí* cho rằng phái các nhà tiểu thuyết là vốn xuất phát từ chức tỳ quan, chép những lời ngoài đường ngoài chợ. Những chuyện ngụ ngôn, những chuyện quái lạ, những giai thoại, những chuyện hoang đường có tính chất lịch sử,... là những chuyện hết sức vụn vặt ngoài đường ngoài chợ. Các vua ngày xưa muốn biết được phong tục ở nơi thôn dã cho nên đặt chức tỳ quan để ghi chép, lượm lặt những phong tục này. Khổng Tử nói : tuy là đạo nhỏ

(1) Xem : Lỗ Tấn, *Lịch sử tiểu thuyết Trung Quốc*, Lương Duy Tâm (dịch), Lương Duy Thứ hiệu đính, NXB Đại học Quốc gia, H., 2002.

nhưng cũng có chỗ có thể xem, nếu như đi xa quá thì sợ là câu nệ. Các nhà quân tử không làm tiểu thuyết nhưng cũng không huỷ bỏ tiểu thuyết. Những câu chuyện của nhiều người bình thường ở các làng xóm nên sai người ghi chép lại cho khỏi quên đi, may ra có những lời có thể dùng được chăng ?

Theo các nhà nho Trung Quốc thì tiểu thuyết bao gồm những sách không phải là "chính thư" (các sách để học như kinh, sử, truyện,...) và trái ngược với đạo Nho, tiểu thuyết ở đây có nghĩa là tạp thuyết, khác với nghĩa chữ tiểu thuyết mà sau này Lỗ Tấn dùng. Truyện và tiểu thuyết xưa kia bị giai cấp phong kiến Việt Nam và Trung Quốc xem là "ngoại thư", không phải là sách chính thống. Đến năm Gia Tĩnh đời Minh, *Tam quốc diễn nghĩa* và *Thuỷ hử* đã có bản in ở Đô sát viện, người đời xem là sách của nhà nước nên mới được một vài quyển sử đưa vào thư mục. Nhìn chung, các sử gia cũng như ngành thư mục học từ đời Hán về sau đều không chịu đưa tiểu thuyết vào văn học sử vì không chính thức coi nó là tác phẩm văn học !

Họ quan niệm rằng đã gọi là văn học thì phải chở đạo, phải nêu cao đạo lý thánh hiền, phải nêu gương của những người trung hiếu, phải chép lại lịch sử của những triều đại. Văn học chưa tách rời đạo đức học, sử học và triết học. Cho nên ở nước ta *Lam Sơn thực lục, Hịch tướng sĩ văn, Bình Ngô đại cáo, Quân trung từ mệnh tập* đều được coi là tác phẩm văn học.

Các nhà văn, nhà nho Việt Nam xưa coi đạo nghĩa và văn chương là một, hoặc nếu có tách ra thì cũng xem đạo đức là gốc của văn học[1]. Theo quan niệm của Kiều Phú, tiến sĩ văn học thời Hồng Đức, thì sử sách có nhiệm vụ ghi chép những sự kiện của quốc gia, dân tộc, còn loại "dị văn" như truyện, ký thì chỉ lưu hành trong dân gian. Trong "Hậu tự" viết năm 1493 cho tập *Lĩnh Nam chích quái*, Kiều Phú viết : "Ôi ! những chuyện thường tình đều chép trong kinh sử, lưu lại về sau để răn dạy người đời, những truyện quái đản đều ghi lại trong các truyện ký để

(1) Nguyễn Văn Siêu : "Văn với đạo tuy tên gọi khác nhau nhưng thực ra, văn vẫn do đạo mà ra" (trích ở bức thư gửi Ngô Hy Phan trong *Phương đình văn loại*).

mở rộng di văn... Nước Việt ta từ đời Thập nhị sứ quân trở về trước, văn hiến còn chưa đủ sáng tỏ, nhưng những sự tích của quốc gia vốn luôn luôn thấy trong Thốc thuỷ thông giám và lịch triều sử. Cho đến những sự lạ của núi sông, của nhân vật, tuy không chép trong sử sách, nhưng bia miệng không ngoa, những bậc học rộng đời sau góp lại, lượm lặt mà biên chép thành truyện, tất cả được bấy nhiêu thiên sách, góp lặt những sự việc linh tinh để làm trọn vẹn những chỗ chưa hoàn bị. Trong những việc cao siêu lạ lùng ấy vẫn có những điều quan hệ".

Truyện và tiểu thuyết Việt Nam bắt nguồn từ những loại thần tích, chí quái, truyền kỳ (ghi chép lại những truyện cổ tích, thần thoại, những truyền thuyết trong dân gian) và những loại truyện lịch sử (các loại chí, diễn nghĩa, liệt truyện). Quá trình hình thành của truyện và văn xuôi nói chung cũng là quá trình tách rời giữa lịch sử và văn học, tính lịch sử bớt đi, tính chất sáng tạo và hư cấu nghệ thuật tăng lên, cũng là quá trình đi từ những chuyện kỳ lạ, hoang đường đến những chuyện bình thường trong cuộc sống hằng ngày của quần chúng. Về mặt này, tiểu thuyết Trung Quốc và Việt Nam có một số điểm khá giống nhau. Có thể nói hai nguồn gốc chính của tiểu thuyết là nguồn gốc dân gian và nguồn gốc lịch sử.

Giai đoạn chín muồi của tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc là giai đoạn Minh - Thanh. Những cuốn tiểu thuyết nổi tiếng như *Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử, Tây du ký, Kim Bình Mai, Nho lâm ngoại sử, Hồng lâu mộng*,... đều xuất hiện trong giai đoạn lịch sử này. Tiểu thuyết Trung Quốc có một nguồn gốc rất sâu sắc trong các thần thoại và truyền thuyết dân gian. Có thể nói đây là một loại tiểu thuyết gắn liền với sử thi dân gian. Những mẩu chuyện lý thú về Lưu Bị, Tào Tháo, Trương Phi bắt đầu truyền miệng trong dân gian từ đời Tam quốc, qua các đời Lưỡng Tấn, Nam Bắc triều đến đời Đường thì đã thành "tiểu thuyết của người kẻ chợ". Đời Tống đã có những nghệ nhân kể chuyện *Tam quốc* để lấy tiền ! Từ Tống, Nguyên trở về sau, một số nghệ sĩ đã chuyển các câu chuyện dân gian đó vào bình thoại, tạp kịch. La Quán Trung đã xây dựng bộ *Tam quốc diễn nghĩa* trên cơ sở những thành tựu của nền văn nghệ dân gian đó.

Trước khi Ngô Thừa Ân viết thành sách, truyện *Tây du* cơ bản đã thành hình từ bộ phận văn học dân gian dưới hình thức truyền thuyết và thần thoại. Chuyện *Đại náo thiên cung* nói rõ lai lịch Tôn Ngộ Không, chuyện *Giang Lưu Nhi* cho ta biết xuất thân của Đường Tăng, chuyện *Nằm mộng chém rồng sông Kinh* giải thích nguyên nhân việc thỉnh kinh. Ngô Thừa Ân tập hợp những chuyện đó xung quanh chuyện thỉnh kinh, lấy chuyện này làm xương sống của tác phẩm. *Tây du ký* vì thế gần như là gồm nhiều truyện ngắn xâu chuỗi với nhau, kết cấu của nó hoàn toàn không giống lối kết cấu của tiểu thuyết hiện đại. Không nghiên cứu mối quan hệ chặt chẽ giữa văn học dân gian truyền miệng và văn học thành văn thì không thể hiểu được lối kết cấu theo chương hồi và theo trình tự thời gian của tiểu thuyết cổ điển Việt Nam và Trung Quốc.

Ở Trung Quốc cũng có một thời kỳ văn học và sử học chưa tách rời nhau, sử gia cũng đồng thời là nhà đại bút. *Sử ký* của Tư Mã Thiên cũng là một tác phẩm văn học có giá trị. Phần lớn tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc bắt nguồn từ các tài liệu sử và dã sử. *Tam quốc chí* là sử, *Tam quốc diễn nghĩa* là tiểu thuyết lịch sử. Các tác giả đều cố gắng chứng minh rằng mình chép chuyện có thực trong lịch sử, chép những chuyện quá khứ để nhằm nêu lên những tấm gương có ý nghĩa giáo huấn cho người đương thời. *Tam quốc diễn nghĩa* tuy có một số tình tiết và nhân vật hư cấu nhưng về căn bản, những sự việc xảy ra từ thời loạn lạc cuối Hán cho đến khi chia làm ba nước và sau cùng là nhà Tấn thống nhất lại, là phù hợp với lịch sử, xây dựng trên cơ sở tính chân thực lịch sử. Tuy nhiên, quá trình phát triển của tiểu thuyết Trung Quốc cũng là quá trình dần dần tách rời giữa sử học và văn học. Tiểu thuyết không chỉ lấy đề tài trong lịch sử và không phải bất cứ cái gì trong tiểu thuyết cũng đều nhất thiết phải chép đúng y nguyên như lịch sử (*Thuỷ hử, Tây du ký*). Đường Tăng thỉnh kinh vốn là một chuyện có thật trong lịch sử. Đời Đường Thái Tông, nhà sư Huyền Trang một mình sang Thiên Trúc (Ấn Độ) thỉnh kinh. Mười bảy năm trời lận đận trên con đường dài hàng vạn dặm đã gợi nên trong trí tưởng tượng phong phú của quần chúng những câu chuyện huyền ảo, thần kỳ. Bản thân những truyền thuyết dân gian đã mang đầy tính sáng tạo

nghệ thuật. Tiểu thuyết *Tây du ký* gồm 100 hồi đã mở ra một lĩnh vực tiểu thuyết ảo tưởng với một sức tưởng tượng phong phú, với những câu chuyện thần thoại diệu kỳ mang đầy tính chất lãng mạn bay bổng.

Quá trình phát triển của tiểu thuyết Trung Quốc cũng là quá trình đi từ các nhân vật khổng lồ của thần thoại (*Tây du ký*), các nhân vật anh hùng phong kiến, các vương hầu tướng lĩnh (*Tam quốc diễn nghĩa*) đến những nhân vật bình thường của cuộc sống hằng ngày (*Thuỷ hử, Kim Bình Mai*).

Hồng lâu mộng là một mẫu mực chín muồi của thể loại tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc[1]. Từ khi *Hồng lâu mộng* ra đời, tư tưởng và cách viết truyền thống đã bị phá vỡ. Nhà văn Tào Tuyết Cần có ý thức phê phán một số quan niệm đã thành truyền thống, gắn tiểu thuyết với lịch sử các triều đại, đem tiểu thuyết làm công cụ trực tiếp tuyên truyền cho đạo đức và sửa chữa phong tục. Nếu như quá trình hình thành của tiểu thuyết mới ở phương Tây là quá trình đi từ những câu chuyện hoang đường, kỳ lạ của tiểu thuyết kỵ sĩ Trung thế kỷ đến những câu chuyện xảy ra hằng ngày trong cuộc sống thực thì tiểu thuyết Trung Quốc cũng hình thành trong quá trình đấu tranh chống lại những quan niệm của các nho gia và sử gia phong kiến, muốn sáp nhập văn học vào sử học và đạo đức học, để đem thể loại này gắn liền với đời sống thực của xã hội. Hồi thứ nhất của *Hồng lâu mộng* đã nói lên cái quan niệm về tiểu thuyết của Tào Tuyết Cần.

"Không Không đạo nhân liền hỏi hòn đá :

– Này Thạch huynh, cứ lời anh nói thì câu chuyện này của anh rất thú vị, nên mới viết rõ vào đây, muốn để lưu truyền việc lạ ấy cho đời. Nhưng ta xem, một là không biết vào thời đại nào, hai là đây không phải những thiện chính của bậc đại hiền, đại trung để sửa sang triều đình, chỉnh đốn phong tục, chẳng qua toàn là chuyện một vài người con gái kỳ quặc, hoặc là người đa tình, hoặc là người si tình, hoặc là người tài năng tầm thường,

---

(1) Theo Lỗ Tấn, vào khoảng giữa niên hiệu Càn Long (1765), xuất hiện ở Bắc Kinh bản chép tay *Thạch đầu ký* gồm 80 hồi và đến năm 1792 lại có một bản 120 hồi lấy tên là *Hồng lâu mộng*, 40 hồi sau là do Cao Ngạc viết.

chứ không có cái tài, cái đức của nàng Ban, ả Thái. Giả sử ta có sao lại, sợ người đời không thích xem thôi.

Hòn đá cười mà rằng :

– Thưa sư phụ, sao người nghĩ lẩn thẩn thế ? Nếu bảo không có thời đại tra cứu, thì sư phụ cứ việc mượn niên hiệu đời Hán, đời Đường mà viết vào, có khó gì đâu. Nhưng tôi thiết tưởng những truyện trong dã sử xưa nay đều theo một lối như nhau ; sao bằng chuyện của tôi không theo khuôn sáo cũ, chỉ ghi chép những sự việc và tình cảm tôi đã trải qua, mới là mới mẻ ít có ! Việc gì phải đòi hỏi cho có triều đại mới được kia chứ ? Vả chăng những người tục ở nơi kẻ chợ rất ít đọc sách nói về đạo lý sửa sang triều đình, chỉnh đốn phong tục, phần đông chỉ thích xem những chuyện vụn vặt, lại có thú vị. Gẫm trong dã sử xưa nay, biết bao chuyện gièm chê vua quan, hoặc là nói xấu vợ con người ta, đầy rẫy những gian dâm hung ác, kể sao cho xiết,... Đến những sách nói về giai nhân tài tử, thì nghìn bộ đều theo một khuôn sáo, đầy rẫy những Phan An, Tử Kiến, Tây Tử, Văn Quân, đã thế rút cục vẫn không khỏi sa vào phù phiếm,... Lại có những bọn tôi đòi mở miệng là "chi hồ giả dã", hết đạo lý đến văn chương, cho nên nếu xem từ đầu đến cuối thì toàn là những việc mâu thuẫn nhau, chẳng có gì hợp tình hợp lý hết. Sao cho bằng mấy người con gái này mà nửa quãng đời tôi đã trông thấy, nghe thấy, tuy không dám ví với những người trong các sách thuở xưa, nhưng xem đầu đuôi câu chuyện, cũng có thể đỡ buồn... Còn như những cảnh hợp tan, vui buồn, thịnh suy và những cảnh ngộ thay đổi, từ đầu đến cuối đều theo sát sự thực không có thêm bớt tô vẽ chút nào, không vì chiều lòng người đọc mà xuyên tạc sự thực"[1].

Tác giả *Hồng lâu mộng* không mượn một cốt truyện có sẵn trong lịch sử ; Tào Tuyết Cần đã dựa vào cuộc sống thực hằng ngày và nhất là những chuyện sa sút trong gia đình ông mà xây dựng nên hàng loạt nhân vật, lần đầu tiên xuất hiện trong lịch sử tiểu thuyết Trung Quốc. Đây cũng là một cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa lần đầu tiên vạch trần được

(1) Tào Tuyết Cần, *Hồng lâu mộng*, NXB Văn hoá, H., 1962, tập I, tr. 21, 22.

toàn bộ sự thối nát của xã hội phong kiến Trung Quốc thế kỷ XVIII với một quy mô rộng lớn chưa từng thấy. Về mặt xây dựng ngôn ngữ, sau *Thuỷ hử, Hồng lâu mộng* đã trở thành một mẫu mực cao nhất của tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc.

Trước khi có ảnh hưởng phương Tây vào xã hội Việt Nam thì văn học Việt Nam và văn học Trung Quốc có những mối quan hệ qua lại rất khăng khít. Sự phát triển của truyện và tiểu thuyết Việt Nam từ thế kỷ XIX trở về trước có những đặc điểm riêng nhưng cũng có một số điểm giống với sự phát triển của những thể loại này ở Trung Quốc. Nếu như lịch sử phát triển của tiểu thuyết gắn liền với lịch sử của chủ nghĩa hiện thực thì con đường hình thành và phát triển của tiểu thuyết Việt Nam và Trung Quốc đã phản ánh ít nhiều những đặc điểm của chủ nghĩa hiện thực phương Đông – nếu có thể nói được như thế.

*
* *

Những loại hình tự sự thành văn Việt Nam có quan hệ khá chặt chẽ với những truyện kể dân gian. Các loại thần tích (*Việt điện u linh*), chí quái (*Lĩnh Nam chích quái*), truyền kỳ (*Truyền kỳ mạn lục, Truyền kỳ tân phả*) đều chú ý khai thác thần thoại, truyện cổ tích, truyền thuyết dân gian và có ảnh hưởng trở lại đến sáng tác dân gian. Văn học dân gian là một nguồn gốc của văn xuôi nói chung và của tiểu thuyết Việt Nam cổ điển nói riêng.

Quá trình phát triển văn xuôi chữ Hán của ta từ thần tích đến truyền kỳ là quá trình ngày càng tách rời lịch sử với văn học, tăng thêm phần hư cấu và sáng tạo nghệ thuật của nhà văn, cũng là quá trình đi từ những chuyện kỳ lạ đến những chuyện bình thường trong cuộc sống thực hằng ngày (tính chất hoang đường bớt đi, tính chất hiện thực tăng lên). Nếu như *Việt điện u linh* chép chuyện của những "hạo khí anh linh" (như thần núi Đồng Cổ, thần Bạch Mã, thần Tản Viên), nếu như *Lĩnh Nam chích quái* chép lại những thiên thần thoại cổ (như *Truyện họ Hồng Bàng, Truyện Phù Đổng Thiên Vương, Truyện núi Tản Viên*) và những truyện

cổ tích đầy những phép màu huyền diệu (như *Truyện Nhất Dạ trạch*, *Truyện Rùa Vàng*) thì *Truyền kỳ mạn lục* bắt đầu phản ánh những câu chuyện bình thường xảy ra hằng ngày trong xã hội phong kiến : một anh chàng nho sĩ vì thua bạc phải gán vợ cho phú thương (*Truyện người nghĩa phụ ở Khoái Châu*), những sinh hoạt phóng túng, truỵ lạc, dâm đãng của gã lái buôn hiếu sắc (*Truyện cây gạo*), cuộc đời oan khổ lưu ly của cung nữ trong chiến tranh phong kiến (*Truyện Lệ Nương*), thói nhũng nhiễu, cướp bóc trắng trợn của bọn quan lại và bọn sư sãi hổ mang (*Truyện cái chùa hoang ở huyện Đông Triều*),... Những truyện ngắn trong *Truyền kỳ mạn lục* tuy đầy không khí hoang đường nhưng lại phản ánh một cách khá độc đáo những vấn đề nóng hổi của cuộc sống đương thời với một lối văn tự sự giàu chất trữ tình và một bút pháp miêu tả đầy những chi tiết chân thật và sinh động. *Truyền kỳ mạn lục* có hai loại truyện ngắn. Một loại chú ý đến vận mệnh nhân vật, số phận con người và tác giả thường để cho nhân vật tự biểu hiện một cách tự nhiên, sinh động trước mắt người đọc (*Truyện cây gạo, Truyện người nghĩa phụ ở Khoái Châu, Truyện kỳ ngộ ở Trại Tây, Truyện nghiệp oan của Đào Thị*). Một số truyện có tính chất luận đề, khuynh hướng của tác giả bộc lộ ra một cách trực tiếp qua ngôn ngữ nhân vật (*Câu chuyện ở đền Hạng Vương, Truyện bữa tiệc đêm ở Đà giang, Câu chuyện đối đáp của người tiều phu núi Na* ,...). Trong loại truyện sau có những tác phẩm xứng đáng làm mẫu mực cho loại văn nghệ phục vụ chính trị, tuyên truyền cho những quan điểm đạo đức một cách khá nhuần nhuyễn.

Về mặt hư cấu và sáng tạo nghệ thuật, *Truyền kỳ mạn lục* cũng vượt xa *Việt điện u linh* và *Lĩnh Nam chích quái* (trong *Việt điện u linh*, Lý Tế Xuyên không hề đặt vấn đề hư cấu và sáng tạo nghệ thuật). Cũng có lúc Nguyễn Dữ cố gắn câu chuyện kể vào một thời điểm lịch sử nhất định nhưng chẳng qua đó chỉ là cái cớ để nói bóng gió đến những vấn đề thời sự đương thời (*Câu chuyện đối đáp của người tiều phu núi Na, Truyện bữa tiệc đêm ở Đà giang*). Nguyễn Dữ không quan tâm lắm đến nhiệm vụ phải ghi lại trung thành các câu chuyện lịch sử. Thậm chí đôi lúc, để đạt dụng ý của mình, ông đã gièm pha một số nhân vật lịch sử (Hồ Quý Ly).

Truyền kỳ mạn lục là một thành tựu quan trọng, một cái mốc của văn học hình tượng viết bằng chữ Hán đầu thế kỷ XVI[1]. *Truyền kỳ mạn lục* cũng chuẩn bị những yếu tố cho sự hình thành chủ nghĩa hiện thực ở Việt Nam. *Truyền kỳ mạn lục* dường như tập trung nhiều xu hướng, nhiều màu sắc sau này sẽ được phát triển trong các tác phẩm ở thế kỷ XVIII và XIX. (*Bích Câu kỳ ngộ* trong *Truyền kỳ tân phả* và *Truyện Từ Thức lấy vợ tiên* trong *Truyền kỳ mạn lục* rất giống nhau ở bút pháp lãng mạn, ở sự tưởng tượng phóng túng, bay bổng kỳ lạ. Những truyện ngắn *Người nông phu ở An Mô, Tượng già lam ở ngôi chùa đông* trong *Tang thương ngẫu lục* rất gần gũi bút pháp hiện thực của *Truyện cái chùa hoang ở huyện Đông Trào* trong *Truyền kỳ mạn lục*).

---

(1) Có người cho rằng *Lĩnh Nam dật sử* là bộ tiểu thuyết xưa nhất trong lịch sử văn hoá Việt Nam, tác giả là một văn sĩ người Dao, Ma Văn Cao, ở tỉnh Hoà Bình. Tác phẩm viết bằng chữ Mán vào đời Lý, khoảng cuối thế kỷ XI. Đời Trần Nhân Tông, Chiêu Văn Vương Trần Nhật Duật đem dịch ra chữ Hán.

Thuyết này không có cơ sở vững chắc về mặt tư liệu. Trước nay, một số người muốn coi sách ấy là của nước ta một phần chính cũng là vì hiểu nghĩa danh từ Lĩnh Nam chưa đầy đủ. Lĩnh Nam là danh từ người Trung Quốc dùng để gọi phần đất ở phía Nam núi Ngũ Lĩnh, tức là các vùng Quảng Đông, Quảng Tây, một phần Hồ Nam.

Trước thế kỷ thứ X, nước ta cũng bị nhập vào bản đồ của đế quốc phong kiến phương Bắc, vì vậy cũng được gộp vào Lĩnh Nam. Lĩnh Nam không phải chỉ để dùng gọi nước ta ; trái lại, đối với người Trung Quốc thì tên đó dùng để gọi miền cực Nam Trung Quốc là chính.

Lĩnh Nam dật sử có thể là do một nho sĩ người Dao ở Hoa Nam viết rồi sau đó lưu hành cả vào người Dao ở nước ta – người Dao ở Hoa Nam và ở nước ta viết bằng chữ Hán. Sách *Lĩnh Nam dật sử* cũng được viết bằng chữ Hán. Vì vậy nhà nho ta ngày trước có người ngộ nhận là sách của người Việt. Người Dao cũng có một thứ văn tự hình thành trên cơ sở chữ Hán, nhưng thứ văn tự ấy còn thô sơ, không đủ trình độ để viết tiểu thuyết *Lĩnh Nam dật sử* được. Tác phẩm văn học của người Dao thường lưu hành ở khắp vùng cư trú của họ, ở cả Trung Quốc và Việt Nam. Vậy muốn coi tác phẩm ấy là của Việt Nam thì phải xét xem nó có nằm trong quỹ đạo văn hoá Việt hay không ? Nghiên cứu cụ thể từ hiện thực xã hội được phản ánh, sự kiện lịch sử, tâm lý nhân vật, tên các vùng địa phương, v.v. *Lĩnh Nam dật sử* nằm trong quỹ đạo Hán tộc.

Vì vậy, tuy tác phẩm này có thể là người Dao viết, nhưng là của dân tộc Dao với tính cách là một dân tộc ít người của Trung Quốc. Theo lời cải chính của dịch giả Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến, đây là một tác phẩm đời Thanh của một tác giả Trung Quốc hiệu là Tây Viên Lão Nhân.

Văn học dân gian (đặc biệt là các truyện kể dân gian) không phải chỉ có quan hệ gần gũi với các loại hình tự sự thành văn (bằng chữ Hán) mà còn có ảnh hưởng rất quan trọng đến sự hình thành các truyện Nôm trong các thế kỷ XVII, XVIII, XIX. Chính trong phong trào truyện Nôm đã hình thành những cuốn tiểu thuyết đầu tiên của Việt Nam như *Nhị độ mai, Hoa tiên, Truyện Kiều, Sơ kính tân trang, Lục Vân Tiên*, v.v. Chúng ta sẽ trở lại vấn đề này ở các trang sau.

Ở một số nước phương Đông, lịch sử tiểu thuyết thường bắt đầu bằng tiểu thuyết lịch sử. Trước khi xuất hiện những tiểu thuyết lịch sử thì có nhiều loại truyện ký lịch sử ra đời. Trong những tác phẩm đó, có loại là tác phẩm sử học, có loại là tác phẩm văn học[1].

Quá trình hình thành của truyện ký và tiểu thuyết lịch sử cũng là quá trình tách rời giữa văn học và sử học. Tác phẩm *Thiên Nam ngữ lục*, tập diễn ca lịch sử vào cuối thế kỷ XVII chính là một cái mốc quan trọng trong lịch sử phát triển của văn học Nôm, đồng thời cũng là một cái mốc đáng chú ý trong quá trình tách rời văn học ra khỏi sử học. *"Thiên Nam ngữ lục* bám sát *Đại Việt sử ký toàn thư* nhưng đã phát triển lịch sử "đến mức tiểu truyện", "xây dựng những nhân vật như trong tiểu thuyết"... *Thiên Nam ngữ lục* về mặt kết cấu của nó có phần nào gần với loại truyện Nôm lịch sử ví như *Truyện Đức Thánh Trần, Truyện vợ ba Cai Vàng* hoặc là loại tiểu thuyết lịch sử"[2].

---

(1) Sau đây là những loại chính ở nước ta :

– Truyện : *Nguyễn Xí truyện, Đại Nam hiển ứng truyện, Nữ lưu tướng truyện, Nam quốc vĩ nhân truyện, Trần Lê ngoại truyện.*

– Liệt truyện (một phần trong các bộ sử) : *Hàm giang danh tướng liệt truyện, Bản triều bạn nghịch liệt truyện, Tây Sơn liệt truyện, Thiên Nam văn lục liệt truyện, Cổ lục tân biên.*

– Lục : *Lịch đại danh thần thực lục, Lê mạt tiết nghĩa lục, Nam thiên trung nghĩa thực lục, Tang thương ngẫu lục,...*

– Truyền kỳ : *Nam hải truyền kỳ, Truyền kỳ mạn lục, Truyền kỳ tân phả.*

– Diễn ca : *Đại Nam quốc âm ca khúc, Thiên Nam ngữ lục, Đại Nam quốc sử diễn ca.*

(2) *Thiên Nam ngữ lục, Lời giới thiệu* của Nguyễn Lương Ngọc, Đinh Gia Khánh, NXB Văn hoá, H., 1958.

Cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX, ở nước ta xuất hiện nhiều tập ký sự, tuỳ bút, tiểu thuyết lịch sử có giá trị (*Thượng kinh ký sự, Tang thương ngẫu lục, Vũ trung tuỳ bút, Thoái thực ký văn, Hoàng Lê nhất thống chí,...*). Đỉnh cao nhất của các tác phẩm văn xuôi bằng chữ Hán trong giai đoạn này là cuốn tiểu thuyết lịch sử *Hoàng Lê nhất thống chí* của Ngô gia văn phái. *Hoàng Lê nhất thống chí* dường như kết tinh được những thành tựu nghệ thuật của các tác phẩm truyền kỳ, tuỳ bút, ký sự từ thế kỷ XVIII trở về trước, những tác phẩm văn xuôi đang kế tiếp nhau góp phần vào sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực ở Việt Nam.

Nếu như *Truyền kỳ mạn lục, Vũ trung tuỳ bút, Thượng kinh ký sự* chỉ ghi chép được một vài mảng hiện thực, dựng lên được một vài nhân vật lịch sử thì *Hoàng Lê nhất thống chí* đã khái quát được một giai đoạn lịch sử dài từ khi Trịnh Sâm lên làm chúa (1767) đến lúc Nguyễn Huệ ra Bắc Hà, Lê Chiêu Thống chạy sang Trung Hoa cầu cứu, Nguyễn Huệ đại thắng quân nhà Thanh và cuối cùng Nguyễn Ánh cướp lại nước (1802). Các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* không làm cái việc của các nhà nho xưa : chép chuyện quá khứ để nêu lên những bài học đạo đức cho người đương thời. Nguyễn Dữ mượn chuyện Hồ Quý Ly để công kích nhà Mạc, Đoàn Thị Điểm ca ngợi những cung phi và liệt nữ đời Trần, Lê ; *Tang thương ngẫu lục, Vũ trung tuỳ bút* rút ngắn hơn cái khoảng cách lịch sử ước lệ đó và đã bắt đầu ghi lại những chuyện của thời Lê mạt, còn *Hoàng Lê nhất thống chí* hoàn toàn phản ánh những sự kiện lịch sử đương thời mà tác giả chứng kiến. Tác phẩm đã bám sát và theo dõi diễn biến của các sự kiện lớn cuối thế kỷ XVIII, thời kỳ xã hội phong kiến Việt Nam đang trải qua một cơn khủng hoảng trầm trọng và kéo dài chưa từng thấy trong lịch sử.

Cuốn tiểu thuyết này vì thế hãy còn rất gần gũi với thể loại ký sự lịch sử, thậm chí có khi mang màu sắc của sử biên niên.

Tuy nhiên, *Hoàng Lê nhất thống chí* căn bản vẫn là một cuốn tiểu thuyết lịch sử viết theo lối chương hồi chứ không phải là ký sự lịch sử như *Thượng kinh ký sự*. Ngoài việc tường thuật các sự kiện, nó đã chú ý nhiều đến việc xây dựng nhân vật, dựng lên những tính cách điển hình nhất định.

Tác giả không chỉ trình bày nhân vật trong cái tư thế lịch sử mà còn cho chúng ta biết nhiều mặt khác của đời sống con người, thậm chí cả những mặt sinh hoạt riêng tư, thầm kín của họ. Không phải chỉ có chuyện phế Trịnh Tông lập Trịnh Cán, Nguyễn Huệ phù Lê diệt Trịnh và đại phá quân nhà Thanh, v.v. mà *Hoàng Lê nhất thống chí* còn ghi lại cả những câu chuyện Quận Huy "vào sờ chính cung", Trịnh Sâm bị Đặng Thị Huệ làm cho mê mẩn, câu chuyện tâm tình cởi mở và tương đắc giữa Nguyễn Huệ và Ngọc Hân công chúa, chuyện Án Đô Vương Trịnh Bồng cắt tóc đi tu ở các chùa hẻo lánh vùng Lạng Sơn, Cao Bằng, v.v. Nhân vật trong tiểu thuyết lịch sử được trình bày một cách toàn vẹn hơn chứ không phải bao giờ cũng "mang quân phục lịch sử để diễu hành"[1]. Hơn nữa các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* không phải chỉ ghi lại hành động của các nhân vật mà đã cố gắng đi sâu vào tâm lý, tư tưởng, tình cảm của con người (nhân vật Nguyễn Hữu Chỉnh).

Có thể nói *Hoàng Lê nhất thống chí* là cuốn tiểu thuyết lịch sử đầu tiên ở nước ta bước đầu được viết theo phương pháp hiện thực chủ nghĩa. Hiện nay chúng ta chưa khẳng định được ai là tác giả cuốn sách : người thì nói Ngô Thời Chí, Ngô Thời Du, người thì nói Ngô Thời Nhậm[2].

Tác giả của *Hoàng Lê nhất thống chí* là một người hay một số người trong Ngô gia văn phái ? Có nhiều cơ sở hợp lý để chứng minh rằng cuốn sách này là của Ngô Thời Nhậm, một người trước sau ủng hộ tích cực phong trào Tây Sơn. Nhưng nếu nó là của Ngô Thời Chí, Ngô Thời Du thì

---

(1) Biêlinxki, *Toàn tập*, cuốn 5, tr. 41, 42, NXB Viện Hàn lâm Khoa học Liên Xô, M., 1954, tr. 41, 42.

(2) *Vũ trung tuỳ bút* của Phạm Đình Hổ ghi rằng Ngô Thời Chí có soạn bộ *Nhất thống chí. Ngô gia thế phả* thì cho rằng Ngô Thời Chí, Ngô Thời Du là tác giả *An Nam nhất thống chí. Đăng khoa lục sưu giảng* ghi Ngô Thời Nhậm làm sách *An Nam nhất thống chí*. Văn Tân, trong bài *Mấy vấn đề về Ngô Thời Nhậm, một mưu sĩ lỗi lạc của vua Quang Trung (Nghiên cứu lịch sử*, số 154, năm 1974) cho rằng Ngô Thời Nhậm là tác giả 7 hồi đầu cuốn *Hoàng Lê nhất thống chí*. Tạ Ngọc Liễn, trong bài *Đi tìm tác giả "Hoàng Lê nhất thống chí"* (*Nghiên cứu lịch sử*, số 157, tháng 7 và tháng 8, năm 1974) cho rằng Ngô Thời Nhậm là tác giả *An Nam thống nhất chí* (Tạ Ngọc Liễn kết luận tên sách là *An Nam nhất thống chí* chứ không phải *Hoàng Lê nhất thống chí*).

ở đây ta lại chứng kiến một trường hợp chiến thắng của chủ nghĩa hiện thực. Về phương diện chính trị thì Ngô Thời Chí là người có tư tưởng chính thống, ông đã theo Lê Chiêu Thống chạy lên Hải Dương và dâng *Sách lược trung hưng* để tôn phù nhà Lê. Nhưng qua *Hoàng Lê nhất thống chí* ta cũng có thể nói theo Engels là "ông đã nhìn thấy sự diệt vong không thể tránh khỏi được của những người quý tộc thân yêu của ông"(1). Sự chiến thắng của chủ nghĩa hiện thực trong *Hoàng Lê nhất thống chí* chính là sự chiến thắng của những mặt mạnh trong thế giới quan đầy mâu thuẫn của nhà văn. Nhưng dù tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* là ai đi nữa thì cái chủ đề của tác phẩm vẫn là sự phê phán tính chất mục nát, suy tàn của bọn phong kiến vua Lê, chúa Trịnh và ca ngợi công lao thống nhất đất nước, đại phá quân xâm lược nhà Thanh của Tây Sơn Nguyễn Huệ. Các tác giả đã chê bai Lê Cảnh Hưng là một ông vua nhu nhược, đớn hèn "rũ áo khoanh tay" dựa vào nhà chúa ; Sùng Nhượng Công chẳng qua là "một cục thịt trong cái túi da", là "đứa tôi đòi ngoài chợ", "sắm vai ông chủ "tượng đất" ngoài vườn". Lê Chiêu Thống là một ông vua hèn mạt, đê tiện, can tâm bán nước, nấp sau bóng tên Tôn Sĩ Nghị khoác lác, vô tài. "Nước ta từ khi có đế, có vương tới nay, chưa thấy bao giờ có ông vua luồn cúi đê hèn như thế !". Mặt khác các tác giả đã dựng lên những hình ảnh tuyệt đẹp về Nguyễn Huệ, ca ngợi "Bắc Bình Vương là một người anh hùng hào kiệt, dũng mãnh và có tài cầm quân",...

Những mâu thuẫn trong nội bộ các tập đoàn phong kiến Lê - Trịnh, cuộc nổi dậy của những người lính "kiêu binh" Thanh - Nghệ, sức tấn công như vũ bão của phong trào nông dân khởi nghĩa do Nguyễn Huệ lãnh đạo, sự thất bại nhục nhã chưa từng thấy trong lịch sử của bọn phong kiến xâm lược nhà Thanh và bè lũ bù nhìn Lê Chiêu Thống đã giúp cho các tác giả trong Ngô gia văn phái nhìn thấy rõ sự suy sụp không thể gì cứu vãn nổi của triều đình nhà Lê nói riêng và chế độ phong kiến Việt Nam nói chung. Chính cái thực tế xã hội đó cộng với những tiền đề

(1) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 335.

văn học từ nửa đầu thế kỷ XVIII trở về trước đã tạo nên cái cơ sở cho phương pháp hiện thực chủ nghĩa trong *Hoàng Lê nhất thống chí*. Cũng chính cái thực tế xã hội phức tạp, đầy mâu thuẫn, với những đảo lộn, những biến cố dồn dập của xã hội phong kiến Việt Nam cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX đã cung cấp cho các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* những tài liệu quý giá để dựng nên bức tranh hiện thực và sinh động của thời đại. Trước *Hoàng Lê nhất thống chí* và cùng thời với tác phẩm này, ta cũng bắt gặp những bức tranh đầy những chi tiết chân thực trong *Truyền kỳ mạn lục, Tang thương ngẫu lục, Thượng kinh ký sự,...* Nhưng các tác phẩm này vẫn chưa hoàn toàn thoát khỏi lối miêu tả tượng trưng, ước lệ với những điển tích có sẵn ít nhiều đã đi vào khuôn sáo. Hiện thực phong phú của thời đại đã giúp các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* vứt bỏ được khá nhiều những hạn chế đó của mỹ học phong kiến. Giở bất cứ trang nào của tác phẩm chúng ta cũng có thể bắt gặp những bức tranh hiện thực đầy những chi tiết lịch sử - cụ thể, rất hấp dẫn và sinh động. Đây là cái cảnh kiêu binh, sau khi giết anh em Quận Huy, phò thế tử Trịnh Tông lên ngôi chúa :

"Họ kiệu thế tử lên vai, rồi đứng xúm chung quanh, gào lên vui sướng :

– Xin ngồi cao thêm nữa để thiên hạ đều được thấy mặt rồng, cho thoả lòng vui của mọi người !

Trong lúc gấp vội không có kỷ sập, họ phải dùng tạm chiếc mâm vẫn bày cỗ lộc làm ghế, đặt thế tử ngồi lên, rồi tám người kề vai vào khiêng. Chốc chốc họ lại nâng bổng chiếc mâm lên trên đầu mà đội, đầu mỏi lại hạ xuống vai, rồi vai mỏi lại nâng lên đầu. Cứ như thế lên lên xuống xuống y như người ta giỡn quả cầu hoặc rước pho tượng Phật. Mỗi lần thế tử được nhô lên cao, quân lính lại vỗ tay reo hò vang lên một chặp. Những kẻ buôn bán ở các phố phường, chợ búa đều tranh nhau kéo đến xem chúa, sân phủ đông như họp chợ".

Trong lịch sử chế độ phong kiến ở nước ta, chưa có cái cảnh phò chúa lên ngôi nào lạ lùng và độc đáo đến như vậy !

Bằng phương pháp của chủ nghĩa hiện thực, các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* không chỉ cung cấp cho chúng ta những bức tranh hiện thực của đời sống với những chi tiết chính xác và cụ thể, mà bước đầu còn xây dựng được "những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình". Cuốn tiểu thuyết lịch sử này đã xây dựng được một số nhân vật có chiều sâu, có cá tính rõ nét (Nguyễn Hữu Chỉnh, Lê Chiêu Thống, Nguyễn Huệ) trong đó Nguyễn Hữu Chỉnh là nhân vật được khắc hoạ sắc nét và tương đối hoàn chỉnh hơn cả. Tuy chưa có ý thức nhưng bằng ngòi bút hiện thực sắc sảo của mình, các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* đã ít nhiều làm nổi bật lên được cái bản chất giai cấp của một số nhân vật chủ yếu. Nguyễn Hữu Chỉnh tiêu biểu cho một thứ chính khách thời loạn, có tài và nhiều tham vọng cá nhân, xuất thân từ tầng lớp con buôn nhưng lại có Nho học. Bằng những thủ đoạn gian ngoan phản phúc, phiêu lưu mạo hiểm, Chỉnh đã leo từ một chức nhỏ bé dưới trướng Việp Quận Công lên làm tể tướng Bắc Hà "quyền chính thật ngang với nhà vua, thế của Chỉnh có thể lật nghiêng cả nước". Có thể mượn lời hai viên nội hàn tâu kín với Lê Chiêu Thống để xác định tính cách của Chỉnh : "Chỉnh là hạng người ý nghĩ cực kỳ hiểm độc, bụng dạ quá ư tàn nhẫn, mưu mô hết sức sâu sắc, giả trá rất đỗi khôn ngoan mà ứng biến thì mau lẹ tuyệt vời. Con người ấy thực là một kẻ gian hùng ở đời loạn...". Các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* đã phân tích khá sâu cái tâm lý hai mặt, gian dối, lật lọng và tàn nhẫn của Chỉnh, cái tâm lý rất phù hợp với nguồn gốc giai cấp xuất thân của hắn.

Các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* tỏ ra có một khả năng nghệ thuật rất cao trong việc cá thể hoá tính cách nhân vật. Tác giả không chỉ kể lại những *việc* mà nhân vật đã làm (như cách kể trong một số truyện cổ tích và truyện Nôm) mà đã biết nhấn mạnh đến cái *cách* nhân vật làm những việc đó nữa. Nhân vật đã nói bằng một thứ ngôn ngữ riêng của mình, ngôn ngữ cá thể hoá chứ không nói bằng cái giọng của người kể chuyện. Nguyễn Hữu Chỉnh đã có một thứ ngôn ngữ độc đáo, ngôn ngữ phản ánh tính cách. Khi nghe tin Quận Huy, quan thầy của mình bị giết, có kẻ hỏi Chỉnh : "Đi đâu ?" thì hắn bình tĩnh đáp : "Thiên hạ vạn nước, lo gì không có chỗ đi !" ; nghe tin tuyên phi Đặng Thị Huệ bị giáng xuống làm cung tần nội thị rồi uống thuốc độc tự tử, Chỉnh gật gù

bình phẩm "Chết được đấy !", nghe Đỗ Thế Long, một người bạn thẳng thắn hạch tội mình, Chỉnh giận nghiến răng lại nhưng vẫn còn làm ra vẻ tươi cười mà rằng : "Vậy thì ông bạn của giống beo sói diều quạ bảo giống beo sói diều quạ nên làm thế nào bây giờ ?" nhưng sau khi Long bước ra khỏi cửa, Chỉnh sai người trói lại đem dìm sống giữa dòng sông Nhị Hà với cái lý luận kỳ quặc của kẻ gian ác : "Rồng thì phải đưa xuống nước, không nên cho ở trên cạn để nó làm mê hoặc thiên hạ !". Khi đắc chí lên ngôi tể tướng, "đai vàng ngang lưng, nhơn nhơn tự đắc" thì Chỉnh cũng có cái giọng coi trời bằng vung : "Ta đi khắp bốn biển, không kẻ nào dám ngó thẳng vào mặt ta. Mấy thằng học trò chưa thông hiểu việc đời ấy là cái thá gì mà dám cả gan như vậy ?". Và Chỉnh đã bộc lộ rõ cái tâm địa hai mặt, phản phúc của mình khi nói về người chủ cũ của hắn như sau : "Bắc Bình Vương là người anh hùng hào kiệt ở miền Nam ta cũng không thua. Hắn quỷ quyệt hơn ta, nhưng ta khôn ngoan hơn hắn. Năm trước ta đã từng cộng sự với hắn nên ngày nay hãy nhường hắn một nước cờ, đợi khi trong nước tạm yên... sẽ cùng hắn giao phong một trận". Ngôn ngữ của Chỉnh phản ánh rất trung thành tính cách của hắn, một chính khách thời loạn, vừa là một nhà nho lại vừa có tâm lý của một con buôn, quay quắt, tráo trở, gian hùng, thủ đoạn nhưng lúc cần cũng có thể nói chuyện nhân nghĩa, vua tôi, thầy trò, kiêu ngạo hống hách ("Người tài ở Bắc Hà chỉ có một Chỉnh này mà thôi") nhưng lại có lúc vờ tỏ ra khiêm tốn, nhún nhường, tự hạ mình xuống làm kẻ bất tài, "ngu hèn" !

Bằng một vài nét phác hoạ rất tài tình, cô đọng và hàm súc, đặc biệt Việt Nam, bằng một vài chi tiết điển hình về ngôn ngữ và hành động, các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* đã dựng ngay lên trước mắt ta những nhân vật gân guốc, sinh động, giàu bản chất tạo hình, để lại những ấn tượng mạnh mẽ trong lòng người đọc. Không ai có thể quên được cái kiểu chết đầy tính chất bi hài của Lý Trần Quán. Về mặt cá thể hoá nhân vật (tâm lý, hành động, ngôn ngữ), *Hoàng Lê nhất thống chí* và *Truyện Kiều* đã vượt hẳn lên về phía trước so với các tác phẩm đương thời.

Lịch sử phát triển của những tiểu thuyết tiến bộ và có giá trị thường gắn liền với lịch sử của chủ nghĩa hiện thực. *Hoàng Lê nhất thống chí* và *Truyện Kiều* là những cái mốc quan trọng đánh dấu sự hình thành

bước đầu của chủ nghĩa hiện thực ở Việt Nam[1]. Chủ nghĩa hiện thực ở đây còn có những giới hạn của nó. Cuốn tiểu thuyết vẫn còn rơi rớt những yếu tố thần linh, hoang đường, những quan điểm duy tâm về con người và thế giới. Các tác giả chưa thật có ý thức về giai cấp và cuộc đấu tranh giai cấp trong xã hội. Những con người lao động hãy còn xuất hiện quá thưa thớt trên sân khấu lịch sử. Vai trò của môi trường và hoàn cảnh, sự tác động qua lại giữa hoàn cảnh và tính cách chưa được chú ý đúng mức. Các nhân vật tuy có trải qua những thử thách, có thay đổi các cương vị xã hội, nhưng tính cách dường như vẫn rất ít chuyển biến theo hoàn cảnh. Đặc biệt người ta chưa thấy được sự vận động bên trong, sự vận động của tâm lý nhân vật. Về mặt này, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du có tiến lên được một bước về phía trước so với *Hoàng Lê nhất thống chí*.

Không phải là ngẫu nhiên mà những cuốn tiểu thuyết có giá trị đầu tiên ở nước ta bằng văn xuôi (*Hoàng Lê nhất thống chí*) và văn vần (*Hoa tiên, Truyện Kiều, Nhị độ mai, Lục Vân Tiên*) lại xuất hiện vào thời kỳ lịch sử cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX. Và lịch sử hình thành, phát triển của tiểu thuyết cổ điển Việt Nam lại gắn liền với sự hình thành bước đầu của chủ nghĩa hiện thực trong văn học thời Lê mạt - Nguyễn sơ.

---

(1) Hiện nay vẫn còn nhiều quan niệm khác nhau về chủ nghĩa hiện thực. Có người cho rằng trong văn học phương Tây, chủ nghĩa hiện thực đã hình thành từ thời Phục hưng (với tác phẩm của Shakespeare, Cervantès,...) nhưng cũng có người chủ trương mãi đến nửa đầu thế kỷ XIX, chủ nghĩa hiện thực mới hình thành trong tác phẩm của Balzac, Stendhal, Dickens,... (nghĩa là chủ nghĩa hiện thực bắt đầu từ những tác phẩm hiện thực phê phán). Ở nước ta có người cho rằng chủ nghĩa hiện thực đã *bước đầu* hình thành từ thời kỳ Lê mạt - Nguyễn sơ với *Truyện Kiều* và *Hoàng Lê nhất thống chí*, nhưng cũng có người cho rằng phải chờ đến Nguyễn Khuyến, Tú Xương, thậm chí đến Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng,... thì chủ nghĩa hiện thực mới xuất hiện. Toàn bộ cuốn sách của chúng tôi đã trình bày một quan niệm nhất quán về chủ nghĩa hiện thực. Chủ nghĩa hiện thực đó, ở phương Tây bắt đầu với những tác phẩm của Shakespeare và Cervantès, ở Việt Nam bắt đầu với *Hoàng Lê nhất thống chí* và *Truyện Kiều* ; sau đó chủ nghĩa hiện thực được phát triển rực rỡ với các trào lưu văn học hiện thực phê phán và văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những thời kỳ phát triển của chủ nghĩa hiện thực cũng là những thời kỳ vẻ vang của tiểu thuyết.

Từ thế kỷ XVI, chế độ phong kiến nước ta bắt đầu đi vào con đường suy vong, cuộc khủng hoảng kéo dài và diễn ra nghiêm trọng nhất là trong hai thế kỷ XVIII và XIX. Chưa bao giờ mâu thuẫn giữa giai cấp nông dân và bọn địa chủ quý tộc lại chín muồi và căng thẳng một cách thường trực đến như thế. Bước vào thế kỷ XVIII những đợt sóng nông dân khởi nghĩa cứ càng ngày càng dâng cao, cuối cùng dẫn đến cuộc tổng tiến công có quy mô toàn quốc mà đỉnh cao nhất là phong trào Tây Sơn. Trên cơ sở mâu thuẫn sâu sắc giữa nông dân và quý tộc, mâu thuẫn một mất một còn giữa toàn thể dân tộc và bọn phong kiến Trung Quốc xâm lược mà hàng chục triệu quần chúng đã tập hợp xung quanh ngọn cờ đại nghĩa của Bắc Bình Vương Nguyễn Huệ, lập nên chiến thắng Đống Đa lẫy lừng trong lịch sử. Cái bóng hùng vĩ của phong trào Tây Sơn còn kéo dài và trùm lên gần hết thế kỷ XIX. Trong hơn tám mươi năm thống trị của triều Nguyễn phản động từ khi Gia Long lên ngôi cho đến khi Tự Đức mất, có chừng hơn năm cuộc khởi nghĩa lớn nhỏ của quần chúng, đáng chú ý nhất là cuộc khởi nghĩa của Nông Văn Vân, Phan Bá Vành, Lê Duy Cự, Cao Bá Quát,... Trong khoảng một thế kỷ, từ giữa thế kỷ XVIII đến giữa thế kỷ XIX, nhân dân ta đã sống những ngày đói khổ, đau thương nhưng cũng vô cùng anh dũng và vẻ vang, những ngày sôi nổi rầm rộ chưa từng có trong lịch sử dân tộc. Một trăm năm đó cũng là thời kỳ phát triển rực rỡ nhất của văn học, nổi lên nhiều tên tuổi lẫy lừng làm vẻ vang cho nền văn hoá Việt Nam : Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Lê Quý Đôn, Cao Bá Quát, v.v.

Những cuộc khởi nghĩa liên tiếp của nông dân làm cho mâu thuẫn nội bộ giữa các tập đoàn phong kiến Lê - Trịnh - Nguyễn ngày càng trầm trọng thêm và có một tác dụng phân hoá rất sâu sắc đối với hàng ngũ sĩ phu phong kiến. Đặc biệt những cuộc tấn công và nổi dậy ào ào như thác lũ của quần chúng đã làm sụp đổ hết mọi kỷ cương, làm đảo lộn hết mọi trật tự phong kiến của một triều đại quân chủ tập quyền xây dựng trong suốt ba trăm năm. Điều này có ảnh hưởng rất quan trọng đến văn học nói chung và tiểu thuyết nói riêng.

Xã hội phong kiến đã quy định sẵn các thứ tiêu chuẩn, quy phạm (normes) về đạo đức, phong tục, về thẩm mỹ rất rõ ràng và nó buộc

người ta phải sống trong các thứ khuôn phép hẹp hòi và giả tạo đó. Trung quân ái quốc, nhân nghĩa lễ trí tín, đó là những quy tắc của đạo làm người của kẻ quân tử. "Quân sư phụ, tại gia tòng phụ, xuất giá tòng phu, phu tử tòng tử", đó là thứ tôn ty trật tự nhất định trong cách đối xử của bề tôi đối với vua, học trò đối với thầy, vợ đối với chồng, con đối với cha mẹ. "Văn dĩ tải đạo", "trước thư lập ngôn", đó là chức năng của văn học. Văn học chở đạo đi xa còn cái "tôi" của nhà văn thì bị mờ đi, chung quy văn học thuộc ý thức hệ phong kiến là một thứ văn học phi ngã. Chế độ phong kiến dường như cũng quy định một thứ tiếng nói chung, một thứ ngôn ngữ văn học chung mang tính chất ước lệ của toàn dân tộc. Nói đến cô gái đẹp thì "quốc sắc thiên hương", "nghiêng nước nghiêng thành", nói đến người chinh phu thì "bụi cuốn chinh an", "da ngựa bọc thây", nói đến việc trai gái lấy nhau thì "xe tơ kết tóc", "loan phượng sum vầy", "lá thắm chỉ hồng", "trúc mai sum họp", v.v. Ngay đề tài của thi ca cũng thường bị gói tròn trong tám chữ "phong hoa tuyết nguyệt, cầm kỳ thi tửu" !

Sự khủng hoảng trầm trọng và kéo dài của xã hội phong kiến Việt Nam đã làm đảo lộn mọi thứ quy phạm được coi như là bất di bất dịch đó. Thực ra thì bản thân chế độ phong kiến thời Lê mạt đã vi phạm cái trật tự lý tưởng sẵn có. Suốt hai trăm năm, nước ta vừa có vua lại có chúa, "chúa Trịnh tiếng rằng phò Lê thực ra chỉ là ăn hiếp thiên tử" (*Hoàng Lê nhất thống chí*). Đó là điều tối kỵ đối với Nho giáo, một điều hết sức trái ngược với các quy tắc "trung thần bất sự nhị quân". Vua thì bị chúa "ăn hiếp", nhưng chúa đôi khi cũng dường như chẳng có quyền hành gì đối với dân chúng. *Hoàng Lê nhất thống chí* đã ghi lại cảnh mẹ con Trịnh Tông chắp tay vái lạy kiêu binh và tình trạng nhục nhã của Lê Chiêu Thống trên đường chạy trốn bị trấn thủ Kinh Bắc Nguyễn Cảnh Thước cướp hết vàng bạc và lột cả chiếc áo ngự bào đang mặc ! Còn nho sinh Nguyễn Văn Trang thì lừa thầy là tiến sĩ Lý Trần Quán để bắt chúa giải về kinh đô lĩnh thưởng, vì hắn cho rằng "sợ thầy chưa bằng sợ giặc, yêu chúa chưa bằng yêu thân" ! Những câu chuyện cương thường đảo ngược như vậy xảy ra như cơm bữa hằng ngày trong thời kỳ khủng hoảng trầm trọng của chế độ phong kiến.

Chưa bao giờ đạo Nho bị mất giá như thời Lê - Trịnh. Số đông các nho sĩ có rất đầy đủ lý lẽ để tự an ủi mình khi cần phải ngồi xổm lên giáo lý thiêng liêng của Khổng - Mạnh. Còn lại một số ít ỏi bám lấy các tín điều chật hẹp của Nho giáo thì cái chết của họ ngày nay nhìn lại không khỏi mang tính chất gàn dở, đôi khi lại còn có nét bi hài nữa (Triêm Vũ Hầu, Trần Công Xán, Lý Trần Quán). Liệt phụ Đoàn phu nhân gieo mình xuống sông tuẫn tiết khi nghe tin chồng tử trận, dường như là trường hợp có một không hai của thời ấy. Huấn đạo Hà Sách Hiển đã phải thốt lên những câu thơ chua xót, mai mỉa :

Khả liên nhị bách dư niên quốc
Thiên lý dân di nhất phụ nhân.

(Một nước dựng lên đã trên hai trăm năm (triều Hậu Lê) mà đến lúc mất, chỉ có một người đàn bà giữ được lẽ trời và đạo người !)[1].

Trong những thời kỳ chế độ phong kiến còn hưng thịnh, các nhà nho sống rập khuôn theo những quy phạm sẵn có thì nhân vật trong tác phẩm của họ được lý tưởng hoá và thường là cái loa phát ngôn của đạo đức. Sự băng hoại của xã hội phong kiến phá vỡ và làm đảo lộn các thứ nguyên tắc, quy phạm giả dối. Con người bắt đầu lộ ra những nét bản chất vốn có của nó chứ không phải là bị bọc kín xung quanh bởi một cái vỏ dày đạo đức và lễ nghĩa. Đó là một điều kiện quan trọng giúp cho những cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa bóc trần không thương tiếc bộ mặt dâm ác, giả nhân giả nghĩa của bọn vua chúa và quan lại phong kiến. Đó cũng là điều kiện giúp cho sự hình thành những tác phẩm trong đó nhân vật chính vận động ở ngoài khuôn khổ phong kiến (*Trạng Quỳnh, Trạng Lợn*, một số truyện Nôm bình dân).

Một mặt khác, trong tình trạng xã hội đang chuyển biến mạnh mẽ, các cương vị thứ bậc bị đảo lộn, các mâu thuẫn xã hội và tính cách con người sẽ có dịp bộc lộ ra một cách rõ ràng nhất và trải qua những thay đổi, những bước ngoặt rất quan trọng : đó cũng là một điều kiện thuận lợi cho sự hình thành của tiểu thuyết, một thể loại có khả năng miêu tả sự vận động không ngừng của con người và thế giới.

---

(1) Phạm Đình Hổ, Nguyễn Án, *Tang thương ngẫu lục*, NXB Văn hoá, H., 1960, tr. 49.

Một mặt là sự tan vỡ của những quy phạm phong kiến (về đạo đức, phong tục và cả về thẩm mỹ), một mặt là những khát vọng đòi tự do, đòi giải phóng tình cảm, đòi quyền sống cho con người. Ở châu Âu, những khuynh hướng nhân văn chủ nghĩa đó có quan hệ với bước đầu hình thành của giai cấp tư sản trong thế kỷ XVI, khi nó đang đóng một vai trò tiến bộ, tập hợp các giai cấp xung quanh mình để tấn công vào chế độ phong kiến.

Còn ở Việt Nam cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX thì đó là những khát vọng đòi giải phóng của những phong trào nông dân khởi nghĩa mà đỉnh cao nhất là cuộc khởi nghĩa long trời lở đất của Nguyễn Huệ và cuộc đại phá quân Thanh ở thành Thăng Long lịch sử (tất nhiên trong những khát vọng đó có yêu cầu đòi giải phóng cá nhân của tầng lớp thị dân). Trên cơ sở những tiền đề xã hội đó mà từ thời Lê mạt - Nguyễn sơ, những khuynh hướng yêu nước và nhân đạo chủ nghĩa trong văn học nói chung và tiểu thuyết nói riêng có điều kiện phát triển mạnh mẽ (thơ văn của Ngô gia văn phái, thơ Nguyễn Du, Cao Bá Quát, Ngô Thế Lân, tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh, Nhị độ mai, Hoa tiên* và các truyện thơ Nôm khác).

Truyện thơ Nôm là loại hình tự sự lớn nhất của Việt Nam trước đây, chiếm một khối lượng đồ sộ trong kho tàng văn học cổ. Văn học chữ Nôm tuy sử dụng những tư liệu và kinh nghiệm của văn học chữ Hán nhưng chủ yếu là dựa trên cơ sở những thành tựu của nền văn học dân gian. Truyện thơ Nôm bắt rễ sâu vào đời sống của nhân dân, nhiều lúc dường như là tiếng vang của những cuộc khởi nghĩa quần chúng, đặc biệt là trong thời kỳ Lê mạt - Nguyễn sơ. Giai cấp phong kiến chưa bao giờ đặt văn học chữ Nôm ngang hàng với văn học chữ Hán (chỉ có Nguyễn Huệ, vị anh hùng áo vải, là dám đem chữ Nôm thách thức với chữ Hán trong mọi lĩnh vực). "Nôm na là cha mách quế", "Mua vui cũng được một vài trống canh". Truyện Nôm để đả kích, châm biếm, để "mua vui" chứ không phải để "chở đạo" như văn học chữ Hán. Phú, văn tế, hịch, thơ Đường là những thể loại nghiêm nghị, bi ai, hùng tráng. Thơ Đường luật của Bà Huyện Thanh Quan trang trọng, chạm trổ tinh vi, kết cấu chặt chẽ, thâm nghiêm như một toà lâu đài phong kiến. Nhưng phú Nôm,

văn tế Nôm thì có loại bông lơn, đùa cợt (*Tài bàn phú, Hàn nho phong vị phú, Văn tế Françis Garnier*). Thơ Đường luật của Hồ Xuân Hương, Tú Xương nghe có giọng châm chọc, đả kích, đôi khi quất thẳng vào mặt kẻ thù như một tiếng chửi !

Văn học chữ Hán gắn liền với sử và đạo lý. Ngay *Truyền kỳ mạn lục* là ngoại thư của văn học chữ Hán mà vẫn phải cố gắng tỏ ra mình có gắn liền với chính sử và đạo đức. Truyện thơ Nôm hầu như xa lịch sử, cho phép hư cấu nhiều hơn, nói chuyện cuộc đời nhiều hơn. Truyện thơ Nôm vừa đề cập những vấn đề lớn của quốc gia, dân tộc, đồng thời vừa phản ánh những câu chuyện hằng ngày của quần chúng, chú ý nhiều hơn đến số phận những con người bình thường trong cuộc sống. Khuynh hướng dân chủ hoá khiến nó đi sâu được vào quần chúng đông đảo. Về mặt này, chất tiểu thuyết của các truyện thơ Nôm nổi lên rất rõ. Truyện thơ Nôm về cơ bản nằm ngoài khuôn khổ của những quy phạm đạo đức phong kiến. Nó thường ca ngợi những mối tình phóng khoáng, đẹp đẽ, ngoài lễ giáo nên bị giai cấp phong kiến kết án là "dâm thư".

Cao Bá Quát, nhà nho nổi loạn, chắc hẳn mê *Hoa tiên* và *Truyện Kiều* vì những tình yêu sôi nổi, những tư tưởng tự do, phóng khoáng bất chấp lễ giáo phong kiến. "Ta bị đời ruồng bỏ đã lâu, tình cờ tìm được quyển này trong đống sách bỏ quên của ông láng giềng, cầm lấy mà đọc, thật đang cơn sầu muộn mà như được vật báu lớn"[(1)]. Nhưng để bênh vực cho *Hoa tiên* ông không khỏi khen nó cả về mặt đề cao đạo đức phong kiến, mặc dù đó là mặt rất gượng gạo trong tác phẩm, ít có khả năng hấp dẫn đối với người đọc. Thế mới biết cái sức mạnh ràng buộc của dư luận phong kiến thật là đáng sợ ! Tuy nhiên, các tiểu thuyết Nôm vẫn được truyền bá ngày càng sâu rộng trong quần chúng.

Quá trình phát triển của các truyện Nôm cũng là quá trình văn học hoá, dân tộc hoá. Truyện thơ Nôm hình thành từ nhiều nguồn khác nhau. Một số truyện được xây dựng trên cơ sở cốt truyện có sẵn của Trung Quốc (*Phan Trần, Nhị độ mai, Truyện Kiều*), một số khác chỉ dựa vào các truyện dân gian Việt Nam (*Tống Trân - Cúc Hoa, Phương Hoa,*

(1) Lời tựa của Cao Bá Quát viết cho *Hoa tiên* năm 1843 đời Thiệu Trị.

Lưu Bình - Dương Lễ), đặc biệt có truyện dựa ngay vào kinh nghiệm sống của bản thân tác giả (*Mai đình mộng ký, Sơ kính tân trang*). Dù có lấy cốt truyện của những tác phẩm Trung Quốc thì truyện thơ Nôm cũng đã được Việt Nam hoá. Nó phản ánh những vấn đề của xã hội phong kiến Việt Nam, giúp ta tìm hiểu con người Việt Nam trong quá khứ. Đó là những lý do khiến cho thể loại tiểu thuyết phát triển nhiều trong văn học chữ Nôm chứ không phải trong nền văn học chữ Hán.

Truyện thơ Nôm lúc đầu dùng một chuỗi Đường luật (*Lâm tuyền kỳ ngộ, Vương Tường*). Nhưng thơ Đường không phải là loại thơ tự sự. Bài thơ thất ngôn bát cú từ đầu đến cuối chỉ có một vần, điểm kết thúc trùng với điểm xuất phát. Bài thơ Đường cuộn tròn lại, gói kín một niềm tâm sự. Song thất lục bát cũng không phù hợp với thể tự sự. Những câu lục bát có thay đổi nhưng nó phải luôn luôn trở về lại nhịp điệu cố định của những câu song thất. Nó phù hợp với những khúc ngâm (*Cung oán ngâm, Chinh phụ ngâm*) diễn tả một nỗi đau nhức nhối, một nỗi nhớ khôn nguôi, một tâm sự kéo dài triền miên, lắp đi lắp lại như một điệp khúc không bao giờ hết. Truyện Nôm gặp lục bát như hồn gặp xác. Lục bát sử dụng nhiều vần, như một dòng sông trải ra, như những đợt sóng đi xa dần, phù hợp với thể tự sự. Lục bát thích nghi với lối kể chuyện theo trình tự thời gian, trong đó sự diễn tả tâm lý chưa đòi hỏi phải tinh vi, phức tạp lắm.

Một điểm nữa cũng cần được lý giải là : tại sao những cuốn tiểu thuyết Nôm đầu tiên ở nước ta lại xuất hiện dưới hình thức văn vần chứ không phải là văn xuôi ? Một điều ai cũng nhận thấy là những tác phẩm văn học chữ Nôm chủ yếu được viết dưới hình thức vận văn và biền văn. Loại tản văn như *Văn tế chị* của Nguyễn Hữu Chỉnh là trường hợp cá biệt. Một mặt khác, tiểu thuyết bằng văn xuôi chỉ có thể phát triển mạnh khi kỹ thuật nghề in đã tiến bộ, tác phẩm có điều kiện phổ biến rộng rãi và nhanh chóng vào quần chúng. Trong các thế kỷ XVII, XVIII, XIX nghề in của nước ta hãy còn phát triển hết sức chậm chạp. Từ thế kỷ XVII đã có những truyện Nôm in bán nên Trịnh Tạc phải ra lệnh cấm. Sang thế kỷ XVIII, truyện Nôm được khắc ván nhiều hơn, nhưng những bản Nôm hiện nay chúng ta còn giữ được phần lớn là in vào nửa sau thế kỷ XIX.

Số lượng những bản in còn quá ít ỏi, chưa đáp ứng được yêu cầu của quần chúng. Những tư nhân đứng ra tổ chức việc khắc ván các bản phường Nôm dường như cũng chưa lấy việc kinh doanh làm mục đích chủ yếu. Thị trường văn học do đó rất bị hạn chế. Tác phẩm tuy đã xuất bản nhưng vẫn được phổ biến trong nhân dân chủ yếu bằng con đường truyền miệng. Nếu giả thiết bản *Kiều* Nôm đầu tiên được Phạm Quý Thích khắc ván vào năm Nguyễn Du mất (1820) thì mãi 55 năm sau bản quốc ngữ của Trương Vĩnh Ký mới ra đời. Như vậy trong khoảng hơn nửa thế kỷ đó, *Truyện Kiều* chủ yếu được truyền miệng trong nhân dân (mãi cho đến trước Cách mạng tháng Tám, những người xẩm, những nghệ sĩ dân gian vẫn còn ngâm *Kiều*, kể *Kiều*, kể *Lục Vân Tiên*, *Tống Trân - Cúc Hoa*,... Ở các chợ, các bến đò, các nhà ga, bến tàu). Chính đó là một trong những lý do chủ yếu cắt nghĩa tại sao hàng loạt tiểu thuyết đầu tiên ở Việt Nam lại xuất hiện dưới hình thức văn vần – những truyện thơ.

Điều cần chú ý là tiểu thuyết bằng văn xuôi là loại tác phẩm viết ra để in, để xem chứ không phải là loại nghệ thuật ngân vang như thi ca, âm nhạc, cần phải ngâm lên, hát lên. Thi ca phần nào thuộc loại nghệ thuật "thanh âm" chứ không hoàn toàn là nghệ thuật "chữ viết" như tiểu thuyết. Thi ca hướng tới "người nghe" nhiều hơn, còn tiểu thuyết chủ yếu hướng tới "người đọc". Chính vì thế mà bằng nghệ thuật ngâm, hát, kể, những tiểu thuyết bằng thơ có rất nhiều thuận lợi cho việc truyền miệng trong quần chúng.

Hình thức thơ của tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* dường như còn đáp ứng một yêu cầu về nội dung của tác phẩm. Nếu so sánh *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân và *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du thì trong kiệt tác của đại thi hào Việt Nam chất trữ tình nổi bật hẳn lên. Sự kết hợp nhuần nhuyễn giữa khuynh hướng trữ tình và khuynh hướng tự sự, tính lý tưởng và tính hiện thực, chất thơ và chất văn xuôi, đó là đặc điểm nổi bật về thể loại của cuốn tiểu thuyết Việt Nam cổ điển này.

*
* *

Truyện Kiều là cái đỉnh cao nhất của nền văn học thời kỳ Lê mạt - Nguyễn sơ. Tuy nhiên, nó không phải là ngọn Hoàng Liên Sơn cao vút bỗng hiện ra sừng sững sau lớp mây mù vào một buổi sáng trời nắng đẹp. Cuốn tiểu thuyết của Nguyễn Du đã hình thành khi, trước và đồng thời với nó, nền văn học của dân tộc ta đã có những tác phẩm giàu tính chất hiện thực, tính chất trữ tình và chan chứa tinh thần nhân đạo chủ nghĩa như *Chinh phụ ngâm, Hoa tiên, Hoàng Lê nhất thống chí, Cung oán ngâm*, thơ Hồ Xuân Hương, *Ai tư vãn, Sơ kính tân trang*, v.v.

Truyện Kiều đã kế thừa, tổng kết và nâng cao hơn những kinh nghiệm của nền văn học bác học và dân gian. Ca dao, tục ngữ, dân ca đã có ảnh hưởng mạnh mẽ đến câu thơ lục bát của Nguyễn Du. Người nghệ sĩ thiên tài này đã làm cái việc của con ong hút nhuỵ trăm hoa để làm nên chất mật ong vàng óng. Đồng thời từ khi *Truyện Kiều* xuất hiện, ca dao, dân ca cũng trở nên giàu có hơn, óng chuốt hơn. *Truyện Kiều* và truyện thơ Nôm nói chung đã chứng minh được cái chân lý : văn học dân gian bao giờ cũng là nguồn gốc quan trọng của sự hình thành tiểu thuyết. *Truyện Kiều* là sự kết hợp tài tình hai loại truyện Nôm dân gian (*Tống Trân - Cúc Hoa*) và bác học (*Hoa tiên*). *Truyện Kiều* vừa có cái trang trọng, trau chuốt của văn học bác học, vừa giữ được cái mạnh khoẻ, cái giản dị mà trong sáng của văn chương bình dân. Chúng ta thấy rất rõ những ảnh hưởng qua lại giữa *Truyện Kiều* với *Hoa tiên, Lục Vân Tiên* và *Nhị độ mai*. *Truyện Kiều* cũng đã tiếp thu và nâng cao hơn những thành tựu nghệ thuật của các khúc ngâm nhất là mặt miêu tả quá trình vận động tâm lý. Nguyễn Du nói chung không tách rời truyền thống mà biết thông qua những kinh nghiệm của truyền thống tìm một con đường độc đáo đi đến chủ nghĩa hiện thực.

Nguyễn Du cũng học tập một cách sáng tạo những kinh nghiệm của nền văn học cổ điển Trung Quốc. Thế kỷ XVIII và nửa đầu thế kỷ XIX nhiều cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa, nhiều tác phẩm giàu chất trữ tình say đắm của Trung Quốc như *Tây sương ký, Kim Vân Kiều truyện, Hoa tiên ký, Hồng lâu mộng*,... đã xâm nhập vào Việt Nam. *Truyện Kiều* không phải là một tác phẩm dịch, đó là một sáng tác của thiên tài Nguyễn Du. Nhưng sẽ không thể hiểu được sâu sắc *Truyện Kiều* nếu không nghiên cứu những đặc điểm của chủ nghĩa hiện thực trong văn học cổ điển Trung Quốc.

Ở đây, chúng tôi không nghiên cứu *Truyện Kiều* nói chung mà chỉ phát biểu một số ý kiến dưới góc độ của vấn đề thể loại và truyền thống. Tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* đã phản ánh khá đầy đủ một số đặc trưng thẩm mỹ của thể loại. Tiểu thuyết là một thể loại văn học gần gũi tối đa với cuộc sống và có khả năng phản ánh cuộc sống một cách rộng rãi nhất, quy mô nhất. Có thể nói *Truyện Kiều* là một cuốn bách khoa của cuộc sống trong xã hội phong kiến. Dưới chế độ cũ nhân dân ta bói *Kiều* có lẽ cũng là vì cuốn tiểu thuyết đó gần như có đủ các thứ cảnh ngộ của cuộc đời thật : đau buồn, vui sướng, sum họp, chia ly,... *Truyện Kiều* dẫn ta qua nhiều môi trường khác nhau : một am mây vắng vẻ bên sông Tiền Đường, một ngôi hàng đông đúc phố chợ Lâm Tri, một bãi cỏ xanh ngày Thanh minh, một chiến trường ầm ầm sát khí, một dinh phủ lâu đài nguy nga, một nhà tranh vách nát tơi tả, một phòng văn cao nhã thanh tao, những thanh lâu sỗ sàng tục tĩu,... và giới thiệu với ta đủ các hạng người : quan lại quý tộc, thư sinh mặt trắng, con buôn, gái điếm, mụ dầu, ni cô, cướp biển, sai nha, bóng ma Đạm Tiên, anh hùng áo vải,...

Tiểu thuyết chính là cuộc đời nên trong tiểu thuyết có rất nhiều màu sắc thẩm mỹ phong phú và đa dạng. Trước khi chủ nghĩa hiện thực xuất hiện, những tác phẩm văn học dân gian *(Thạch Sanh, Thánh Gióng,* tiếu lâm) và ngay cả một số tác phẩm văn học bác học vẫn còn đơn điệu về mặt thẩm mỹ, *Hoàng Lê nhất thống chí* và *Truyện Kiều* là những tác phẩm hiện thực chủ nghĩa đầu tiên trong đó các màu sắc thẩm mỹ đan chéo nhau, tác động lẫn nhau. Nguyễn Du đã dành những lời thơ đẹp đẽ nhất, cao cả nhất, hùng tráng và sảng khoái nhất để ca ngợi những nhân vật lý tưởng của mình là Từ Hải và Kim Trọng. Nhưng đồng thời tác giả cũng không ngần ngại phanh phui những chuyện ty tiện, thấp hèn của bọn mụ dầu, ma cô làm nghề buôn phấn bán hương trong các nhà chứa ở Lâm Tri và Châu Thai. Cuộc đời oan trái của nàng Kiều, mười lăm năm chìm nổi hoa trôi bèo dạt là một cuộc đời mang đầy âm điệu bi kịch. Nhưng phảng phất trong những câu thơ của Nguyễn Du vẫn có cái âm hưởng hài kịch, nhất là những đoạn nói về Mã Giám Sinh, Sở Khanh, Thúc Sinh, Hồ Tôn Hiến. Điều cần chú ý là trong tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* không phải chỉ có sự đối lập giữa cái bi với cái hài, cái cao cả với cái thấp hèn

mà còn là sự quá độ của những màu sắc thẩm mỹ, cái này chuyển sang cái kia. Trong đoạn Hoạn Thư hành hạ Thuý Kiều và Thúc Sinh, người đọc bị chuyển rất đột ngột từ một tình huống bi kịch sang một tình huống hài kịch :

Càng trông mặt, càng ngẩn ngơ
Ruột tằm đòi đoạn như tơ rối bời...
Sợ quen dám hở ra lời,
Khôn ngăn giọt ngọc sụt sùi nhỏ sa.
Tiểu thư trông mặt hỏi tra :
"Mới về, có việc chi mà động dong ?"
Sinh rằng : "Hiếu phục vừa xong,
Suy lòng trắc dĩ, đau lòng chung thiên !"
Khen rằng : "Hiếu tử đã nên !
Tẩy trần, mượn chén giải phiền đêm thu"

Có khi tiếng cười, giọng khóc lẫn lộn ngay trong một tình huống :

Bốn dây như khóc như than,
Khiến người trên tiệc cũng tan nát lòng !
Cùng trong một tiếng tơ đồng,
Người ngoài cười nụ, người trong khóc thầm !

Tài năng của nhà viết tiểu thuyết chính là ở chỗ nắm bắt được một cách nhạy bén và tinh tế những sự động dao nghiêng ngả, những bước quá độ rất khó nhận thấy giữa các màu sắc thẩm mỹ đó.

Tính chất đa dạng về mặt thẩm mỹ của *Truyện Kiều* còn bộc lộ rõ trong sự bố trí các tuyến nhân vật. Trong tác phẩm không phải chỉ có hai tuyến nhân vật chính và tà đối lập nhau như trong *Nhị độ mai* và *Lục Vân Tiên*. Một bên là Mai Bá Cao, Mai Lương Ngọc, Hạnh Nguyên, một bên là Lư Kỷ, Hoàng Tung, Hầu Loan. Một bên là Lục Vân Tiên, Kiều Nguyệt Nga, Hớn Minh, Tử Trực, còn phía đối lập là Trịnh Hâm, Bùi Kiệm, Thái sư, Võ Thể Loan. *Truyện Kiều* cũng có những nhân vật chính diện như Kim Trọng, Từ Hải, Thuý Kiều và những nhân vật phản diện

như Mã Giám Sinh, Tú Bà, Hoạn Thư, Hồ Tôn Hiến. Tuy nhiên, ngay trong tuyến chính diện thì Thuý Kiều cũng rất khác với Kim Trọng và Từ Hải – những nhân vật được lý tưởng hoá. Và Hoạn Thư tuy chủ yếu là nhân vật tiêu cực nhưng con người "Ở ăn thì nết cũng hay" đó không phải không có lúc "Biết đường khinh trọng, biết lời phải chăng" như Thuý Kiều. Giữa hai tuyến đối lập là lực lượng thứ ba như Thúc Sinh, Chung Công, bà lão quản gia, vãi Giác Duyên. Thúc Sinh tiêu biểu cho tuyến thứ ba luôn luôn nghiêng ngả và dao động đó. Trong con người nhân vật này các màu sắc thẩm mỹ pha trộn với nhau, không ổn định, luôn luôn chuyển hoá. Thúc Sinh cũng có lúc yêu Kiều như người tình nhân say đắm Kim Trọng, nhưng cũng có lúc bội bạc, vỗ tuột hết mọi lời thề non hẹn biển như Sở Khanh. Tiểu thuyết vốn phong phú, phức tạp và đa dạng như cuộc sống. Mà trong cuộc sống đâu phải chỉ có đen và trắng, chính và tà, trung và nịnh. Nếu cuộc đời của chúng ta được phân chia một cách rạch ròi, đơn giản như vậy thì nhân loại đã đỡ được bao nhiêu máu và nước mắt trên con đường tìm ra lẽ phải và chân lý ! Tiểu thuyết không chỉ phản ánh cái cao cả, cái anh hùng (như bi kịch), hoặc cái ty tiện, cái thấp hèn (như hài kịch). Nó là một thể loại "trung gian", có khả năng phản ánh cuộc sống trong trạng thái bình thường hằng ngày, tự nhiên và sinh động. Tiểu thuyết không chỉ làm nhiệm vụ đối lập cái cao cả với cái thấp hèn, cái bi với cái hài, cái đẹp với cái xấu mà còn phải phản ánh cho được sự chuyển hoá lẫn nhau, sự tác động qua lại giữa những màu sắc thẩm mỹ của cuộc sống.

Truyện Kiều chưa phải là một cuốn tiểu thuyết sử thi có quy mô lớn, chưa phải là một bức tranh khổng lồ bao quát được cả một thời đại. Tuy nhiên, với dung lượng của một cuốn tiểu thuyết, *Truyện Kiều* đã đặt ra được những vấn đề xã hội rộng lớn thông qua số phận của vài ba cá nhân. Trong khá nhiều trường hợp, *Kim Vân Kiều truyện* chỉ dừng lại ở những sự kiện. Nhưng Nguyễn Du thì luôn luôn biết thông qua các sự kiện bình thường hằng ngày nêu lên những vấn đề lớn của vận mệnh con người, của cả một xã hội. Thanh Tâm Tài Nhân kể lại câu chuyện gia biến, nhất là những thủ đoạn khảo tiền rất dã man của bọn sai nha.

Nguyễn Du nhân đó nêu lên một vấn đề có tầm khái quát hơn, vấn đề thế lực của đồng tiền trong xã hội phong kiến :

– Một ngày lạ thói sai nha
Làm cho khốc hại chẳng qua vì tiền !
– Trong tay đã sẵn đồng tiền
Dầu lòng đổi trắng thay đen khó gì !

Sau mười lăm năm chìm nổi, Thuý Kiều kết liễu cuộc đời oan trái của mình ở dòng sông Tiền Đường. Tác giả *Kim Vân Kiều truyện* chỉ miêu tả việc Thuý Kiều "Đem mình gieo xuống giữa dòng tràng giang", Nguyễn Du thông qua đó nêu lên vấn đề tài sắc bị vùi dập trong một xã hội mà tình yêu và sự sáng tạo chỉ là món hàng đổi chác :

Thương thay cũng một kiếp người
Hại thay, mang lấy sắc tài làm chi !
Những là oan khổ lưu ly
Chờ cho hết kiếp, còn gì là thân.
Mười lăm năm bấy nhiêu lần,
Làm gương cho khách hồng quần thử soi !

Sức hấp dẫn của tiểu thuyết không chỉ ở những bức tranh quy mô phản ánh cả một thời đại hay ở những vấn đề có tầm khái quát rộng lớn. Tiểu thuyết trước hết phải là lịch sử và vận mệnh của những con người, là "anh hùng ca của cuộc sống cá nhân" (Hégel). *Truyện Kiều, Lục Vân Tiên, Nhị độ mai*,... đều khai thác một chủ đề : số phận những con người bị vùi dập, cuộc đời lênh đênh chìm nổi trong xã hội phong kiến. *Lục Vân Tiên* trong lúc hoạn nạn bị bọn thầy bói, lang băm, thầy cúng lừa dối, bạn bè phản bội, bố vợ và người yêu tráo trở,... biến thành một người mù đi ăn xin, lang thang trên các nẻo đường, lúc bị đẩy xuống sông, lúc bị nhốt vào hang núi. Thuý Kiều đang từ một tiểu thư khuê các, "phong gấm rủ là" bỗng chốc phải bán mình vào lầu xanh, rồi lại biến thành một nữ tỳ trong gia đình họ Hoạn, một ni cô trong Chiêu Ẩn am của Giác Duyên, một phu nhân của đại vương họ Từ và cuối cùng gặp lại bóng ma Đạm Tiên ở sông Tiền Đường,... Những nhân vật có cuộc đời oan trái như Kiều,

như Lục Vân Tiên, như Kiều Nguyệt Nga gợi nên một sự đồng cảm rất lớn trong quần chúng bị áp bức bóc lột. Chất tiểu thuyết của *Truyện Kiều* và truyện Nôm nói chung là ở chỗ nó chú ý đến vận mệnh của những con người bị đày ải, đi "chu du" qua các môi trường rất khác nhau của xã hội phong kiến.

Nguyên lý về sự vận động không ngừng của con người và thế giới là nguyên lý cơ bản của cả tiểu thuyết phương Tây và phương Đông. Còn cái nguyên lý ngự trị trong các truyện dân gian Việt Nam, trong các trường ca Tây Nguyên và ngay cả một số truyện Nôm là cái nguyên lý bất biến của bản chất con người và thế giới. Tống Trân và Cúc Hoa, Mai Lương Ngọc và Hạnh Nguyên, Lục Vân Tiên và Kiều Nguyệt Nga gặp gỡ rất nhiều tai ương thảm hoạ trong cuộc đời nhưng đó chỉ là những trường hợp thử thách làm rạng rỡ thêm cái bản chất tốt đẹp vốn có từ đầu của họ. Cuối truyện, họ có thể thay đổi về cương vị xã hội, người lên ngôi đức vua, kẻ đông cung hoàng hậu, người khôi nguyên tiến sĩ, kẻ bảng nhãn tân khoa,... nhưng tính cách của họ về cơ bản vẫn ở trạng thái tĩnh và bất biến.

Tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* bước đầu đã miêu tả được sự vận động không ngừng của các nhân vật, chí ít cũng là của nhân vật trung tâm Thuý Kiều. Chính thành tựu nghệ thuật này đã chứng minh được sự thắng lợi về cơ bản của chủ nghĩa hiện thực đối với chủ nghĩa quy phạm của mỹ học phong kiến.

Nhân vật Thuý Kiều trong *Kim Vân Kiều truyện* bị chủ nghĩa quy phạm chi phối rất nặng. Tính cách Kiều chưa phát triển thì bóng ma Đạm Tiên đã hiện ra như một ám ảnh của số mệnh. Đi chơi Thanh minh về, Kiều lại nằm mơ gặp Đạm Tiên, làm mười khúc đoạn trường để ra mắt Đoạn trường giáo chủ. Mười khúc đoạn trường đó đã vẽ ra đến quá nửa thân thế nàng Kiều về sau ! Rồi cũng trong giấc mộng đó, Kiều biết trước mối tình đầu của nàng với Kim Trọng sẽ chẳng ra gì và cuộc đời của nàng sẽ kết thúc bi đát trên sông Tiền Đường. Tỉnh mộng, Kiều thao thức không ngủ được, lo lắng giãi bày tâm sự với mẹ : "Lúc nàng ra về lại hẹn với con sẽ gặp nhau trên sông Tiền Đường lần nữa. Con nghĩ là thân con gái,

thường không ra khỏi xóm làng, thế mà Tiền Đường là đất Việt, cách đây có hàng vài nghìn dặm. Nàng là người trong hội Đoạn trường, hẹn con gặp gỡ, phỏng có hay gì ?".

Ở *Kim Vân Kiều truyện*, mọi tiền vận của Thuý Kiều đều được tác giả báo trước. Mỗi bước ngoặt của cuộc đời nàng đều được Thanh Tâm Tài Nhân giải thích bằng hai lý do, một lý do thuộc về bản thân tính cách nàng và một lý do thuộc số mệnh. Chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa quy phạm tranh chấp nhau dường như bất phân thắng bại. Trong tiểu thuyết của Nguyễn Du, nàng Kiều không phải là một con rối của số mệnh. Thuý Kiều có tính cách riêng của mình, có cuộc đời riêng của mình và những bước rẽ ngoặt của đời nàng là phù hợp với luận lý phát triển của tính cách nàng, phù hợp với sự tác động của hoàn cảnh khách quan. Thuý Kiều cơ bản là một nhân vật hiện thực. Vậy thì cái ám ảnh của số mệnh ở đây chỉ là cái áo khoác ngoài có tính chất trang sức chăng ? Một bóng ma Đạm Tiên, một khúc đàn bạc mệnh, một lão thầy tướng số, một đạo cô Tam Hợp,... chừng ấy thứ có quyết định được cuộc đời nàng Kiều hay không ?

Trong nhiều trường hợp, Nguyễn Du có ý thức muốn thoát ra khỏi vòng vây của chủ nghĩa quy phạm trong *Kim Vân Kiều truyện*, Nguyễn Du không để cho Đạm Tiên chi phối từng đường đi nước bước của cuộc đời Kiều. Nguyễn Du có nhắc đến chuyện Đạm Tiên báo mộng nhưng không nhắc đến mười khúcĐoạn trường tiên đoán những bước đường sau này của Thuý Kiều. Đặc biệt trong lần báo mộng đó cũng như khi Kiều bán mình, Nguyễn Du không hề nhắc đến chuyện Đạm Tiên hẹn gặp Kiều ở sông Tiền Đường. Tại sao như vậy ? Có thể có những lý do về mặt nghệ thuật kết cấu tiểu thuyết. Nhưng cái chính là do tác giả muốn chống lại chủ nghĩa quy phạm, muốn đảm bảo cho nhân vật có sự phát triển nội tại. Nhưng chống lại mà vẫn bị nó ràng buộc, chi phối. Chủ nghĩa quy phạm trong *Truyện Kiều* có lúc hiện ra như một áo khoác trang sức có tính chất ước lệ nhưng cũng có lúc nó gắn liền khá chặt chẽ với tư tưởng định mệnh của Nho giáo và tư tưởng nhân quả của nhà Phật, vốn là những mặt hạn chế trong thế giới quan của Nguyễn Du. Vì thế nên Nguyễn Du mới để bóng ma Đạm Tiên báo mộng đoạn trường cho Thuý Kiều sau buổi chiều đi chơi Thanh minh. Và cũng vì thế nên mới có cái hành động

kỳ quặc của vãi Giác Duyên, sau khi nghe lời căn dặn của Tam Hợp đạo cô, làm nhà chực sẵn bên sông Tiền Đường, thuê hai ngư phủ ngày ngày giăng lưới để chờ Kiều tự vẫn ! Lại thêm bóng ma Đạm Tiên cũng "mất công mười mấy năm" chờ ở đây để cuối cùng phải trả lại mười khúc Đoạn trường cho Thuý Kiều ! Đó là những biểu hiện hết sức lộ liễu và ấu trĩ của chủ nghĩa quy phạm mà Nguyễn Du, vì những hạn chế trong thế giới quan, nên không có khả năng khắc phục một cách triệt để.

Tuy vậy, có thể nói rằng, trong cuốn tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh*, chủ nghĩa hiện thực về cơ bản đã chiến thắng chủ nghĩa quy phạm. Những bước ngoặt trong cuộc đời nàng Kiều đều được Nguyễn Du lý giải bằng sự tác động của hoàn cảnh khách quan, bằng sự vận động bên trong của tâm lý nhân vật.

Việc bán mình chuộc cha là một bước rẽ ngoặt quan trọng đầu tiên trong cuộc đời Thuý Kiều :

Thà rằng liều một thân con,
Hoa dù rã cánh lá còn xanh cây.

Rõ ràng đây là một hành động tự nguyện của Thuý Kiều trước cảnh gia biến. Nó phù hợp với tính cách của nàng là một người con hiếu đễ : "Làm con trước phải đền ơn sinh thành". Trong tác phẩm của Nguyễn Du, bước ngoặt này của cuộc đời cô gái họ Vương là hoàn toàn do nàng quyết định. Nhưng trong *Kim Vân Kiều truyện*, ngoài lý do bán mình chuộc cha thì Kiều còn cho đây là một hành động phù hợp với lời báo mộng của Đạm Tiên : "Cái triệu Tiền Đường, chị được nghe trong giấc mộng, điềm trước đã ứng rồi, việc sau tất nhiên cũng đúng". Nguyễn Du hoàn toàn không nhắc gì đến những câu đó.

Lúc ở lầu Ngưng Bích, Kiều mắc lận Sở Khanh cũng là vì tấm lòng khao khát muốn trốn khỏi lầu xanh, huống chi Sở Khanh miệng nói thi thư, đầu đội mũ nho giả, ai ngờ hắn lại là chó săn chim mồi cho mụ dầu Tú Bà ! Đến khi bị Tú Bà bắt quả tang, không còn danh nghĩa gì để mà chết như lần trước, lại bị đánh "Uốn lưng thịt đổ, cất đầu máu sa" nên nàng Kiều đành phải "thú phục khẩn cầu", thề thốt những lời nhục nhã :

Thân lươn bao quản lấm đầu,
Chút lòng trinh bạch từ sau xin chừa.

Đây là một bước ngoặt thứ hai trong tính cách nhân vật. Bị hoàn cảnh thúc ép, bị đẩy đến bước đường cùng, cô Thuý Kiều "trinh bạch" đành phải nhận lời tiếp khách trong lầu xanh mụ Tú ! Trong hoàn cảnh mới, nhân vật Thuý Kiều không khỏi ít nhiều bị tha hoá. Và ngay ngôn ngữ của nàng cũng bắt đầu đổi khác. Khi thấy anh chàng Sở Khanh bội bạc mang cái "mặt mo" dẫn vào thì cô tiểu thư khuê các đã chửi bằng cái giọng ăn miếng trả miếng, xưa nay chưa từng nghe thấy bao giờ :

Còn tiên tích việt ở tay,
Rõ ràng mặt ấy, mặt này chứ ai ?

Sau này trong lần trả ân báo oán, Thuý Kiều cũng nói với Hoạn Thư bằng cái giọng vừa đánh trả, vừa mỉa mai, đay nghiến đó. Hơn mười năm luân lạc, lúc làm gái thanh lâu "mặt dạn mày dày", lúc làm nữ tỳ da chì tóc rối, tính cách của Kiều đã có nhiều chuyển biến. Và có thể nói ngôn ngữ phong phú, sinh động hằng ngày, ngôn ngữ mạnh khoẻ giàu tính chiến đấu của quần chúng đã tràn vào cái vốn ngôn ngữ đài các nhưng nghèo nàn của người con gái họ Vương.

Nguyễn Du đã cố gắng tôn trọng sự phát triển hợp lô gích nội tại của nhân vật trung tâm. Tính cách của Thuý Kiều tuy có những bước rẽ ngoặt nhưng nhìn chung vẫn giữ được tính nhất quán từ đầu đến cuối. Kiều tuy chịu bán mình tiếp khách nhưng vẫn mang cái tâm trạng ê chề, tủi nhục của một cô tiểu thư "trong giá trắng ngần" không may bị rơi vào chốn lầu xanh sỗ sàng, tục tĩu :

Khi tỉnh rượu, lúc tàn canh,
Giật mình, mình lại thương mình xót xa.
Xưa sao phong gấm rủ là,
Giờ sao tan tác như hoa giữa đường ?
Mặt sao dày gió dạn sương,
Thân sao bướm chán ong chường bấy thân ?

Có thể nói, Nguyễn Du đã bảo đảm được *sự thống nhất biện chứng giữa tính lưu chuyển và tính xác định trong quá trình phát triển của nhân vật trung tâm*. Đó là một đóng góp hết sức mới mẻ vào sự hình thành của chủ nghĩa hiện thực trong văn học thời kỳ Lê mạt - Nguyễn sơ.

Bước ngoặt cuối cùng của cuộc đời Kiều là lúc nàng nhảy xuống sông Tiền Đường tự vẫn. Hành động này tất yếu sẽ xảy ra vì lúc bấy giờ Thuý Kiều đã rơi vào một tình trạng hoàn toàn tuyệt vọng. Từ Hải, vị anh hùng cái thế, người ân nhân cao cả của Thuý Kiều đã chết vì sự phản bội đê hèn của Hồ Tôn Hiến. Ước mơ được gặp lại cha mẹ sau mười lăm năm lưu lạc thế là bị tan vỡ. Trước mắt, Kiều lại bị tên "tổng đốc trọng thần" đẩy vào một cảnh éo le, nhục nhã, không thể nào chấp nhận được :

Giết chồng mà lại lấy chồng,
Mặt nào mà lại đứng trong cõi đời ?
Thôi thì một thác cho rồi,
Tấm lòng phó mặc trên trời dưới sông !

Ở đây Thanh Tâm Tài Nhân cũng như Nguyễn Du đều có nhắc đến lời "thần mộng" của Đạm Tiên, nhưng cái lý do đó chỉ là một thứ trang sức hoàn toàn có tính chất khuôn sáo, ước lệ.

Theo *Kỷ tiểu trừ Từ Hải bản mạt* của Mao Khôn và *Ngu sơ tân chí* của Dư Hoài thì Thuý Kiều – với tư cách là một nguyên hình xã hội – đã nhảy xuống sông Tiền Đường và kết liễu cuộc đời ở đó. Thanh Tâm Tài Nhân cũng như Nguyễn Du vì muốn kết thúc có hậu nên đã cho Kiều sống lại, tái hợp với Kim Trọng. Lối kết thúc cổ truyền mang khuynh hướng lý tưởng hoá của văn học dân gian này, tuy đáp ứng được lòng mong muốn của quần chúng, nhưng vẫn không khỏi mang tính chất công thức, gượng gạo. Nhân vật Thuý Kiều trong cảnh đoàn viên ít nhiều đã bị lý tưởng hoá và điều đó không khỏi vi phạm đến tính nhất quán của sự phát triển tính cách nhân vật. Tất nhiên, với tài năng lỗi lạc của một nhà tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa, lối kết thúc có hậu trong tác phẩm của Nguyễn Du cũng mang một sắc thái hoàn toàn độc đáo.

Ở đây không có cái không khí nhẹ nhàng phơi phới, cái ấn tượng vẹn tròn, bền vững trong các hồi kết thúc của truyện Nôm dân gian, mà bàng bạc trong các câu thơ vẫn còn cái tâm trạng chán chường, tái tê, cái ấn tượng đổ vỡ, mất mát của nàng Kiều sau mười lăm năm lưu lạc. Tuy nhiên, có một điều ai cũng nhận thấy là trong 515 câu thơ cuối cùng, bút pháp của Nguyễn Du có phần kém đi, trừ những đoạn Thúc Sinh và người lại già họ Đô thuật lại những chặng đời cũ của Kiều và đoạn nói về nỗi đau xót nhớ thương tình nhân của Kim Trọng.

Trên đây chúng ta đã nói đến một số đặc trưng thẩm mỹ của thể loại được phản ánh qua cuốn tiểu thuyết thiên tài của Nguyễn Du. Về mặt nghệ thuật xây dựng tiểu thuyết, *Truyện Kiều* cũng như *Hoàng Lê nhất thống chí* vừa mang những đặc điểm có tính chất truyền thống, vừa báo hiệu một số nhân tố sau này sẽ được phát triển trong tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

Chủ nghĩa hiện thực của *Truyện Kiều* gắn liền rất chặt chẽ với những truyền thống nghệ thuật lâu đời của dân tộc, nhất là những truyền thống của văn học dân gian. Do xuất hiện ngay trong lòng của một xã hội phong kiến đang băng hoại nên *Truyện Kiều* không khỏi không mang những dấu vết của nền mỹ học phong kiến. Nó chưa hoàn toàn khắc phục được những mặt hạn chế của chủ nghĩa quy phạm, chủ nghĩa giáo huấn, của khuynh hướng lý tưởng hoá, của tính cách điệu, tượng trưng và ước lệ, vốn rất phổ biến trong nền văn học phong kiến Việt Nam và Trung Quốc. Tuy nhiên, cũng chính những điều kiện của xã hội đương thời, một xã hội đầy những chấn động dữ dội làm đảo lộn mọi thứ quy phạm sẵn có về đạo đức và thẩm mỹ đã giúp cho thiên tài của Nguyễn Du tìm ra một con đường độc đáo để đi đến chủ nghĩa hiện thực. "Đến *Kiều* hoặc *Hoàng Lê nhất thống chí* thì có thể nói chúng ta đã thấy đủ nhân tố của nghệ thuật viết tiểu thuyết hiện đại, cách miêu tả đời sống xã hội và tâm hồn con người đã có tính hiện thực rất sâu sắc,... Về *Kiều* thì ở đây tôi chỉ xin nói lên sự ngạc nhiên khi thấy Nguyễn Du viết với tất cả những phương pháp của nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại, từ miêu tả ngoại cảnh đến miêu tả nội tâm, từ bố cục đến xây dựng nhân vật điển hình"[(1)].

Chúng ta sẽ không dừng lại ở toàn bộ các vấn đề nghệ thuật xây dựng tiểu thuyết của Nguyễn Du. Riêng về tài khắc hoạ những tính cách điển hình vừa mang bản chất xã hội và giai cấp sâu sắc, vừa có cá tính độc đáo và sinh động thì nhiều nhà nghiên cứu và phê bình văn học đã đề cập. Chúng tôi chỉ muốn nói đến một thành tựu mới mẻ của Nguyễn Du mà các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* chưa vươn tới được, đó là nghệ thuật

(1) Nguyễn Đình Thi, *Công việc của người viết tiểu thuyết*, in lần thứ hai, NXB Văn học, H., 1969, tr. 177.

miêu tả *sự vận động bên trong của tâm lý nhân vật*. Đây là một bài học bất ngờ và lý thú nhất mà Nguyễn Đình Thi tiếp thu được ở người nghệ sĩ thiên tài đã mất cách đây gần 200 năm. Nhà viết tiểu thuyết hiện đại dường như đã thừa nhận Nguyễn Du và L. Tônxtôi là những nghệ sĩ bậc thầy về mặt miêu tả tâm lý con người.

Để đi sâu vào đời sống tâm lý của nhân vật, Nguyễn Du đã sử dụng thành công một biện pháp nghệ thuật rất quen thuộc của tiểu thuyết hiện đại : độc thoại nội tâm. Những đoạn độc thoại nội tâm của Thuý Kiều nổi lên trên cái nền chung của tác phẩm như những viên ngọc lóng lánh. Những đoạn độc thoại tự tố cáo của Mã Giám Sinh, của Hoạn Thư càng chứng tỏ sự hiểu biết tâm lý rất sâu sắc của Nguyễn Du đối với mọi lớp người trong xã hội. Điều cần chú ý là trong nền văn xuôi chữ Hán, những đoạn độc thoại nội tâm thường tách ra khỏi ngôn ngữ của người kể chuyện, đứng độc lập dưới hình thức những bài thơ xướng hoạ[1], thơ đề tặng[2], những bài văn tế[3]. Những bài thơ gán ghép vào cửa miệng của nhân vật đó thường mang giọng của tác giả nhiều hơn. Trong *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, chúng ta cũng thấy điều đó. Lúc Kiều ở lầu Ngưng Bích, tác giả đã dùng bài thơ *Thập bất giai* (Mười điều không tốt đôi) để ghi lại tấm lòng thương nhớ, còn trong tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du thì những tâm trạng đó của Thuý Kiều không tách ra như một đơn vị độc lập mà đã đi vào văn mạch chung của tác phẩm, nên tâm lý của nhân vật được miêu tả một cách tự nhiên hơn, hiện thực hơn.

Đoạn độc thoại nội tâm nổi tiếng nhất trong *Truyện Kiều* là đoạn Kiều nhớ đến Kim Trọng trước khi bán mình cho Mã Giám Sinh. Có thể nói, ở đây Nguyễn Du đã miêu tả rất tài tình "biện chứng pháp tâm hồn"

---

(1) Một số bài thơ xướng hoạ giữa Tú Uyên và Giáng Kiều trong *Bích Câu kỳ ngộ* (*Truyền kỳ tân phả*).

(2) Thơ của Thị Đào tặng cho Hà Nhân lúc tiễn biệt chàng về quê lấy vợ trong *Chuyện kỳ ngộ ở Trại Tây* (*Truyền kỳ mạn lục*).

(3) Văn tế của Trọng Quỳ khóc Nhị Khanh trong *Chuyện người nghĩa phụ ở Khoái Châu* (*Truyền kỳ mạn lục*).

của nhân vật. Trong cái đêm mà cuộc đời của mình sắp rẽ sang một bước ngoặt đầy oan trái, lưu ly, Thuý Kiều không tài nào ngủ được. "Một mình nàng ngọn đèn khuya - Áo đầm giọt lệ tóc se mái sầu", Kiều ngồi tâm sự với mình, thương nhớ Kim Trọng, xót xa cho mối tình dang dở, ngang trái. Càng về khuya, Kiều càng nghĩ càng đau khổ, "Dầu chong trắng đĩa, lệ tràn thấm khăn",... Rồi đến lúc nói chuyện với Thuý Vân, "Cậy em, em có chịu lời", nhờ em "chắp mối tơ thừa" để đáp lại mối tình của chàng Kim, trao lại cho Thuý Vân "chiếc thoa" với "bức tờ mây", "Phím đàn với mảnh hương nguyền ngày xưa",... Cho đến lúc Kiều nghĩ đến thân phận mai sau của mình, tưởng tượng đến khi nàng chỉ còn là một cô hồn "thác oan" vật vờ nơi ngọn gió, lang thang trên bờ bãi thì Kiều không chịu nổi sự đau đớn, quằn quại đang tăng lên tột độ, nàng tuyệt vọng gọi tên người yêu rồi ngất đi, lạnh giá,... Sự miêu tả quá trình diễn biến của tình cảm Thuý Kiều ở đây đã đạt đến một tài năng bậc thầy. Gần hai trăm năm về trước, ngay trong vòng vây của những quan niệm mỹ học phong kiến, Nguyễn Du đã tiến sát đến phương pháp miêu tả tâm lý của tiểu thuyết hiện đại !

Người nghệ sĩ thiên tài đã theo dõi quá trình phát triển tâm lý của nàng Kiều trong suốt mười lăm năm "bèo trôi sóng vỗ". Nguyễn Du đã đi sâu vào tâm lý nhân vật ở nhiều chỗ mà tác giả *Kim Vân Kiều truyện* chỉ dừng lại ở sự kiện (nỗi ê chề, tủi nhục của Thuý Kiều ở thanh lâu Tú Bà, tâm trạng cô đơn của nàng trong suốt ba năm Từ Hải lên đường, mối sầu tương tư của Kim Trọng sau lần kỳ ngộ ngày Thanh minh, rồi niềm ngao ngán nhớ thương của người tình say đắm đó khi trở lại vườn Thuý).

Trong những năm lưu lạc, nắng mưa thui thủi quê người một thân, Thuý Kiều luôn luôn nhớ đến Kim Trọng và gia đình nhưng mỗi lần tưởng nhớ lại mang một sắc thái riêng biệt khác nhau. Trong cảnh gia biến, phải bán mình cho kẻ "bợm già", Thuý Kiều đau đớn quằn quại, hoảng hốt, rụng rời, xót xa thương nhớ Kim Trọng và cũng là thương cho thân phận mình mai sau. Rồi những đêm trăng cuối thu đi theo Mã Giám Sinh trên những dặm đường xa lạ, những lúc "Bẽ bàng mây sớm đèn khuya" ở lầu Ngưng Bích, nỗi nhớ thương Kim Trọng lại càng day dứt khôn nguôi, nên bao giờ Kiều cũng nhớ đến Kim Trọng trước khi nghĩ

đến cha mẹ. Nhưng khi đã tiếp xúc với một sự thật quá sỗ sàng, đau đớn, khi đã bị biến thành một cô gái thanh lâu ê chề, nhục nhã, khi cuộc sống của mình đã ít nhiều bị tha hoá thì tâm trạng Kiều có khác (Một mặt của vấn đề tha hoá là vấn đề thay đổi thân phận làm người). Cho nên bây giờ Kiều nghĩ đến thân phận của mình nhiều hơn :

– Thương thay thân phận lạc loài...
– Nghĩ thân mà lại ngậm ngùi cho thân...
– Giật mình, mình lại thương mình xót xa...

"Giật mình", vì không ngờ cuộc đời của Kiều đã bị biến đổi nhanh chóng đến như thế, mới ngày nào còn là tiểu thư của một gia đình khuê các, phong gấm rủ là, thế mà nay đã biến thành một cô gái dày dạn gió sương, lạc loài nơi quê người đất khách. Và cũng vì xót xa cho thân phận của mình nên Kiều mới nhớ đến cha mẹ trước :

Dặm ngàn nước thẳm non xa,
Nghĩ đâu thân phận con ra thế này

và nghĩ đến Kim Trọng sau. Như vậy là hoàn toàn hợp lý. Trước đó, lần đi theo Mã Giám Sinh về Lâm Tri, Thuý Kiều đã "Thấy trăng mà thẹn những lời non sông". Bây giờ Kiều đã phải làm cái việc "Sớm đưa Tống Ngọc, tối tìm Tràng Khanh" thì nàng đâu còn dám nghĩ đến lời thề dưới trăng năm nào nữa ! Đó là chưa kể đến cái sức làm phai nhạt của thời gian đối với những tình cảm thắm thiết của con người. Bây giờ cũng như sau này khi lấy Từ Hải, Kiều tuy vẫn nhớ đến "lời nguyện ước ba sinh" nhưng mối tình đối với chàng Kim chỉ còn là "chút nghĩa cũ càng" và Kiều chỉ còn mong Thuý Vân thay mình trả nghĩa cho Kim Trọng.

Sự phân tích của Nguyễn Du quả thật đã đi sâu được vào những ngõ ngách tinh tế, phức tạp của đời sống tâm lý con người. Sự phát triển tâm lý của Thuý Kiều có cơ sở khách quan, bắt nguồn từ sự vận động của hoàn cảnh xã hội. Những năm tháng lưu lạc, khi ở Lâm Tri, khi về Vô Tích, khi bị bán sang Châu Thai đã làm cho cô gái cấm cung trở nên từng trải hơn, chín chắn hơn. Lúc Thúc Sinh ngỏ ý "Trăm năm tính cuộc vuông tròn" thì Kiều đắn đo, cân nhắc mọi đường, nào lo chuyện cả lẽ ghen tuông,

nào tính chuyện sau này "nhạt phấn phai hương" bị Thúc Sinh rẻ rúng, đó là chưa kể đến khả năng Thúc Ông chê là phường liễu ngõ hoa tường rồi đuổi về lầu xanh,... Tại sao lúc ấy Kiều lại có thể đón trước lường sau được những trường hợp bất trắc như vậy ? Một lần mắc lận Sở Khanh, một lần bị Tú Bà vùi hoa dập liễu, những năm tháng tủi nhục ở lầu xanh đã dạy cho Kiều những bài học kinh nghiệm đau xót ở đời. Như một con chim bị thương sợ làn cây cong, bây giờ Kiều không còn dám tin vào những lời thề non hẹn biển hão huyền của bọn đàn ông hiếu sắc. Nhân vật Thuý Kiều ở đây đã có những bước phát triển về mặt tâm lý so với cô Kiều cả tin, ngây thơ ở lầu Ngưng Bích. Khi mới bước vào lầu xanh lần thứ nhất, Kiều đã dám rút dao tự vẫn để chống trả lại số mệnh. Nhưng rồi dần dần cái xã hội lang sói yêu ma đầy những Khuyển, Ưng, Mã, những Tú Bà, Sở Khanh đã đưa nàng vào khuôn phép. Kiều muốn vùng vẫy cách nào đi nữa cũng không thoát khỏi cái vòng vây nghiệt ngã của xã hội phong kiến. Cuối cùng cô tiểu thư khuê các buộc phải hạ mình xuống làm một gái thanh lâu và sau đó, một hoa nô trong gia đình họ Hoạn. Sau nhiều năm bị đày đoạ, bị cay đắng tủi nhục trăm đường, Thuý Kiều bắt đầu có cái tâm lý mệt mỏi, chán chường, tuyệt vọng.

Chính cái tâm lý đó dẫn Kiều đến thái độ buông xuôi, chịu đựng, muốn an phận, muốn tìm một nơi nương tựa và rất sợ những thay đổi bất trắc ở đời. Rơi vào lầu xanh lần thứ hai, Kiều lớn tiếng chửi cái cung mệnh đào hoa, chửi cái số kiếp hồng nhan bạc mệnh của mình. Nhưng thái độ của nàng vẫn là âm thầm nhẫn nhục cho qua ngày tháng :

Biết thân chạy chẳng khỏi trời,
Cũng liều mặt phấn, cho rồi ngày xanh.

Kiều lấy Từ Hải là thuyền quyên gặp anh hùng, là quốc sắc thiên tài gặp nhau. Nhưng Từ Hải đồng thời cũng là một nơi nương tựa chắc chắn cho cái cuộc đời lênh đênh "chiếc bách giữa dòng" của nàng. Kiều rất có ý thức về điều đó :

Rộng thương cỏ nội hoa hèn,
Chút thân bèo bọt dám phiền mai sau.

Cho nên Kiều khuyên Từ Hải ra hàng có lẽ chủ yếu cũng là vì cái tâm lý muốn yên phận, muốn về quê hương gặp cha mẹ sau mười lăm năm hoa trôi bèo dạt :

Nghĩ mình mặt nước cánh bèo,
Đã nhiều lưu lạc lại nhiều gian truân...

Nguyễn Du có nhắc đến sức hấp dẫn của cái lễ trọng "ngọc vàng nghìn cân" và cái bả vinh hoa phú quý. Nhưng lý do đó dường như phù hợp với tính cách cô Kiều của Mao Khôn và Dư Hoài hơn là với cô Kiều của Thanh Tâm Tài Nhân và Nguyễn Du. Bởi vì cô Kiều của Dư Hoài chỉ là một người con hát bị Nuỵ Khấu bắt đi, trại chủ Từ Hải yêu dấu gọi là phu nhân, "song Thuý Kiều ngoài là người thân yêu mà trong thật là gây cho Từ Hải thất bại sau này. Chỉ có một lòng mong về nước, bao giờ nước mắt cũng chan chứa trên mặt". Còn đối với nàng Kiều của Nguyễn Du thì Từ Hải là một ân nhân, là đấng anh hùng chứ đâu phải là một tên giặc tầm thường ! Vả chăng lúc bấy giờ Kiều đường đường là một vị phu nhân, sống trong cảnh giàu sang phú quý[1]. Cho nên nếu nói Kiều khuyên Từ Hải ra hàng là vì lễ ngọt, vì cái bả vinh hoa phú quý thì e không phù hợp với tính cách nàng Kiều, người tri kỷ "ý hợp tâm đầu" của Từ Hải. Nguyễn Du chưa lý giải được tốt thái độ đầu hàng của Từ Hải. Phải chăng vì thế mà sự phân tích tâm lý của tác giả ở đây cũng có phần gượng ép và lúng túng chăng ?

Truyện Kiều đã mô tả khá thành công sự vận động bên trong của tâm lý nhân vật. Đây là một sáng tạo nghệ thuật hết sức mới mẻ của Nguyễn Du so với những tác giả của nền văn học đương thời. Các truyện Nôm khuyết danh, và ngay cả *Hoàng Lê nhất thống chí*, mới chỉ miêu tả được sự vận động bên ngoài, sự thay đổi chức vụ và cương vị xã hội của nhân vật. Phải đến một trình độ nào đó của nghệ thuật, nhà văn mới có thể đi sâu được vào sự vận động tâm lý bên trong. *Chinh phụ ngâm*, *Cung oán ngâm* là những thành tựu bước đầu về mặt này. Nhưng các khúc ngâm chỉ

(1) Theo *Kim Vân Kiều truyện* thì trong cuộc trả ân báo oán, Kiều đã tặng Thúc Sinh 1 000 bạc trắng và 100 tấm vóc lụa, đền ơn vãi Giác Duyên và bà quản gia 200 lạng vàng và 4 000 lạng bạc.

dừng lại triền miên ở nội tâm nhân vật, tách rời sự vận động tâm lý với sự vận động của hoàn cảnh khách quan hoặc chưa kết hợp biện chứng được hai quá trình vận động đó. Có thể ví khúc ngâm như một mặt hồ đầy, luôn luôn có sóng xao động, thậm chí có lúc nước cuộn trào lên, nhưng vẫn không tràn qua bờ cỏ xanh ; còn sự vận động tâm lý trong *Truyện Kiều* là sự lưu chuyển của một dòng sông, lúc ào ào như thác lũ trên nguồn, lúc lặng lờ trôi xuôi, quanh co lượn khúc qua những xóm làng trù phú ở đồng bằng để rồi toả ra mênh mông ngập bờ bãi lúc đổ vào biển cả.

Tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du bước đầu đã báo hiệu cho chúng ta cái nguyên lý nghệ thuật sau này của tiểu thuyết hiện đại : sự vận động tâm lý được miêu tả song song với sự vận động của hoàn cảnh khách quan, biện chứng pháp tâm hồn kết hợp với biện chứng pháp lớn của lịch sử.

Truyện Kiều là một mẫu mực chín muồi của thể loại tiểu thuyết Việt Nam cổ điển. Đồng thời *Truyện Kiều* cũng như *Hoàng Lê nhất thống chí* đã báo hiệu một số nhân tố sau này sẽ được nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại tiếp thu và phát triển.

*
* *

Trên đây, chúng ta đã phác qua một vài nét về quá trình hình thành của tiểu thuyết Việt Nam. Quá trình đó gắn liền chặt chẽ với quá trình hình thành chủ nghĩa hiện thực trong văn xuôi Việt Nam nói chung. Quá trình hình thành của một thể loại có những quy luật chung của nó nhưng trong điều kiện lịch sử - cụ thể của mỗi nước, nó lại mang những nét đặc thù riêng biệt.

Nếu như ở phương Tây, tiểu thuyết theo quan niệm mới của chúng ta ngày nay (chứ không phải là tiểu thuyết kỵ sĩ Trung thế kỷ) chỉ bắt đầu hình thành từ khi có quan hệ tư sản, từ khi xuất hiện con người cá thể tư nhân hiện đại, thì ở Việt Nam và Trung Quốc, tiểu thuyết đã bắt đầu hình thành và phát triển trong những thời kỳ khủng hoảng trầm trọng của xã hội phong kiến. Những cuốn tiểu thuyết bắt nguồn từ sử thi dân gian đã hình thành rất sớm trong lịch sử văn học phương Đông.

Trong chương nói về điển hình hoá hiện thực xã hội chủ nghĩa, chúng tôi đã phân tích một đặc điểm truyền thống của tiểu thuyết Việt Nam : *sự kết hợp chặt chẽ giữa tính hiện thực và tính lý tưởng.*

Do những điều kiện lịch sử - cụ thể của xã hội Việt Nam, do những truyền thống tốt đẹp trong đời sống tinh thần của con người Việt Nam, do những quan điểm mỹ học của các nhà nho phong kiến (văn dĩ tải đạo), tiểu thuyết Việt Nam rất xem trọng tính lý tưởng, xem trọng chức năng giáo dục của văn nghệ, xem trọng vai trò và trách nhiệm của người cầm bút. Nhân vật trung tâm chính diện trong tiểu thuyết thường là những mẫu mực về đạo lý, về lòng khí tiết trung nghĩa, về lòng chung thuỷ sắt son. Đó là mặt mạnh của tiểu thuyết Việt Nam cổ điển và cũng là mặt mạnh của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta ngày nay. Tuy nhiên, có một điểm cần phải chú ý : do quan niệm "văn dĩ tải đạo", các nhà nho phong kiến dễ dàng biến nhân vật của mình thành cái loa phát ngôn của đạo đức. Do đó, trong tiểu thuyết, tính lý tưởng cần phải gắn liền chặt chẽ với tính hiện thực hay nói chính xác hơn, đó là cái hiện thực có lý tưởng. Và cần phải xây dựng cho nhân vật một bản chất tạo hình, một đời sống riêng, một vận mệnh riêng.

Tiểu thuyết Việt Nam cổ điển có truyền thống đề cao những khát vọng *dân tộc, dân chủ* của quần chúng. Những cuộc khởi nghĩa long trời chuyển đất của nông dân đã làm phân hoá rất sâu sắc hàng ngũ nho sĩ phong kiến, làm xuất hiện những nhà nho bất đắc chí, những nhà nho nổi loạn (Cao Bá Quát). Phần lớn tác giả của các truyện thơ Nôm là những nhà nho bình dân sống gần quần chúng. Họ rất am hiểu sinh hoạt của quần chúng, phản ánh tâm tư, nguyện vọng của quần chúng bị áp bức, bóc lột. Tiểu thuyết Việt Nam cổ điển không phải là tiếng nói đáp ứng những nhu cầu tư tưởng, tình cảm của con người cá thể tư nhân hiện đại ; đó là những đòi hỏi, những nguyện vọng từ hàng nghìn năm về tự do dân chủ, về quyền sống của con người, về những yêu cầu nhân đạo chủ nghĩa của quần chúng trong xã hội phong kiến. Tiểu thuyết cũng như văn xuôi Việt Nam cổ điển phát huy tinh thần dân tộc, ý thức tự hào về truyền thống lịch sử chống ngoại xâm của dân tộc (các truyền thuyết lịch sử trong *Việt điện u linh, Lĩnh Nam chích quái*, những tập diễn ca lịch sử và nhất là tiểu thuyết lịch sử như *Thiên Nam ngữ lục, Hoàng Lê nhất thống chí, Việt Lam xuân thu*,...).

Chủ nghĩa hiện thực của các nước phương Đông gắn liền rất chặt chẽ với truyền thống nghệ thuật lâu đời của dân tộc, nhất là với nền nghệ thuật dân gian. Đặc điểm này tạo ra những thuận lợi nhưng không phải là không gây nên những hạn chế nhất định. Như trên đã nói, chủ nghĩa hiện thực đó chưa khắc phục được triệt để những hạn chế của chủ nghĩa giáo huấn, chủ nghĩa quy phạm, khuynh hướng lý tưởng hoá, tính cách điệu, tượng trưng và ước lệ vốn rất phổ biến trong nền mỹ học phong kiến. Tất nhiên, không phải bất cứ cái gì cách điệu hoá, tượng trưng, ước lệ cũng cần phải vứt bỏ đi. Những yếu tố đó nếu sử dụng thành công có thể chứa đựng một nội dung hiện thực phong phú và đôi khi giúp chúng ta miêu tả một cách cô đọng, hàm súc, nắm bắt được những nét điển hình, tiêu biểu nhất của sự vật và con người. Chính những yếu tố đó đã làm cho chủ nghĩa hiện thực trong văn xuôi cổ điển Việt Nam mang tính thẩm mỹ độc đáo, riêng biệt của nó so với phương Tây. Chúng ta chỉ chê trách những thói cách điệu hoá, tượng trưng và ước lệ đã đi vào khuôn sáo, chúng hạn chế việc cá thể hoá nhân vật và ngôn ngữ trong tiểu thuyết. Một mặt khác, do những đặc trưng riêng biệt của thể loại, việc sử dụng những yếu tố trên trong thơ và văn xuôi cũng có mức độ khác nhau.

Tiểu thuyết cổ điển Việt Nam và Trung Quốc gắn liền chặt chẽ với truyền thống văn học dân gian. Nó tiếp thu được hơi thở mạnh khoẻ và tiếng nói giàu có của quần chúng. Những yếu tố truyền miệng, sự xuất hiện chậm của nghề in không phải không có ảnh hưởng đến hình thức của thể loại. Phần lớn tiểu thuyết là những cuốn truyện thơ Nôm. Tiểu thuyết bằng văn xuôi mới phát triển mạnh từ những năm hai mươi của thế kỷ XX (trước đó chúng ta chỉ có *Việt Lam xuân thu* và *Hoàng Lê nhất thống chí*[1]).

(1) Trong bài *Tác phẩm "Việt Lam xuân thu" có giá trị về mặt sử liệu hay không ? (Nghiên cứu lịch sử*, số 58, tháng 1 năm 1964), Phan Huy Lê cho rằng *Việt Lam xuân thu* không phải là tác phẩm của Nguyễn Trãi hay của một tác giả nào khác trong thế kỷ XV ; đó là một tác phẩm có thể vào khoảng đời Nguyễn. *Việt Lam xuân thu* là một bộ tiểu thuyết lịch sử chương hồi về căn bản xây dựng trên sự hư cấu, tưởng tượng của tác giả *Việt Lam xuân thu* (hay *Hoàng Việt xuân thu*) lần đầu tiên được Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến dịch ra quốc văn (Đông Kinh ấn quán, H., 1914). Tác phẩm gồm 7 cuốn, 60 hồi, dày 214 trang. Cuốn tiểu thuyết kể lại một cách khá sinh động việc Lê Lợi khởi nghĩa đánh giặc Minh. *Việt Lam xuân thu* đã chú ý đến vấn đề xây dựng tính cách, mô tả đời tư và tâm lý nhân vật. Cuốn tiểu thuyết còn đầy những nét thần kỳ, ma quái và còn nhiều mặt non yếu về nghệ thuật.

Điều đó gây nên cho chúng ta một nỗi thiệt thòi : trong tiểu thuyết chúng ta không có một truyền thống mạnh mẽ và lâu đời như ở trong thơ và truyện ngắn. Ảnh hưởng của yếu tố truyền miệng đã tạo nên những cuốn tiểu thuyết chương hồi kết cấu theo trình tự diễn biến của thời gian. Bằng lối kết cấu đó người ta vẫn có thể dựng lên những cuốn tiểu thuyết dài hơi như *Tam quốc diễn nghĩa, Tây du ký, Thuỷ hử, Hồng lâu mộng,...* Nhưng dầu sao lối kết cấu này vẫn có những hạn chế nhất định. Nó không tạo cho nhà viết tiểu thuyết những điều kiện thuận lợi để đi thật sâu vào đời sống tâm lý bên trong của nhân vật. Nó xây dựng tác phẩm theo lối xâu chuỗi những tháp đoạn (épisodes) hoàn chỉnh (truyện *Trạng Quỳnh, Trạng Lợn* là một hình thức đơn giản và thô sơ của lối xâu chuỗi này). Nhưng tiểu thuyết đâu có phải là một tổng số của nhiều truyện ngắn. Lối kết cấu của tiểu thuyết chương hồi rõ ràng không thuận lợi cho việc xây dựng những cuốn tiểu thuyết lớn nhiều bình diện, nhiều tuyến nhân vật và cốt truyện đan chéo vào nhau như trong tiểu thuyết hiện đại.

Chúng ta không có một truyền thống tiểu thuyết phong phú và lâu đời như trong thơ, tuy nhiên, nhìn vào kho tàng văn xuôi của cha ông, chúng ta thấy có nhiều viên ngọc quý. Đó là những truyện cổ tích và thần thoại đậm đà chất lãng mạn phóng túng và bay bổng, những truyện tiếu lâm, *Trạng Quỳnh, Trạng Lợn* giàu kịch tính, sử dụng một bút pháp châm biếm thông minh và sắc sảo ; những truyện ngắn trong *Truyền kỳ mạn lục* kết hợp một cách nhuần nhị, độc đáo những yếu tố hoang đường với những vấn đề thời sự nóng hổi của cuộc sống thực, chất văn xuôi và chất trữ tình thơ mộng,... Những thành tựu giàu có đó của truyện ngắn và truyện dân gian chưa được tổng kết một cách đầy đủ trong tiểu thuyết thời kỳ Lê mạt - Nguyễn sơ.(Thành tựu chủ yếu của *Truyện Kiều* là đã tổng kết được những kinh nghiệm của nền thi ca bác học và nền thi ca dân gian).

Tiểu thuyết cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX chưa phải là một hình thái nghệ thuật tổng hợp.

Hoàng Lê nhất thống chí bao quát được một hoàn cảnh xã hội rộng lớn với những biến cố lịch sử dữ dội, những xung đột giàu kịch tính trong hành động và ngôn ngữ của con người.

Truyện Kiều chưa có cái tầm bao quát sử thi như *Hoàng Lê nhất thống chí* nhưng lại đi sâu được vào quá trình vận động tâm lý của nhân vật, vào bi kịch của một người thiếu nữ trong xã hội phong kiến. Khác với *Hoàng Lê nhất thống chí*, trong *Truyện Kiều*, khuynh hướng tự sự và khuynh hướng trữ tình, chất thơ và chất văn xuôi kết hợp với nhau rất chặt chẽ.

Tiểu thuyết thời Lê mạt - Nguyễn sơ chưa làm được nhiệm vụ tổng hợp những yếu tố sử thi, kịch và trữ tình (trên cơ sở sử thi). Hai mươi năm phát triển của tiểu thuyết trước Cách mạng tháng Tám cũng chưa hoàn thành được nghệ thuật tổng hợp đó.

Những cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa có quy mô lớn phải là một hình thái nghệ thuật tổng hợp. Nó không chỉ kết hợp những yếu tố sử thi, kịch, trữ tình mà còn thu hút vào bản thân mình những thành tựu của các ngành nghệ thuật khác trong thế kỷ XX này. Những nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa phải tổng kết cho được những thành tựu của truyền thống văn xuôi quá khứ, đồng thời lại phải sáng tạo, cách tân để có thể đáp ứng được những đòi hỏi của con người Việt Nam hiện đại. Truyền thống và cách tân, đó là hai tính chất không thể tách rời của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

Chương IX

ĐẶC TRƯNG THẨM MỸ CỦA TIỂU THUYẾT. THỂ LOẠI VÀ CÁCH TÂN

Qua việc phân tích nguồn gốc và sự hình thành của tiểu thuyết, chúng tôi đã sơ bộ nêu lên một số đặc trưng thẩm mỹ của thể loại. Bây giờ đây chúng ta phải đi đến những kết luận dứt khoát về vấn đề đó.

Tiểu thuyết là gì ? Thật khó mà trả lời ngay trong một định nghĩa ngắn gọn, chính xác. Vì so với các thể loại khác như sử thi cổ đại, bi kịch,... thì tiểu thuyết là một thể loại hãy còn rất trẻ và đang phát triển. Cái sườn thể loại của tiểu thuyết vẫn chưa hoàn chỉnh, chưa cứng rắn lại và ta vẫn chưa hình dung hết được tất cả những khả năng tạo hình của nó. Tiểu thuyết là một thể loại còn uyển chuyển, mềm dẻo và dường như không bị đóng khung trong những quy phạm chật hẹp như một số thể loại khác. Trong lịch sử văn học chỉ thấy có một số mẫu mực tiểu thuyết đã phát huy tác dụng nhưng bản thân những quy phạm cứng rắn, bất biến của thể loại thì dường như không có. "Tự bản chất nó vốn không có tính quy phạm. Đó chính là hiện thân của sự uyển chuyển. Đó là một thể loại luôn luôn đi tìm, luôn luôn nghiên cứu bản thân và luôn luôn soát lại tất cả những hình thức đã thành hình của mình. Một thể loại như vậy chỉ có thể là một thể loại được xây dựng trong khu vực tiếp xúc trực tiếp với hiện thực đang tiến triển"[1].

Mikhain Bakhtin cho rằng tiểu thuyết là một thể loại luôn luôn nhại lại (parody) mình và có liên văn bản (intertextual), theo nghĩa là có

---

(1) M.Bakhtin, *Sử thi và tiểu thuyết*, Tlđd.

quan hệ với các tiểu thuyết hoặc văn bản khác : "Điều đặc thù là tiểu thuyết không để cho bất cứ một dạng thức nào của nó được ổn định. Xuyên suốt lịch sử tiểu thuyết là một truyền thống nhất quán nhại lại hoặc hý phỏng những hình thái đang thống ngự, thời thượng, đang muốn biến thành một "khuôn mẫu" của thể loại : nhại lại tiểu thuyết hiệp sĩ... nhại tiểu thuyết barocco, nhại tiểu thuyết mục đồng... Tính tự phê phán là một đặc điểm tuyệt vời của tiểu thuyết như một thể loại luôn luôn chuyển biến"(1). Ý kiến của Mikhain Bakhtin đã được lịch sử tiểu thuyết chứng minh. *Đôn Kihôté* của Cervantès thường được đánh giá là cuốn tiểu thuyết hiện đại đầu tiên nhưng chính nó đã nhại lại tiểu thuyết kỵ sĩ *Northanger Abbey* (1818), Jane Austen chế giễu loại tiểu thuyết Gothic ở Anh và *Ulysses* của James Joyce mô phỏng theo *Odyssée*. Cũng một ý kiến gần giống với Mikhain Bakhtin nhưng Frank Kermode trong cuốn *Cảm nhận về sự tận cùng* (The Sense of an Ending, 1966) lại kết luận "lịch sử của tiểu thuyết là lịch sử của những phản tiểu thuyết (anti-novel)". Chữ *anti-novel* này chỉ những tiểu thuyết không chấp nhận những mẫu mực có trước của tiểu thuyết, chẳng hạn như *Tristram Shandy* của Sterne hay loại "nouveau roman" (tiểu thuyết mới) của Pháp (Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute).

Tiểu thuyết luôn luôn tìm cho mình những hình thức mới. Một mặt khác, tiểu thuyết lại có thể tạm thời chia ra nhiều loại : tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết xã hội, tiểu thuyết hoạt kê, tiểu thuyết trinh thám, tiểu thuyết khoa học, v.v. Các nhà văn thuộc những khuynh hướng sáng tác khác nhau lại quan niệm tiểu thuyết theo những kiểu khác nhau : tiểu thuyết lãng mạn chủ nghĩa, tự nhiên chủ nghĩa, hiện thực phê phán, hiện thực xã hội chủ nghĩa, hiện đại chủ nghĩa. Làm thế nào để có một định nghĩa có thể bao quát được tất cả những loại tiểu thuyết đó ? Đây là một vấn đề nan giải cho các nhà lý luận văn học.

Trước đây, một số nhà lý luận đã cố gắng đưa ra những định nghĩa về tiểu thuyết, nhưng các định nghĩa đó không khỏi mang tính chất phiến diện, một chiều, hình thức chủ nghĩa.

---

(1) M. Bakhtin, *Sử thi và tiểu thuyết*, Tldd.

Tiểu thuyết là một câu chuyện về yêu đương, không có nút tình yêu thì không có tiểu thuyết ? Nhưng trong thực tiễn văn học thì lại có những cuốn tiểu thuyết không nói chuyện tình yêu. *Bước đường cùng* của Nguyễn Công Hoan, *Robinson Crusoe* của Daniel Defoe chẳng hạn.

Tiểu thuyết là một câu chuyện về cuộc sống riêng tư, sinh hoạt gia đình của con người ? Sự chú ý đến cuộc sống riêng tư và sự "chinh phục" nó bằng nghệ thuật là hiện tượng tiêu biểu của văn học Tây Âu thế kỷ XVIII và XIX. Nhưng đó là đặc điểm chung của toàn bộ nền văn học chứ không riêng gì tiểu thuyết. Những vở kịch *Người cha của gia đình* của Diderot và *Cơn dông* của Ôxtrốpxki cũng là cuộc sống riêng tư. *Những người ở lại* của Nguyễn Huy Tưởng cũng khai thác đề tài xung quanh câu chuyện gia đình của bác sĩ Thành, còn cuộc kháng chiến toàn quốc chỉ là một đường viền của tấn kịch gia đình đó.

Trong cuốn *Khảo về tiểu thuyết*, Vũ Bằng đưa ra một quan điểm lỗi thời cho rằng tiểu thuyết là một thể loại văn học để "tiêu khiển", để làm cho người đọc "quên mình đi" trong chốc lát : "Tiểu thuyết nguyên sinh ra vì có một mục đích đó mà thôi. Người xem không cần biết đó là thực hay giả, người xem chỉ cần trong chốc lát quên cái cõi đời ô trọc này đi để nhảy lên trời vào thăm điện Ngọc hoàng Thượng đế hay hoà mình vào với Lý Quảng, giả tảng uống rượu say để thử chòng ghẹo xem Sở Vân là con trai hay con gái... Về sau này muốn cho thích hợp với cuộc đời khoa học hơn, người ta rút phép đi, làm những truyện mới nhưng cũng không ngoài mục đích làm cho độc giả quên đời, quên cuộc đời của họ"[(1)].

Cũng một luận điểm như thế, nhà ngữ văn Tây Đức Karl Vossler đã thoá mạ tiểu thuyết, xem thể loại văn học này là một phương tiện thấp kém để giải sầu, "là một phương thuốc kích thích thần kinh và chỉ trong một vài trường hợp ngoại lệ hiếm hoi mới vươn lên tới giá trị nghệ thuật" ! Ông viết : "Ở thế kỷ XVIII, xã hội ôm chầm lấy ông linh mục Prévost giàn giụa nước mắt, rồi sau đó lại đến Richardson, rồi đến Walter Scott. Sau nữa thì đến Balzac và Émile Zola và cuối cùng người ta ngốn các nhà văn Nga – Đôxtôiépxki và Goócki – rồi trong thời Đại chiến thứ nhất

(1) Vũ Bằng, *Khảo về tiểu thuyết*, Phạm Văn Tươi xuất bản, Sài Gòn, 1955, tr. 22, 23.

người ta lại ngốn Barbusse. Đối với tình trạng khao khát ấn tượng mạnh không sao thoả mãn ấy thì có kể gì tiểu thuyết Pháp, Anh, Nga hay Trung Quốc ? Tại sao lại không có thời tiểu thuyết Trung Quốc trở nên thời thượng ?"(1).

Thực tiễn văn học đã hoàn toàn bác bỏ những lời chửi bới vô căn cứ đó của vị học giả Tây Đức ! Tiểu thuyết đã đóng một vai trò quan trọng trong việc giáo dục lý tưởng xã hội - thẩm mỹ cho quần chúng, đã góp phần tích cực vào việc cải tạo con người và thế giới.

Sau khi đã đưa ra những định nghĩa phiến diện và xuyên tạc, trong vài chục năm gần đây, lý luận văn học tư sản bắt đầu trở về với chủ nghĩa bất khả tri của Kant. Họ cho rằng tiểu thuyết là một cái gì không thể giải thích được, hoàn toàn không cắt nghĩa nổi. Chính vị "giáo sư đáng kính" nói trên, sau khi đã hạ thấp vai trò và tác dụng của tiểu thuyết, lại trở về với thái độ hoài nghi : "Vấn đề tiểu thuyết, bản chất của nó ra sao, là một vấn đề khó. Tôi không dám đưa ra một lời giải đáp dứt khoát về vấn đề này". Cái quan niệm bất khả tri đó cũng phần nào toát lên trong bộ *Bách khoa từ điển văn học giản minh* xuất bản năm 1958 ở Hợp chúng quốc Hoa Kỳ : "Tiểu thuyết là một chuyện kể bằng văn xuôi có quy mô lớn. Cũng giống như truyện, tiểu thuyết khó lòng định nghĩa một cách chính xác, một phần vì tính chất dài ngắn bất định, một phần vì nó bao gồm rất nhiều loại hình và dị dạng... Vấn đề định nghĩa này làm cho việc xây dựng một lịch sử tiểu thuyết có được ít nhiều tính chân xác trở nên đặc biệt khó khăn, vì ta không thể biết chắc được những tác phẩm nào nằm trong thành phần của lịch sử đó"(2).

Năm 1995, trong dịp đi London dự cuộc Hội thảo khoa học ở trường SOAS, ông Nguyễn Ngọc Trí, chuyên viên khoa học của Thư viện Quốc gia Anh, có tặng tôi một cuốn sách quý *Tiểu thuyết – Từ nguồn gốc đến hôm nay* của nhà lý luận Andrew Michael Roberts, do Nhà xuất bản Bloomsbury phát hành năm 1993. Trong cuốn sách đó có hai tiểu luận có

---

(1) Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgard, 1951, s. 295, 296, 301, 302.

(2) *The Reader's Companion to World Literature*, Tldd, p. 317, 318.

giá trị : *Tiểu thuyết là một thể loại* và *Những lý luận về tiểu thuyết*. Sau khi đã trình bày tất cả sự khó khăn và phức tạp trong việc định nghĩa tiểu thuyết, Andrew Michael Roberts đã đưa ra một định nghĩa rộng : "Tiểu thuyết là một thể loại trần thuật có hư cấu được mở rộng, dưới dạng văn viết". Đây là định nghĩa khá bao quát, nhưng nó lại có thể bao gồm cả sử thi *Odyssée* của Homère, thiên tình ca đầy chất thơ *Troilus and Criseyde* của Chaucer và cả vở *Hài kịch thần thánh* của Dante,... Chính vì thế Andrew Michael Roberts đã đưa ra một định nghĩa hẹp hơn (theo cách hiểu hiện đại thì tiểu thuyết chỉ mới xuất hiện vào đầu thế kỷ XVIII) : "Tiểu thuyết là một thể loại trần thuật có hư cấu bằng văn viết, xuất hiện vào hồi đầu thế kỷ XVIII, có đặc điểm là quan tâm nhiều đến cốt truyện, là một chủ nghĩa hiện thực tâm lý hay xã hội trong một chừng mực nào đó, và thường khi là sự xuất hiện những yếu tố bình luận đạo đức, chính trị và xã hội" (trang 1). Tuy nhiên chính Andrew Michael Roberts lại cũng không bằng lòng với định nghĩa này khi thấy loại tiểu thuyết Gothic[1] không gần với "chủ nghĩa hiện thực", hoặc trong thế kỷ XX, tiểu thuyết *The Unnameable* (Người không thể đặt tên) của Samuel Beckett.

Andrew Michael Roberts cho rằng khái niệm tiểu thuyết hình thành dần trong quá trình phát triển của thể loại và nó được phân biệt với sử thi cổ đại, tình ca, anh hùng ca trung cổ, châm biếm, trào phúng,... Nhưng đề cao quá sự khác biệt thì sẽ là một sai lầm liên tiếp bởi vì tiểu thuyết tiếp tục ra đời những hình thức rất khác nhau, đưa ra những giới hạn, những định nghĩa thì có nghĩa là sẽ xuất hiện khả năng vi phạm những giới hạn và định nghĩa đó ! Lúc đầu người ta cho rằng tiểu thuyết (the novel) và tình ca (the romance) rất khác nhau nhưng đến một thời kỳ nào đó tiểu thuyết và tình ca lại xâm nhập vào nhau.

Andrew Michael Roberts đã có rất nhiều cố gắng nhưng theo ông, định nghĩa tiểu thuyết là một việc làm gặp rất nhiều khó khăn. Tuy nhiên, tiểu thuyết đâu có phải là "vật tự nó" của chủ nghĩa bất khả tri. Người ta

---

(1) Loại tiểu thuyết về những hiện tượng kỳ quái và siêu tự nhiên, phổ biến vào những năm 1790, có nguồn gốc từ "trung cổ". Sau này từ Gothic bao gồm tất cả những gì hoang đường và siêu tự nhiên và đặc điểm của thể loại này là nghĩa địa và ma quỷ.

vẫn có thể xác định được bản chất của tiểu thuyết bằng một số đặc trưng thẩm mỹ của thể loại chứ không phải chỉ bằng một đặc trưng. Sai lầm của một số định nghĩa nào đó là đã tuyệt đối hoá một nét đặc trưng của tiểu thuyết, xem đó là bản chất chung cho cả thể loại. Một mặt khác, định nghĩa tiểu thuyết trước hết cần phải căn cứ vào dòng chủ lưu của thể loại : tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa. Đây là những tác phẩm phát triển vào loại sớm trong lịch sử tiểu thuyết và sẽ có một tương lai lâu dài nhất so với những dòng tiểu thuyết khác. Các dòng tiểu thuyết sau này sẽ được xét trong mối tương quan với dòng tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa.

*
* *

Tiểu thuyết là một thể loại văn học gần gũi nhất với cuộc sống. Đây là đặc trưng thẩm mỹ chủ yếu của tiểu thuyết. Trong thể loại này, cuộc sống được thể hiện một cách toàn vẹn, với tất cả tính chất sinh động, phức tạp, nhiều màu nhiều vẻ của nó. Tất nhiên, đặc điểm này cũng có thể chung cho các ngành nghệ thuật khác, nhưng ở tiểu thuyết nó được bộc lộ một cách sâu sắc nhất, rõ rệt nhất.

Dường như bất cứ một nhà tiểu thuyết chân chính nào cũng đều suy nghĩ về đặc trưng đó của thể loại. "Cái khuynh hướng của tiểu thuyết bây giờ là hết sức gần sự sống để được linh hoạt và thật như cuộc đời"[1] (Thạch Lam). "Nhiều nhà phê bình thường ví những tiểu thuyết lớn như những cuốn bách khoa của đời sống. Theo tôi thì mỗi cuốn tiểu thuyết đều phần nào có mang tính cách "bách khoa" ấy, vì đời sống tự nó là "bách khoa"[2] (Nguyễn Đình Thi). Nhà tiểu thuyết, nhà thơ, nhà phê bình Anh David Herbert Lawrence (1885 - 1930), tác giả *Những đứa con trai và những người tình* (1913), *Cầu vồng* (1915), *Những người đàn bà đang yêu* (1921), *Người con gái mất tích* (1920), *Người tình của phu nhân Chatterley* (1928),... cũng cho rằng "tiểu thuyết là cuốn sách về cuộc đời". Nhà lý luận văn học Anh Andrew Michael Roberts khẳng định rằng

(1) Thạch Lam, *Tuyển tập*, NXB Hội Nhà văn, H., 1957, tr. 119.

(2) Nguyễn Đình Thi, *Công việc của người viết tiểu thuyết* (in lần thứ hai), NXB Văn học, H., 1969, tr. 135, 136.

"tiểu thuyết là một tấm gương của đời sống xã hội hằng ngày, hay (thay bằng một ẩn dụ), một cửa kính trong suốt nhìn ra thế giới" và không có lĩnh vực nào của hiện thực cuộc sống mà tiểu thuyết không đề cập. Ví dụ như "tài liệu về mâu thuẫn xã hội và xung đột chính trị trong những cuốn tiểu thuyết về các vấn đề xã hội của Elizabeth Gaskell hay các tiểu thuyết chính trị của Anthony Trollope, hoặc những miêu tả tỷ mỷ chính xác về ấn tượng cảm giác trong cuốn tiểu thuyết *Kẻ nhìn trộm* (The Voyeur) (một ví dụ của "tiểu thuyết mới" Pháp) của Alain Robbe Grillet ; hoặc những tiểu thuyết đề cập chi tiết về thu nhập, tiền thuê nhà, sắp xếp nội thất như của tác giả Arnold Bennett ; hoặc những tiểu thuyết về các sự kiện siêu tự nhiên trong tiểu thuyết Gothic, hoặc những thế giới tương lai trong tiểu thuyết khoa học viễn tưởng, hoặc những tiểu thuyết mô tả các khía cạnh tinh tế nhất và độc đáo nhất về đời sống nội tâm của một cá nhân trong tác phẩm của Virginia Woolf hay Henry James. Tuy nhiên, tiểu thuyết vẫn thường được xem là có một mối quan hệ cụ thể với thực tế, là một thể loại văn học mà chúng ta hiểu là gần gũi nhất với bản thân cuộc sống"[1].

Tiểu thuyết là một cái gì giàu có như bản thân cuộc sống. Trong tiểu thuyết chúng ta có thể bắt gặp mọi thứ trong cuộc đời : những vấn đề triết học, văn nghệ, chính trị, quân sự, kinh tế, đạo đức mà nhân loại hằng quan tâm, sự hình thành tính cách của một con người, những nét tinh tế, phức tạp của tâm hồn, tấn bi kịch của một cá nhân, bức tranh có quy mô sử thi của một xã hội rộng lớn, hình ảnh đầy màu sắc rực rỡ của thiên nhiên, đất nước,...

Cuộc sống trong tiểu thuyết bao giờ cũng là một cuộc sống toàn diện, phong phú và nhiều mặt. Lấy cuốn tiểu thuyết *Bão biển* của Chu Văn làm ví dụ. Ở đây, tác giả đã xông vào nhiều lĩnh vực của cuộc sống, đã phản ánh hiện thực không phải chỉ trong những mâu thuẫn giai cấp dữ dội, quyết liệt mà còn đi sâu vào cuộc sống bình thường với tất cả những phong tục, lễ nghi, sinh hoạt lao động, buôn bán, hội hè, không phải chỉ

(1) Andrew Michael Roberts, *Tiểu thuyết – Từ nguồn gốc đến hôm nay*, Bloomsbury, London, 1993, p. 2,3.

trong đời công mà nhà tiểu thuyết còn dẫn ta đi vào đời tư, vào phòng ngủ của bọn cha cố và tu sĩ, những con người xưa nay vẫn tự xưng là cao cả, là thánh thiện ! Cuốn tiểu thuyết gần như một tập phóng sự ghi lại các mặt của đời sống người nông dân công giáo Việt Nam vùng biển : tục khao vọng quan viên trong họ đạo, một đám rước kiệu Thánh lễ đầu dòng, một đám cưới đời sống mới, một phiên chợ vùng biển, một cửa hàng thịt chó ở phố huyện,... Cuộc sống cũng hiện lên trong tiểu thuyết của Chu Văn với tất cả những sắc thái thẩm mỹ đa dạng của nó. Cái bi và cái hài, cái cao cả và cái thấp hèn, cái đẹp và cái xấu,... như những sợi chỉ óng ánh pha trộn với nhau, dệt nên tấm vải nhiều màu sắc của cuộc đời. Trong tiểu thuyết *Bão biển* của Chu Văn, có chương ca ngợi con người lao động đang đắp đê lấn biển, chinh phục thiên nhiên, những người anh hùng với tình cảm cao thượng, đẹp đẽ : phảng phất đâu đây cái chất sử thi của thời đại mới. Có những chương lại dẫn ta vào những chuyện thầm kín, xấu xa trong nhà nữ tu, trong phòng ngủ của các vị mặc áo chùng thâm bịt tà, những chuyện hẹn hò trai gái tội lỗi, những chuyện ăn uống tục tĩu, thô bỉ, ty tiện và thấp hèn ! Có những chương bắt mạch được lối kể chuyện của dân gian, lành mạnh và lạc quan (chuyện nói phét của cụ Ba Bơ), những chuyện hài hước, thông minh, dí dỏm và sâu sắc (chuyện tiếu lâm về bọn cha cố phản động). Nhưng cũng có những chương căng thẳng đầy tính chất bi kịch (chương kết) hoặc bi và hài lẫn lộn (đám cưới hụt của lão Tân Hưng phố huyện).

Trong tiểu thuyết, các tính cách nhân vật có một sự phát triển "tự thân" như là trong cuộc đời thật.

Guy de Maupassant đã phát hiện ra điều đó như là một thành tựu quan trọng của nghệ thuật viết tiểu thuyết. Trong tiểu luận của mình về cuốn tiểu thuyết *Manon Lescaut* của Prévost, ông viết : "Trong cuốn sách này, lần đầu tiên nhà văn không còn là một người nghệ sĩ miêu tả các nhân vật của mình một cách khéo léo, mà bỗng nhiên đã trở thành, không dựa theo một lý luận định trước mà là nhờ ở sức mạnh và tính độc đáo của tài năng mình, một kẻ tái tạo đời sống con người một cách chân thật và tài tình. Cũng lần đầu tiên chúng ta tiếp thu một ấn tượng sâu sắc, cảm động và không cưỡng lại được của những con người tương tự như chúng ta,

những con người sinh động một cách quyến rũ và cảm kích đang sống cuộc đời của họ... giữa những trang sách"[1].

Tiểu thuyết của Prévost, Balzac, Stendhal, L. Tônxtôi, Goócki, Hemingway và Nguyễn Thi, Nguyễn Minh Châu, Chu Văn,... hiện ra như là một cái gì "tương tự" với cuộc sống sinh động và phức tạp, như là một sự khai triển "tự động" của những số phận con người mà ý nghĩa của nó không bộc lộ một cách công khai, trực tiếp qua những lời bình luận, thuyết minh của tác giả. Như ở chương trên đã nói, chính sự phát triển "tự thân" của các nhân vật đã chứng minh rằng những hình tượng trong tiểu thuyết có tính chất tạo hình, đến nỗi nó có thể sống một cuộc sống dường như là "độc lập", "khách quan" đối với tác giả.

Không phải lúc nào trong tiểu thuyết các nhân vật cũng có một sự phát triển tự thân như trong cuộc đời thật. Trước khi chủ nghĩa hiện thực xuất hiện, các tác giả thường can thiệp một cách lộ liễu vào cuộc đời của các nhân vật hoặc dẫn dắt các nhân vật "một cách khéo léo" như Guy de Maupassant đã nói. Một số tác giả truyện thơ Nôm thường chọn những sườn truyện đã có sẵn từ trước. Trong những trường hợp này, các nhân vật dường như không gây ra một sự bất ngờ nào đó đối với kế hoạch định sẵn của tác giả.

Trong chương *Nguồn gốc và sự hình thành của tiểu thuyết*, chúng ta đã rút ra kết luận : *nguyên lý về sự vận động không ngừng của con người và thế giới là nguyên lý cơ bản của cả tiểu thuyết phương Đông và phương Tây*. Trong thời kỳ Phục hưng, tiểu thuyết Tây Âu đã mô tả những con người đi lang thang do quá trình tan rã của chế độ phong kiến và quá trình tích luỹ sơ khai tư bản chủ nghĩa. Sự thay đổi và vận động không ngừng của con người và thế giới trong "tiểu thuyết bợm nghịch" là một điều hoàn toàn mới mẻ so với sử thi cổ đại và sử thi Trung thế kỷ. Ở Việt Nam và Trung Quốc, những cuốn tiểu thuyết đầu tiên đã hình thành ngay trong thời kỳ khủng hoảng trầm trọng và kéo dài của xã hội phong kiến, thời kỳ đó những biến động dữ dội làm sụp đổ hết mọi kỷ cương, làm đảo lộn hết mọi nguyên tắc và quy phạm phong kiến giả dối.

(1) Guy de Maupassant, *Toàn tập*, cuốn 13, Sđd, tr. 282 - 283.

Ý thức về sự trường tồn, vĩnh cửu của một chế độ bị lung lay, trước mắt con người là một thế giới đang rối như tơ vò và đang chuyển biến mãnh liệt, mọi giai cấp và tầng lớp xã hội cũng đang "thay bậc đổi ngôi" hết sức nhanh chóng.

Cái mô típ về con người đi phiêu du qua các môi trường khác nhau của xã hội phong kiến là một mô típ điển hình cho những cuốn tiểu thuyết thời kỳ đầu của lịch sử thể loại. Cuộc du hành của các nhân vật trung tâm là một cuộc du hành vĩnh viễn, không có giới hạn của sự tận cùng. Ngay cái chết của nhân vật chính cũng không kết thúc cuộc phiêu du ấy mà chỉ làm cho nó tạm thời ngừng lại. Cái kết thúc có "hậu" của một số cuốn tiểu thuyết là nằm trong ước mơ của dân gian chứ không phải là nằm ngay trong bản thân cái lô gích của sự vận động.

Nguyên lý về sự vận động không ngừng của con người với cái mô típ nhân vật đi phiêu lưu đó đã ảnh hưởng rất lớn đến phương diện cấu trúc của thể loại. Trong các tác phẩm tự sự thời cổ đại và Trung thế kỷ, "cái nhìn của người kể chuyện và của các nhân vật, không phải luôn luôn hướng về phía trước, về phía thế giới đang mở ra, mà hướng về phía sau, về phía khởi điểm, nơi mà tất cả cần phải quay trở lại. Hành động dường như tạo thành một vòng tròn kín và cái đó quyết định toàn bộ kết cấu của tác phẩm. Cũng giống như trong sử thi kỵ sĩ, hành động có mục đích nhất định... và điểm kết thúc thường thường trùng với cái mở đầu. Trong khi đó, ở "tiểu thuyết bợm nghịch", nhân vật không có chỗ để quay trở lại và cũng không có mục đích định trước... Trong "tiểu thuyết bợm nghịch", tính không có giới hạn là quá rõ ràng – nhân vật có thể vận động suốt cuộc đời cho đến khi chết... Cuốn tiểu thuyết kết thúc, nhưng nhân vật vẫn sống và đi lại ở đâu đó trên những con đường, ngõ phố và hành lang"[1].

Nguyên lý về sự vận động không ngừng đó cũng là nguyên lý của tiểu thuyết hiện đại. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa phải mô tả con người và thế giới trong quá trình phát triển cách mạng của nó. Trong tiểu thuyết hiện đại, cảnh kết thúc thường không tách ra như một cái gì

(1) Côginốp, *Nguồn gốc của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 329, 330.

quá đặc biệt khỏi toàn bộ tính nhất quán của tác phẩm. Kết thúc rồi nhưng người ta vẫn cảm thấy dòng thời gian đang chảy và các nhân vật vẫn đang vận động về phía trước.

Trong cuốn tiểu thuyết *Trước giờ nổ súng* của Lê Khâm, ở cảnh kết thúc, một người chiến sĩ trinh sát đã hy sinh. Nhưng cuộc sống không dừng lại ở đấy : "Bộ đội tụ thành những đám xanh lá xếp vuông trên bãi, chảy từng dòng xuống sông... Mấy chục chiếc thuyền đan chéo nhau qua lại. Sóng người ào ạt đổ về hướng nam theo con đường đã mở... Sông núi Lào đang hát khúc anh hùng ca đời đời không tắt".

Chưa bao giờ nghệ thuật lại gần với cuộc sống như trong tiểu thuyết hiện đại. Nhà viết tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sáng tạo nên trong tác phẩm của mình một cuộc sống tự nó trôi theo dòng, tồn tại một cách độc lập, khách quan đối với tác giả. Nhưng người viết tiểu thuyết không làm công việc của một người thợ ảnh tầm thường. Không nên hiểu một cách đơn giản câu nói của tác giả *Đỏ và đen* : "Một quyển tiểu thuyết đó là một tấm gương đi chơi trên đường cái". Stendhal và các nhà tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa, lãng mạn tiến bộ thế kỷ XIX không làm cái việc sao chép cuộc sống. Victor Hugo dường như nói rõ hơn ý kiến của Stendhal khi nhà văn nói về chính kịch (drame)[1] : "Chính kịch là một tấm gương phản chiếu tự nhiên. Nhưng nếu tấm gương ấy là một tấm gương thường, một mặt phẳng và nhẵn, nó sẽ chỉ phản chiếu một hình ảnh mờ xỉn và không nổi bật, trung thành song nhợt nhạt của các vật thể ; ta biết rằng màu sắc và ánh sáng mất đi trong sự phản chiếu đơn giản. Chính kịch phải là một tấm thấu kính không hề làm yếu đi mà lại thu gom, cô đúc các tia sáng màu, biến ánh lờ mờ thành ánh sáng, biến ánh sáng thành ngọn lửa".

Ngay từ thời cổ đại và Phục hưng, khi người ta chủ trương nghệ thuật *mô phỏng tự nhiên* thì như thế không có nghĩa là nghệ thuật sao chép cuộc sống. Balzac, nhà tiểu thuyết vĩ đại của thế kỷ XIX cũng "không ngừng nhắc lại rằng cái thật của tự nhiên không thể, sẽ không bao giờ là

(1) Trong "chính kịch" (drame) có trộn lẫn các yếu tố của bi kịch (tragédie) và hài kịch (comédie). Trong thế kỷ XVII, Boileau tách rời bi kịch và hài kịch.

cái thật của nghệ thuật ; nếu nghệ thuật và tự nhiên gặp nhau đúng hệt trong một tác phẩm, thì đó là vì ở đấy tự nhiên, mà những ngẫu nhiên thật vô kể, đạt tới những điều kiện của nghệ thuật. Thiên tài của nghệ sĩ là ở chỗ lựa chọn những tình huống tự nhiên trở thành yếu tố của cái thật văn học..."[1].

Nhà viết tiểu thuyết không chụp ảnh cuộc sống, ông ta bắt chước *hoạt động sáng tạo* của cuộc sống. Trong tiểu thuyết, về một phương diện nào đó, nhà văn là *tạo hoá* của các nhân vật.

Khi chúng ta đọc tiểu thuyết của Nguyên Hồng, Nguyễn Huy Tưởng, Nguyễn Đình Thi, Tô Hoài,... không phải là chúng ta bước vào một thế giới y hệt như thế giới ta đang sống hằng ngày, mà đó là một cuộc sống được nghệ sĩ soi sáng tận bản chất tinh tuý nhất, một cuộc sống thấm đẫm những tình cảm và tâm hồn phong phú của nghệ sĩ, một cuộc sống được chiếu rọi bằng một ánh sáng đặc biệt, được quan sát dưới một góc độ riêng. Cuộc sống trong tiểu thuyết dường như được kết tinh lại, đậm nét hơn, xúc động hơn. Một phút căm giận bừng bừng như lửa cháy, một nỗi nhớ tiếc canh cánh bên lòng không lúc nào nguôi, một niềm vui rạo rực dào dạt cả tâm hồn, một nỗi đau nhức nhối bỗng chốc lại oà lên tiếng khóc,... Trong tác phẩm, ánh nắng trong vườn dường như rực rỡ hơn lên và những hàng cây xanh bên đường cũng đang thì thào một tâm sự thầm kín...

Chúng ta bắt gặp trong tiểu thuyết những cuộc đời thật với tất cả những đường nét xù xì, góc cạnh của nó, những tư tưởng thâm thuý, những tình cảm trong sáng xuất phát từ một lý tưởng xã hội thẩm mỹ cao quý, đẹp đẽ của nhà văn. Và chúng ta cũng phát hiện ra một cách nhìn, cách nghe, cách nghĩ sâu sắc, tinh tế lạ thường. Có thể nói, về một phương diện nào đó, khi đọc tiểu thuyết, chúng ta đã hoá thành nghệ sĩ. Và chúng ta bắt đầu nhìn cuộc đời dưới cái ánh sáng riêng độc đáo, mới mẻ của Nguyễn Huy Tưởng, Nam Cao, Nguyễn Thi, Nguyễn Minh Châu,...

---

(1) Trích dẫn theo H.U. Phorest : *Mỹ học trong tiểu thuyết Balzac*, Paris, 1950, tr. 201.

Tuy nhiên người đọc tiểu thuyết không tiếp thu một cách hoàn toàn bị động. Khi đọc một cuốn truyện hay, trong trí tưởng tượng của chúng ta, cuộc sống đang diễn ra và ta có cảm tưởng như mình cũng góp phần sáng tạo ra cuộc sống đó. Nhà đại văn hào Nga L. Tônxtôi cho rằng khi đọc một tác phẩm vĩ đại, người ta có cảm tưởng không phải là tiếp thu mà chính là sáng tạo. "Một tác phẩm nghệ thuật chỉ thực sự là một tác phẩm nghệ thuật khi khảo sát nó, người ta cảm thấy một niềm sung sướng vì đã tạo ra một vật đẹp đẽ như thế"(1).

Khi xem một cuốn tiểu thuyết, dưới ánh sáng của nghệ sĩ, người đọc bỗng có cảm tưởng phát hiện được ở bản thân mình những khả năng sáng tạo mới mẻ chưa từng thấy. Chính những điều vừa phân tích ở trên đã tạo nên cái mà ta gọi là giá trị thẩm mỹ của thể loại tiểu thuyết.

Trong tiểu thuyết, cuộc sống tự nói về mình bằng một thứ ngôn ngữ nghệ thuật riêng. *Và chính vì tiểu thuyết là một thể loại văn học gần gũi nhất với cuộc sống nên lịch sử của tiểu thuyết gắn liền rất chặt chẽ với sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực*. Biêlinxki là người đầu tiên đã nói lên điều đó một cách sâu sắc nhất. Năm 1835, trong bài *Bàn về truyện của Nga và những truyện của ngài Gôgôn*, ông viết : "Tính chất đặc trưng của nó là ở sự trung thành với thực tế ; nó không cải tạo cuộc sống mà là tái hiện, phục hồi cuộc sống, và giống như một tấm kính lồi phản chiếu ở mình, theo một quan điểm, những hiện tượng muôn màu muôn vẻ của cuộc sống, chọn lọc ở đấy những cái cần thiết cho việc xây dựng một bức tranh toàn vẹn, sinh động và thống nhất. Tính chất vĩ đại và thiên tài của sự sáng tạo thi vị phải do khối lượng và phạm vi nội dung của bức tranh này quyết định,... Có gì lạ lùng chăng khi thấy đặc trưng của những tác phẩm mới nhất nói chung lại là ở thái độ thẳng thắn, không thương xót, trong đó cuộc sống hiện ra dường như ô nhục, với tất cả sự trần truồng, với tất cả sự xấu xí, ghê tởm của nó, đồng thời với tất cả vẻ đẹp trang nghiêm của nó, trong đó dường như người ta mổ xẻ cuộc sống bằng con dao giải phẫu"(2).

---

(1) L. Tônxtôi, *Nhật ký*, 1909.

(1) Biêlinxki, *Toàn tập*, cuốn 1, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1953, tr. 267.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa không lý tưởng hoá con người và cuộc sống, họ miêu tả hiện thực một cách khách quan, không né tránh bất cứ sự thật nào. "Sự thật, sự thật chua chát" là đề từ cuốn *Đỏ và đen* (1830) của Stendhal và đến năm 1883, tiểu thuyết *Một cuộc đời* của Guy de Maupassant lấy đề từ "Sự thật hèn mọn". Stendhal đã sử dụng tài tình lối ẩn dụ truyền thống về tấm gương : "Thưa Ngài, đúng vậy, tiểu thuyết là một tấm gương đang dạo chơi trên đường cái. Đôi khi nó phản ánh cho Ngài màu xanh da trời của thiên đường, đôi khi lại là vũng bùn lầy phía dưới thấp con đường. Và con người mang tấm gương này trong hành lý sẽ bị Ngài lên án là vô đạo đức !".

Thật là sai lầm nếu chúng ta đối lập cái hiện thực trong tiểu thuyết với lý tưởng, hoặc đối lập một cách tuyệt đối tiểu thuyết với tình ca, anh hùng ca. Nhà lý luận văn học Anh Ian Watt, trong chuyên luận *Sự phát triển của tiểu thuyết : Nghiên cứu về Defoe, Richardson và Fielding*[1] đã nêu rõ : "Nếu như tiểu thuyết mang tính hiện thực chỉ bởi vì nó nhìn nhận cuộc đời từ những mặt trái thì tiểu thuyết sẽ chỉ là một thiên tình ca bị đảo ngược ; nhưng trong thực tế, tiểu thuyết luôn cố gắng miêu tả mọi sắc thái của cuộc sống con người".

Đúng như Biêlinxki đã nhận định, tiểu thuyết và truyện là con dao giải phẫu của chủ nghĩa hiện thực. Chủ nghĩa hiện thực đã tìm được ở tiểu thuyết một hình thái bộc lộ mạnh mẽ nhất. Cho nên Biêlinxki đã gắn liền một cách chặt chẽ sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực với những thành tựu của thể loại tiểu thuyết. Từ năm 1835 cho đến những công trình cuối cùng của mình, Biêlinxki vẫn nhất quán với ý kiến này.

Quan điểm của Biêlinxki đã được lý luận và thực tiễn chứng minh là hoàn toàn đúng đắn. Những nguyên tắc cơ bản của chủ nghĩa hiện thực đã được thể hiện một cách đầy đủ nhất trong thể loại tiểu thuyết. Năm 1888, Engels đã đề ra một nguyên tắc cơ bản nhất của chủ nghĩa hiện thực trên cơ sở phân tích cuốn tiểu thuyết *Người thiếu nữ thành thị* của Háccơnétxơ. Đó là nguyên tắc "thể hiện chính xác những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình". Tất nhiên, trong truyện ngắn,

(1) Harmondsworth, 1957 ; Penguin, 1972.

truyện vừa, kịch hiện thực chủ nghĩa cũng có thể xây dựng thành công những tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình. Nhưng Balzac, trong khi nghiên cứu việc thể hiện chủ đề *Tấn trò đời*, đã đối chiếu hai thể loại kịch và tiểu thuyết và đi đến kết luận rằng không có khả năng xây dựng "kịch với ba bốn ngàn diễn viên lập thành một xã hội nào đó"(1). Và các nhà lý luận Xô viết cũng khẳng định rằng không có một vở kịch nào, một truyện ngắn, truyện vừa nào có thể xây dựng được một hoàn cảnh điển hình đầy đủ và toàn vẹn của 40 năm đời sống xã hội Nga như trong cuốn sử thi *Cuộc đời Cơlim Xamghin* của Maxim Goócki. Trong truyện ngắn, kịch, bút ký, nhà văn thường chỉ soi sáng được một số giai đoạn nào đó quan trọng nhất trong cuộc đời của nhân vật điển hình. Những tiểu thuyết, với dung lượng lớn của nó, cho phép nhà văn có thể triển khai các sự kiện, mô tả tính cách điển hình của vài ba nhân vật trung tâm trong quá trình hình thành và phát triển của nó, trong toàn bộ mối liên hệ phức tạp của nó với hoàn cảnh xung quanh.

Nguyên tắc xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình, nguyên tắc miêu tả những tính cách đa dạng, nhiều màu nhiều vẻ về mặt thẩm mỹ, nguyên tắc tôn trọng trong sự phát triển hợp lô gích khách quan, v.v. bấy nhiêu nguyên tắc cơ bản đó của chủ nghĩa hiện thực đều được thể hiện một cách đầy đủ nhất, toàn diện nhất trong những cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa.

Thực tiễn văn học Việt Nam cũng chứng minh rằng những thành tựu của thể loại tiểu thuyết gắn liền rất chặt chẽ với những bước đường phát triển của chủ nghĩa hiện thực. Không phải là ngẫu nhiên mà tiểu thuyết Việt Nam đã đánh dấu bước đầu hình thành của chủ nghĩa hiện thực trong thế kỷ XVIII và XIX, đã phát triển mạnh mẽ cùng với chủ nghĩa hiện thực phê phán trong thời kỳ 1930 - 1945 và chín rộ một mùa gặt mới cùng với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sau Cách mạng tháng Tám. Cũng không phải là ngẫu nhiên mà những cuộc tranh luận về chủ nghĩa hiện thực lại gắn liền với số phận của tiểu thuyết. Năm 1935 - 1936 trong cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" hay "nghệ thuật vị nhân sinh",

---

(1) *Balzac bàn về nghệ thuật*, NXB Nghệ thuật, Mátxcơva, Lêningrát, 1941, tr. 6.

nhóm Hải Triều đã phê phán những cuốn tiểu thuyết lãng mạn bi luỵ và biểu dương những cuốn tiểu thuyết hiện thực phê phán của Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan, Nguyên Hồng,... và những cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên của M. Goócki và Henri Barbusse. Hiện nay trên thế giới vấn đề tiểu thuyết ngày càng được đề cập trong những cuộc tranh luận xung quanh đề tài "chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện đại". Các nhà lý luận văn học đã gắn liền số phận của tiểu thuyết với số phận của chủ nghĩa hiện thực.

Tiểu thuyết gắn liền chặt chẽ với cuộc sống của quần chúng nên nó là một trong những thể loại dân chủ nhất của văn học. Tiểu thuyết ngày càng tỏ ra tiến bộ trong việc biểu hiện quần chúng lao động, những con người trước kia bị xem là "tầm thường", "nhỏ bé", trong việc giải quyết những vấn đề sống còn hằng ngày của nhân dân, trong sự thoát khỏi những quy luật, những nguyên tắc gò bó của mỹ học tiêu chuẩn. Tiểu thuyết có lẽ mang tính ước lệ ít hơn cả so với các loại hình văn nghệ khác. Do sự hạn chế của những chất liệu nghệ thuật được sử dụng mà các loại hình này ít nhiều đều mang tính ước lệ. Kịch nói chuyện cuộc đời rộng lớn trên một sân khấu nhỏ hẹp, đó là chưa kể đến kịch cổ điển Pháp thế kỷ XVII với cái quy luật "tam nhất" cứng đờ của nó. Nghệ thuật tuồng dung nạp rất nhiều yếu tố tượng trưng, ước lệ và cách điệu hoá. Hội hoạ ghi lại trên một tấm lụa, trên bức sơn mài ba chiều không gian của sự vật với những quy luật viễn cận của ánh sáng, quy luật về sự hài hoà giữa các màu sắc, v.v. Âm nhạc diễn đạt tiếng nói cuộc đời trong âm thanh và cũng chịu sự chi phối của những quy luật vật lý, tính chất một chiều của âm thanh, v.v.

Như mọi thứ nghệ thuật khác, tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa cũng dung nạp những yếu tố ước lệ nhưng nhìn chung nó có khuynh hướng muốn phá vỡ mọi thứ quy phạm, nguyên tắc tiên nghiệm và ít bằng lòng với những thủ pháp nghệ thuật mang tính chất ước lệ, tượng trưng. Như trên đã nói, dường như bản thân tiểu thuyết không hề có tính quy phạm. Đó là hiện thân của sự sinh động, uyển chuyển, hiện thân của cuộc sống đang tiến triển. Trong mọi trường hợp, tiểu thuyết cố gắng đi đến thật gần với cuộc sống, với tự nhiên. Có lẽ vì thế mà ít có thể loại văn học nào

có thể cạnh tranh với tiểu thuyết về phương diện ảnh hưởng sâu rộng trong quần chúng[1]. Dường như không có một người Việt Nam nào không thuộc dăm ba câu *Kiều* của Nguyễn Du. Người ta hát *Kiều*, vịnh *Kiều*, bói *Kiều*, lẩy *Kiều*, diễn ca kịch *Kiều*. *Truyện Kiều* đi ra trận địa cao xạ pháo, đi vào nhà tù với Lý Tự Trọng, đi sâu vào những xóm làng heo hút trên núi cao, vượt biên giới ra nước ngoài góp một tiếng nói vào kho tàng văn hoá chung của nhân loại. Tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du có một giá trị lâu dài vì gần 200 năm nay và có lẽ mãi mãi về sau nó vẫn sống ở giữa lòng quần chúng. Tiểu thuyết *Chiến tranh và hoà bình* của Tônxtôi đã được nhiều nước dựng thành phim và được tái bản hàng trăm lần bằng rất nhiều thứ tiếng trên thế giới.

Tiểu thuyết đã đi vào quần chúng với một sức thu hút thực là kỳ diệu. Nhân dân Trung Quốc, có lẽ không người nào không mê say câu chuyện của các nhân vật trong *Tam quốc diễn nghĩa, Tây du ký, Thuỷ hử, Hồng lâu mộng*,... Văn học Anh cũng để lại những giai thoại nổi tiếng về những đám đông quần chúng bao vây ngôi nhà của Richardson, yêu cầu tác giả tiếp tục và kết thúc một cách tốt đẹp cuốn tiểu thuyết *Clarissa*. Stefan Zweig đã ca ngợi những ảnh hưởng phi thường của tiểu thuyết Dickens đối với độc giả Anh thế kỷ XIX : "Trong khi ấy – một trong những "old dickensian"[2] đã kể cho tôi nghe – họ không thể bắt mình chờ ở nhà trong ngày bưu phẩm tới, cho đến khi lại có cuốn sách nhỏ màu xanh, mới xuất bản. Suốt cả tháng họ thèm thuồng ước mơ về cuốn sách đó, kiên trì hy vọng, tranh cãi xem Copperfield sẽ lấy nàng Dora hay là Agnes, vui mừng khi thấy hoàn cảnh của Micomber lại tới chỗ khủng hoảng – vui mừng vì họ biết rõ là chàng sẽ anh dũng vượt qua sự khủng hoảng này nhờ rượu punch nồng và tâm trạng tốt lành ! – Và thế là cuối cùng

---

(1) Mọi sự so sánh đều ít nhiều có tính chất khập khiễng. Chúng tôi không có ý tuyệt đối hoá khả năng của tiểu thuyết so với các loại hình nghệ thuật khác. Ngôn ngữ của hội hoạ, âm nhạc, điện ảnh có những mặt mạnh riêng của nó so với ngôn ngữ tiểu thuyết. Trong thế kỷ này, ở một số nước phương Tây, người ta còn lo sợ rằng tiểu thuyết có thể bị điện ảnh và vô tuyến truyền hình cạnh tranh mất quần chúng !

(2) *Old dickensian* : người sùng bái Dickens.

đành chờ đợi người đưa thư đi xe ngựa tới và sẽ giải tất cả những câu đố thú vị ấy. Năm này qua năm khác, trong cái ngày long trọng đó, những người già và trẻ đi bộ hàng hai dặm để đón người đưa thư chỉ cốt để nhận được cuốn sách nhỏ sớm hơn. Ngay trên đường về họ bắt đầu đọc, liếc nhìn nhau qua vai, đọc to lên ; và chỉ có những người tử tế nhất chạy ba chân bốn cẳng về nhà để chia sẻ với vợ con những điều vừa tìm kiếm được. Và cũng như ở thị trấn nhỏ này, mỗi một làng mạc, mỗi một thành phố, tất cả nước cũng như ở nước ngoài, toàn thế giới Anh ở rải rác khắp các nơi trên thế giới đều yêu mến Charles Dickens, họ yêu mến từ giờ phút đầu làm quen đến phút cuối đời.

... Khi Dickens quyết định phát biểu công khai với tư cách là người đọc và lần đầu tiên gặp gỡ mặt đối mặt với những độc giả của mình, nước Anh tựa như say rượu. Các phòng đều bị đột kích chật ních ; những người hâm mộ thú vị leo trèo lên các cột, chui cả xuống dưới bục sân khấu chỉ cốt để được nghe nhà văn mến yêu"[1].

Tiểu thuyết là một trong những thể loại dân chủ nhất của văn học ; lịch sử tiểu thuyết gắn liền với lịch sử của chủ nghĩa hiện thực ; tiểu thuyết miêu tả sự phát triển "tự thân", sự vận động không ngừng của con người và thế giới ; tiểu thuyết là một cuốn bách khoa của đời sống ; tất cả những tính chất đó đều nói lên đặc trưng thẩm mỹ cơ bản nhất của tiểu thuyết : tiểu thuyết là một thể loại văn học gần gũi nhất với cuộc sống.

Chính do đặc trưng thẩm mỹ cơ bản đó mà trong thế kỷ XIX, tiểu thuyết từ một chú vịt con ghẻ tởm, "đứng ngoài thềm nền văn học lớn" đã trở thành một con thiên nga xinh đẹp và trong thế kỷ XX nó đã chiếm vị trí gần như chủ soái của toàn bộ nền văn học.

"Tiểu thuyết là thể loại văn chương duy nhất luôn luôn biến đổi, do đó nó phản ánh sâu sắc hơn, cơ bản hơn, nhạy bén hơn sự biến chuyển của bản thân hiện thực. Chỉ có kẻ biến đổi mới hiểu được sự biến đổi. Tiểu thuyết sở dĩ đã trở thành nhân vật chính trong tấn kịch phát triển văn học thời đại mới, bởi vì nó là thể loại duy nhất do thế giới mới ấy sản sinh ra

(1) *Ba nhà nghệ sĩ điêu luyện, Tuyển tập*, tập VI, NXB Thời đại, Mátxcơva, 1929, tr. 51, 52.

và đồng chất với thế giới ấy về mọi mặt. Tiểu thuyết về nhiều phương diện đã và đang báo trước sự phát triển tương lai của toàn bộ văn học" (Mikhain Bakhtin, *Sử thi và tiểu thuyết).*

*
* *

Đặc trưng thẩm mỹ cơ bản nhất của tiểu thuyết nói trên đã quy định những đặc trưng khác như tính "văn xuôi" của tiểu thuyết, như dung lượng lớn và bản chất tổng hợp của tiểu thuyết, v.v. *Có lẽ Hegel là người đầu tiên nói một cách khá sâu sắc về tính "văn xuôi" (caractère prosaique)*[1] của thể loại tiểu thuyết. Hegel sử dụng từ này không phải theo nghĩa hẹp (*văn xuôi* khác với *thơ*), mà muốn nói đến một đặc trưng thẩm mỹ của thể loại. Ông cho rằng "tiểu thuyết theo ý nghĩa hiện đại giả thiết phải có một hiện thực đã thành *văn xuôi* làm tiền đề cho nó". Ở một chỗ khác, Hegel lại nói : tiểu thuyết soi sáng "hiện thực trong tính *khách quan văn xuôi* của nó – nói theo quan điểm lý tưởng – nội dung cuộc sống thường ngày được nắm bắt,... trong sự chuyển biến và sự quá độ cuối cùng của nó"[2].

Theo Côginốp khi gọi tiểu thuyết là "sử thi thị dân", Hegel muốn nói đến một đặc trưng thẩm mỹ của thể loại chứ không phải là nói đến tính giai cấp của tiểu thuyết[3]. Sử thi "thị dân" hay sử thi "văn xuôi" là đối lập với sử thi anh hùng và thi vị chứ không phải đối lập với "phong kiến" ! Tiểu thuyết là sử thi "văn xuôi" theo cái nghĩa so sánh với những sử thi "thi vị" của những thời đại trước. Bởi vì rằng chính "tình trạng thế giới vốn đặc trưng cho toàn thế giới hiện nay mang một sắc thái mà do cơ cấu *văn xuôi* của nó là trực tiếp đối lập với những yêu cầu mà chúng ta coi là tất nhiên đối với sử thi chân chính..."[4].

---

(1) *Prosaique* (tạm dịch là "văn xuôi", "nôm na") đối lập với *poétique* (thơ).

(2) Hegel, *Toàn tập*, cuốn 12 (tiếng Nga), tr. 155.

(3) Chữ *burgelich* trong tiếng Đức có thể dịch là *tư sản* hay *thị dân, công dân*. Một số nhà lý luận dịch là sử thi tư sản, một số người khác, gần đây dịch là sử thi thị dân.

(4) Hegel, *Toàn tập*, cuốn 14, tr. 288.

Trong những lời phát biểu của Hegel có một điểm rất đáng chú ý : tiểu thuyết là sử thi "văn xuôi" vì nó miêu tả một cách khách quan cuộc sống bình thường hằng ngày. Trong tiểu thuyết "xuất hiện cuộc sống gia đình thường ngày. Cuộc sống này được phản ánh trong những sự biến đổi trưởng giả hằng ngày của nó"[1].

Nhưng không nên gắn liền một cách trực tiếp sử thi "văn xuôi" với sự tầm thường trong cuộc sống tư sản. Xã hội tư sản, như Hégel đã phát hiện, là tầm thường và đáng chán. Nhưng liệu có một mối quan hệ trực tiếp giữa văn xuôi nghệ thuật với sự tầm thường của xã hội tư sản hay không ? Tiểu thuyết nói riêng và văn xuôi nghệ thuật nói chung đã tồn tại trước khi có xã hội tư sản. Sự hình thành của tiểu thuyết Việt Nam và tiểu thuyết Trung Quốc đã chứng minh điều đó.

Cuộc sống chạy theo đồng tiền trong xã hội tư sản là tầm thường, đáng chán, nhưng cuộc sống bình thường hằng ngày của quần chúng thì có đủ các màu sắc thẩm mỹ đa dạng và phong phú : cái bi và cái hài, cái cao cả và cái thấp hèn, cái thi vị và cái "văn xuôi", v.v. Không nên hiểu sử thi "văn xuôi" là sử thi tầm thường, thiếu tính thi vị và tính lý tưởng. Tiểu thuyết chống Mỹ cứu nước của nền văn nghệ giải phóng miền Nam đã nói lên rất rõ điều đó. Trong tiểu thuyết và truyện của Nguyễn Thi, các màu sắc thẩm mỹ pha trộn, đan chéo nhau nhưng cái âm hưởng chủ đạo vẫn là âm hưởng hùng tráng. Nguyễn Thi đã phát hiện cái cao cả, cái vĩ đại của cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ thần kỳ thông qua cuộc sống bình thường hằng ngày của nhân dân. Qua những trang viết đầy tính nghệ thuật của ông, cái cao cả, cái thi vị và cái đẹp của lý tưởng đã hoà tan, thẩm thấu vào cuộc sống hằng ngày, rất bình thường nhưng cũng rất vĩ đại. Nhà văn đã chứng minh rằng bất kỳ một lĩnh vực tinh tế nào của đời sống ý thức con người, bất kỳ một âm điệu của âm giai mỹ học nào cũng có thể tìm thấy được trong hình ảnh toàn vẹn của cuộc sống bình thường hằng ngày của quần chúng cách mạng.

Trong tiểu thuyết các màu sắc thẩm mỹ pha trộn, đan chéo nhau, chuyển hoá lẫn nhau. Có khi trong một yếu tố tự sự có pha lẫn cái cao cả

(1) Hegel, *Toàn tập*, cuốn 13, tr. 157.

và cái thấp hèn, cái đẹp và cái xấu, chất thơ và chất "văn xuôi". Cái tính đa dạng về màu sắc thẩm mỹ này được thể hiện trong từng nhân vật, từng sự kiện, từng chi tiết, mọi thứ đều có khả năng quay ra một mặt khác, toả ra hai thứ ánh sáng khác nhau, thậm chí đối lập nhau. Nhà viết tiểu thuyết phải phản ánh cho được những bước quá độ khó nhận thấy trong sự chuyển hoá từ một màu sắc thể loại này sang một màu sắc thẩm mỹ khác.

Ở chương trên, chúng tôi đã phân tích sự chuyển hoá từ một tình huống bi kịch sang một tình huống hài kịch trong trường hợp Hoạn Thư hành hạ Kiều và Thúc Sinh. Trong tiểu thuyết *Bão biển* của Chu Văn, khi tả đám cưới của lão Tân Hưng phố huyện, ngòi bút trần thuật của tác giả cũng chuyển một cách rất đột ngột từ âm điệu hài hước sang âm điệu bi thảm. Đám cưới con gái mụ lái buôn lấy lão phó may đã một đời vợ nhưng lại giàu có ở phố huyện được tiến hành một cách khá trịnh trọng. Sau một tràng pháo nổ, họ nhà trai ăn diện ở phố huyện xuất hiện với "những ông đứng tuổi, đội khăn xếp hoặc mũ vải vàng, áo lương cặp, quần ống sớ, đi dép Thái Lan hoặc cao su đen, giày giôn... đủ kiểu. Trời nắng nhưng có ông cắp cả áo đi mưa...". Còn chú rể thì "rất oách trong bộ tờ rô hơi rộng, nó làm cho cậu Tân Hưng bỗng như lùn tịt hẳn xuống, và cái cà vạt đỏ chói buộc cổ tương phản ghê gớm với da mặt xám ngoẹt"... Bốn phía, những tiếng chuông xe đạp réo lên đến điếc tai, "bấm ngậu lên ra cái điều đám cưới sang". Nhưng cái không khí nghiêm trang, trịnh trọng một cách hài hước đó bỗng biến mất, hai họ ồn ào như vỡ chợ vì cái tin cô dâu... trốn mất ! Bà mẹ vợ nằm vật xuống giường ngất đi bất tỉnh. Còn chú rể, mặt xám như gà cắt tiết, nửa khóc nửa mếu, đứng ra mời hai họ cứ uống rượu, ăn cơm "coi như là tôi mời các ông các bà một bữa liên hoan". Người ta lặng lẽ ăn uống rồi im lặng ra về như trong một đám ma !

Các màu sắc thẩm mỹ trong tiểu thuyết tác động lẫn nhau, pha trộn với nhau một cách đặc biệt đến mức độ biến thành một thể toàn vẹn mới, một sự thống nhất độc đáo của những yếu tố mâu thuẫn và dường như không thể nào tách riêng ra từng yếu tố đứng độc lập, bởi vì làm như thế thì yếu tố đó mất hết ý nghĩa phong phú của nó.

Phẩm chất mới này của tiểu thuyết giúp ta phân biệt nó, chẳng hạn, với các thể loại văn nghệ khác thời kỳ Phục hưng. Trong kịch của Shakespeare, trong tự sự của Rabelais, các màu sắc thẩm mỹ kết hợp với nhau chứ không pha trộn lẫn nhau. Tính bi kịch cao cả và tính hài kịch thấp hèn trong tác phẩm Shakespeare nhiều khi hiện ra một cách riêng rẽ, độc lập trong những cảnh *bằng thơ* và những cảnh bằng *văn xuôi*. Trong các loại hình văn nghệ dân gian của nước ta (truyện *Tấm Cám*, truyện *Thạch Sanh*, chèo *Quan Âm Thị Kính*, tuồng *Nghêu Sò Ốc Hến*,...) các màu sắc thẩm mỹ đứng bên cạnh nhau, làm nền cho nhau chứ chưa chuyển hoá lẫn nhau, pha trộn với nhau như trong tiểu thuyết hiện đại.

Tiểu thuyết không chỉ khai thác cái cao thượng, đẹp đẽ như trong truyện cổ tích, thần thoại, nhưng cũng không chỉ phát hiện những mặt thấp hèn, hài kịch trong cuộc sống như truyện tiếu lâm, *Trạng Quỳnh, Trạng Lợn*, v.v. Tiểu thuyết miêu tả một cuộc sống đa dạng, phức tạp, đầy mâu thuẫn, một cuộc sống khách quan bình thường, tự nhiên như nó vốn có. Tiểu thuyết không phải lúc nào cũng căng thẳng, nghiêm trang, dồn dập như bi kịch, châm biếm gay gắt, cay chua, hài hước như hài kịch. Tiểu thuyết *Cái sân gạch* của Đào Vũ thiếu một cái gì bình thường như cuộc sống hằng ngày vì tính cách lão Am lúc nào cũng căng lên như một quả bóng, tất cả cuộc đời của lão dường như chỉ tập trung vào một chuyện đang làm lão đau đầu, khó chịu : vào hay đứng ngoài hợp tác xã ? Nhịp điệu tiểu thuyết Nguyên Hồng đi rất chậm nhưng cái không khí thì lại quá căng thẳng, tình cảm nhân vật lúc nào cũng bị lên dây ở cường độ cao nhất. Tất nhiên, trong một loại tiểu thuyết nào đó, tác giả có thể tập trung các xung đột đến mức độ căng thẳng nhất và miêu tả một bi kịch trong tâm hồn nhân vật trung tâm. Nhưng nói chung thì những cuốn tiểu thuyết lớn bao giờ cũng vừa là bi kịch, vừa là hài kịch, vừa nghiêm trang vừa hài hước, vừa là chính trị xã hội, vừa là sinh hoạt phong tục, vừa căng thẳng dồn dập, vừa ung dung thoải mái (trong nhịp điệu),... nghĩa là nó phong phú, phức tạp, sinh động và tự nhiên như cuộc đời bình thường hằng ngày vậy. Tiểu thuyết *Phất* của Bùi Huy Phồn và một số tiểu thuyết trước Cách mạng của Nguyễn Công Hoan thường bị pha trộn quá nhiều màu sắc hài hước, hoạt kê như trong hài kịch. Tất nhiên, có loại tiểu thuyết

hoạt kê như *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng, nhưng *Phất* của Bùi Huy Phồn, *Cô giáo Minh, Lá ngọc cành vàng* của Nguyễn Công Hoan thì lại không thuộc loại này.

Trong tiểu thuyết, các màu sắc thẩm mỹ thẩm thấu vào nhau, tác động lẫn nhau, vì vậy mức căng thẳng bi kịch cùng mức gay gắt của sự châm biếm dường như giảm bớt đi, hình thành một cái gì "trung hoà". Tiểu thuyết lúc đầu dường như đi vào nghệ thuật như một "lực lượng thứ ba", một loại hình trung gian giữa bi kịch và hài kịch.

Theo Côginốp, quá trình hình thành tuyến "thể loại thứ ba" trong lĩnh vực sử thi và tiểu thuyết, đến nửa thế kỷ XVIII đã bắt đầu xảy ra trong lĩnh vực kịch. Bằng lý luận và thực tiễn sáng tác, Diderot bắt đầu nói đến một loại kịch "trung gian". Ông viết : "Trong *Đứa con hoang* tôi cố gắng đưa ra khái niệm về một loại kịch đứng giữa hài kịch và bi kịch"(1).

Âm điệu mỹ học chủ đạo của loại kịch này không phải là sự hùng hồn cảm động, cũng không phải là tiếng cười hài hước, mà chính là sự "nghiêm trang" (genre sérieux). Diderot gián tiếp gắn liền thể loại này với tiểu thuyết vì theo ông "không có một vở kịch tốt nào có thể làm được như một tiểu thuyết ưu tú". Diderot gọi thể loại kịch trung gian này là "kịch sinh hoạt hay kịch thị dân" (drame bourgeois). Sau này trong thế kỷ XIX, Hégel gọi tiểu thuyết là "sử thi thị dân", tức là muốn nói đến tính chất *văn xuôi*, tính chất "trung gian" của tiểu thuyết.

Khi nói tiểu thuyết là một thể loại "trung gian", tiểu thuyết miêu tả sự pha trộn, sự chuyển hoá lẫn nhau giữa các màu sắc thẩm mỹ thì như thế không có nghĩa là tiểu thuyết chỉ miêu tả những loại nhân vật trung gian như Thúc Sinh (*Truyện Kiều*), như lão Am (*Cái sân gạch*), như Phượng (*Vỡ bờ*), như trung sĩ Huỳnh *(Gia đình má Bảy)*,... Nhưng chất tiểu thuyết của một tác phẩm có lẽ sẽ giảm đi một phần nếu trong khi mô tả cả một xã hội mà nhà văn chỉ chú ý đến các lực lượng trung và ninh, chính và tà, tiến bộ và phản động mà lại không đếm xỉa đến các loại nhân vật trung gian – những nhân vật mà trong con người của họ cái xấu và cái tốt, cái cao cả và cái thấp hèn, chất thơ và chất văn xuôi pha trộn với nhau.

---

(1) Diderot, *Tuyển tập*, cuốn 5, Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1936, tr. 344.

Một mặt khác, khi nói rằng trong tiểu thuyết, từng nhân vật, từng sự kiện, từng chi tiết đều mang tính chất đa dạng về màu sắc thẩm mỹ, thì như thế không có nghĩa là bất cứ nhân vật nào cũng phải được trình bày trong trạng thái xấu tốt, vàng thau lẫn lộn. Cần phải chú ý rằng trong tính cách những người anh hùng, thì vẻ đẹp cao cả của lý tưởng vẫn là màu sắc chủ đạo. Tất nhiên trong đời sống nội tâm của người anh hùng, ở một mức độ nhất định, vẫn diễn ra một quá trình đấu tranh giữa cái tốt và cái xấu, cái mới và cái cũ, cái tiến bộ và cái lạc hậu. Nhưng nhìn chung toàn bộ quá trình phát triển của tính cách thì cái mới, cái tiến bộ bao giờ cũng chiến thắng.

Cần chú ý rằng có những tác phẩm như *Đất nước đứng lên, Bất khuất, Thép đã tôi thế đấy*,... xây dựng những điển hình anh hùng với phẩm chất ngời sáng mà vẫn có sức hấp dẫn rất lớn đối với người đọc. Thực tiễn sáng tác bao giờ cũng phong phú, sinh động hơn những thứ lý luận cứng nhắc, gò bó.

Tính "văn xuôi" của tiểu thuyết được thể hiện ngay trong chính ngôn ngữ nghệ thuật tiểu thuyết. Việc tiểu thuyết phản ánh cuộc sống bình thường hằng ngày trong những bước quá độ khó nhận thấy của những màu sắc thẩm mỹ đa dạng đã làm cho ngôn ngữ tiểu thuyết trở nên "trung tính" kỳ lạ so với ngôn ngữ của sử thi cổ đại và ngôn ngữ thi ca trữ tình hay châm biếm. Trong tiểu thuyết, ngôn ngữ trần thuật mang tính chính xác, khách quan, dường như tước bỏ khỏi bất cứ sự tô màu mỹ học lộ liễu nào. Nó gần với ngôn ngữ miêu tả sự việc trong hồi ký, nhật ký, một thứ ngôn ngữ kể chuyện chính xác, không cần đến một sự tô điểm, trang sức gì hết. Nhưng chính thứ ngôn ngữ "trung tính" này lại tạo ra sức hấp dẫn đặc biệt của nghệ thuật tiểu thuyết. Chúng ta hãy đọc đoạn Nguyên Hồng tả cảnh họp chợ ở đầu phố Hạ Lý (Hải Phòng) : "Người ta họp chợ ở ngay đầu đường. Cũng đủ cả hàng rau đậu, mắm muối. Thịt bò thịt lợn pha ngay trên tấm ván để dưới đất ; hàng cá hồng, cá rác, rươi, lòng lợn tiết canh, nộm bún ngồi liền với nhau... Người ăn vẫn là các ả gái nhà chứa. Họ ngồi chồm chồm gọi ăn ngay ở bờ hè, ngay giữa lối đi, cạnh những hàng cá, hàng rau, mặc cả, giằng giật chửi nhau túi bụi. Quần áo nhàu nát, mặt mày bợt bạt, tóc như ma dại, nhiều ả khoác cả áo tây đàn ông,

quấn cả miếng dạ đỏ của lính bịt bụng làm khăn choàng, và đi cả giày săng đá mà ngồi, sụp soạp nào ăn bún ốc, lòng tiết canh, cháo phổi. Vừa ăn họ vừa giằng kéo những khách quen và cả những người đi đường đã vô ý nhìn họ hay có khi không dám nhìn họ nữa. Người nào cũng bị họ bá bíu, nắn túi ; từ bác bếp mải miết về chợ với con cá chép xách tay còn ngáp, đến chú lính khố xanh đi coi nhà pha làm cỏ vê, ngủ gà ngủ vịt ở cột đèn, đến anh thợ chữa khoá thất tha thất thểu, ông cụ ký kèm nhèm đi thu tiền thùng" (*Sóng gầm*, trang 111). Ở đây ta thấy Nguyên Hồng đã sử dụng một thứ ngôn ngữ gần như khô khan, một thứ ngôn ngữ biên bản nhằm miêu tả đúng các chi tiết, các sự kiện của cuộc sống hằng ngày ; tác giả gần như không sử dụng những phép ẩn dụ, cường điệu, phóng đại của tu từ học.

Ngôn ngữ kể chuyện của Nguyễn Khải đôi khi khách quan một cách lạnh lùng, tạo điều kiện cho các sự việc hằng ngày đi thẳng trực tiếp đến người đọc. Tác giả cố ý giấu mình đi để cho sự việc tự nói lên một cách hùng hồn, điều đó hoàn toàn không phải là thái độ khách quan chủ nghĩa trong chủ nghĩa tự nhiên hiện đại.

Sự thống nhất toàn vẹn của những yếu tố thẩm mỹ khác nhau, thậm chí đối lập với nhau, sắc thái "trung tính" của một thứ ngôn ngữ kể chuyện chính xác, khách quan, phải chăng là bản chất chung của mọi loại tiểu thuyết ? Rõ ràng là sự thống nhất đó bị vi phạm trong một số trường hợp như tiểu thuyết lãng mạn gần gũi với thơ (*Hồn bướm mơ tiên, Đôi bạn*), như tiểu thuyết hoạt kê, trào phúng (*Khao, Số đỏ*). Ngôn ngữ trong tiểu thuyết lãng mạn là một thứ ngôn ngữ mang rất rõ dấu ấn cái "Tôi" chủ quan của tác giả, một thứ ngôn ngữ chải chuốt và mòn sáo, nhưng lại rất giàu cảm xúc, đầy chất trữ tình và chất thơ, sử dụng rất nhiều những biện pháp tu từ và những phép chuyển nghĩa. Chúng ta hãy đọc một số đoạn trong *Đôi bạn* của Nhất Linh : "Một con bướm trắng ở vườn sau bay vụt lên cao rồi lẩn vào bầu trời. Dũng tự nhiên nghĩ đến một bãi cỏ rộng trên đó có Loan và chàng, hai người cùng đi ngược lên chiều gió ; nàng mặc một tấm áo lụa trắng và gió mát thơm những mùi cỏ đưa tà áo nàng phơ phất chạm vào tay chàng êm như những cánh bướm...".

"Tiếng nhạc ngựa ở đâu vẳng tới, giòn và vui trong sự yên tĩnh của buổi chiều. Trước mặt hai người, về phía bên kia cánh đồng, ánh đèn nhà ai mới thắp, yếu ớt trong sương, trông như một nỗi nhớ xa xôi đương mờ dần...".

Ngôn ngữ trong tiểu thuyết trào phúng, hoạt kê là một thứ ngôn ngữ cường điệu, phóng đại. Tính khuynh hướng của tác giả lộ ra rất rõ trong cách nhìn sự vật lệch nghiêng về một phía, trong cách tô đậm một nét bản chất chủ yếu của nhân vật điển hình. Đây là đoạn Xuân Tóc Đỏ diễn thuyết sau trận tranh giải đánh quần với nhà vô địch Xiêm La : "Hỡi quần chúng ! Mi không hiểu gì, mi oán ta ! Ta vẫn yêu quý mi, mặc lòng mi chẳng rõ lòng ta... Thôi giải tán đi và cứ việc an cư lạc nghiệp trong hoà bình và trật tự. Ta không dám tự phụ là bậc anh hùng cứu quốc, nhưng ta đã tránh cho mi nạn chiến tranh rồi ! Hoà bình vạn tuế ! Hội Quốc liên vạn tuế !... Xuân Tóc Đỏ vừa diễn thuyết xong, tiếng vỗ tay của nhân dân ran lên như mưa rào !...

– Xuân Tóc Đỏ vạn tuế ! Sự đại bại vạn tuế !

Như một bậc vĩ nhân nhũn nhặn, nó giơ quả đấm chào loài người, nhảy xuống đất, lên xe hơi... mở máy để lại cái đám đông công chúng bùi ngùi và cảm động" (*Số đỏ*).

Những nét đặc trưng của ngôn ngữ tiểu thuyết lãng mạn và tiểu thuyết hoạt kê châm biếm không làm mờ được cái bản chất "văn xuôi" của hình tượng và ngôn ngữ tiểu thuyết nói chung. Bởi vì tiểu thuyết đã hình thành như một thể loại mới, tách khỏi hệ thống những thể loại đã hình thành từ trước trong văn học dân tộc và dần dần khuất phục được hệ thống đó. Với những nét đặc trưng riêng của mình, tiểu thuyết đã mang đến một tiếng nói mới cho nghệ thuật và qua quá trình phát triển kéo dài hơn mấy thế kỷ, ngày nay tiểu thuyết đã trở thành một trong những máy cái của nền văn học nói chung.

Như một người đại biểu mới của văn học, nó thu phục những thành tựu của các thể loại bị lịch sử quy định trước đây, biến chúng thành những hình thức bên ngoài, thứ yếu của sự phát triển đặc thù của nó, thành bộ phận của một cơ thể chung. Tiểu thuyết lãng mạn thơ mộng,

tiểu thuyết hoạt kê châm biếm, v.v. chính là những hình thức đặc thù, nhưng những hình thức đặc thù này không che lấp bản chất chung của tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa.

Trên cơ sở của lối miêu tả khách quan sử thi, tiểu thuyết dần dần thu hút vào bản thân nó những yếu tố của các loại hình nghệ thuật khác. Trong tiểu thuyết có những yếu tố của bút ký, của thơ, kịch nói, điện ảnh, âm nhạc, v.v. Bên cạnh cái ngôn ngữ "trung tính" của lối kể chuyện chính xác, khách quan, có thứ ngôn ngữ giàu chất trữ tình thi vị, ngôn ngữ hùng hồn cảm động, ngôn ngữ hài hước châm biếm, v.v. Bản chất tổng hợp là một phẩm chất đặc biệt của thể loại tiểu thuyết, nhất là tiểu thuyết hiện đại.

*
* *

Tiểu thuyết là một thể loại văn học có bản chất tổng hợp, nhiều phong cách và thanh điệu. Tiểu thuyết từ bỏ tính một phong cách duy nhất của sử thi, bi kịch, hài kịch và trữ tình. Biêlinxki đã phát biểu một ý kiến sâu sắc về tiểu thuyết trong bài *Nhìn qua văn học Nga 1847* : "Đây là loại thi ca rộng rãi nhất, bao quát tất thảy, trong đó tài năng cảm thấy tự do vô hạn. Ở đó tất cả các loại thi ca khác đều kết hợp với nhau, cả trữ tình là sự thổ lộ tình cảm của tác giả đối với biến cố được miêu tả, cả kịch tính là những thủ đoạn rực rỡ nhất và nổi bật nhất để bắt những tính cách nhất định phải nói lên. Những đoạn ngoại đề, những lời bàn luận, những điều giáo huấn không thể dung thứ được trong các loại thi ca khác thì trong tiểu thuyết và truyện vừa có thể có địa vị chính đáng"[1].

Tiểu thuyết sử dụng nhiều thanh điệu trong khi kể chuyện, pha trộn cái cao cả với cái thấp hèn, cái nghiêm trang với cái buồn cười. Tiểu thuyết là một thể hỗn hợp, thu hút được hầu hết các thể loại văn xuôi và thơ. Tiểu thuyết có thể dung nạp những yếu tố chính luận (truyện Nguyễn Khải, *Chiến tranh và hoà bình*), thư từ và bút ký (*Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi), những đoạn miêu tả thiên nhiên giàu chất trữ tình và chất thơ (*Hòn Đất, Miền Tây*), những xung đột căng thẳng giàu kịch tính (*Tắt đèn, Bão biển, Cái sân gạch).*

---

(1) Biêlinxki, *Toàn tập*, quyển 10, 11, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1956, tr. 315, 316.

Tiểu thuyết thế kỷ XIX của Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray được xem như là sự tổng hợp, hoà lẫn vào nhau của những khuynh hướng sử thi, kịch và trữ tình.

Trong lời tựa *Tấn trò đời*, Balzac đã nhận xét về tiểu thuyết lịch sử của Walter Scott : "Ông đặt vào đó tinh thần của những thời đại cũ, ông tập hợp ở đó cả kịch, đối thoại, chân dung, phong cảnh, tả cảnh ; ông đưa vào đó cái kỳ diệu và cái chân thực, những yếu tố của sử thi, ông cho sát cánh với chất thơ, tính thông tục của những ngôn ngữ tầm thường nhất". Các nhà văn Anh và Pháp đã tập hợp tất cả những mặt mạnh, những đặc trưng của các loại hình sử thi, kịch và trữ tình vào trong tiểu thuyết và nâng tiểu thuyết lên thành một thể loại văn học chủ yếu của thế kỷ XIX.

Sử thi, kịch và trữ tình là ba loại hình có đối tượng phản ánh và biện pháp miêu tả khác nhau. "Sử thi là loại thi ca nghiêng *về cái khách quan*, cái bên ngoài... Ngược lại thơ ca trữ tình là loại thi ca nghiêng về *cái chủ quan*, cái bên trong, là sự thể hiện của bản thân nhà thơ" (Biêlinxki)[1].

Khuynh hướng miêu tả khách quan, miêu tả thế giới như là nó vốn có, đó là đặc điểm của nghệ thuật sử thi. Trong thơ trữ tình, thi sĩ hoà lẫn vào thế giới, trong sử thi, nhà văn đóng vai trò một người kể chuyện khách quan, còn trong kịch thì nghệ sĩ biến mất, nhường chỗ cho các nhân vật đối thoại và độc thoại trên sân khấu.

Nếu như đối tượng của trữ tình là những cảm xúc bên trong của con người thì đối tượng của sử thi là hành động của con người và những biến cố lịch sử. Sử thi muốn đưa ra một bức tranh thời đại có tầm khái quát rộng lớn. Cho nên trong sử thi cổ đại, biến cố "không phải là một cử chỉ lẻ loi tuỳ tiện, cũng không phải là một biến cố ngẫu nhiên, đơn giản mà là một hành động đan dệt vào bức tranh tổng quát của một thời đại và của những đặc điểm dân tộc ; vì thế hành động này chỉ được thể hiện trong khuôn khổ của thế giới rộng lớn và đòi hỏi miêu tả toàn bộ cái hiện thực đó"[2].

---

(1) Trích theo J. Cudomisép : *Anh hùng và nhân dân*, NXB Người cùng thời, Mátxcơva, 1973, tr. 43.

(2) Hegel, *Toàn tập* (tiếng Nga), cuốn 14, tr. 237.

Như vậy trước khi chú vịt con ghê tởm biến thành con thiên nga xinh đẹp rồi "giết chết tất cả, nuốt hết tất cả" thì chúng ta đã có các loại hình như sử thi, kịch và trữ tình. *Lúc đó* vẻ huy hoàng, tráng lệ của sử thi là một bức tranh có tầm quy mô rộng lớn về thế giới, là sự miêu tả tài tình những biến cố lịch sử với những quy luật tất yếu, nghiệt ngã của nó (mà những người đàn bà mê tín gọi là số phận) ; còn kịch thì thu hút chúng ta bằng những mâu thuẫn, xung đột căng thẳng của con người, của ý chí chủ quan của họ với tính tất yếu lịch sử, cuối cùng thi ca trữ tình tâm sự với chúng ta những cảm xúc yêu thương, vui buồn, căm giận của con người trong cuộc đấu tranh vĩnh viễn đó.

Như một con ong biết hút nhuỵ của trăm hoa, tận hưởng hương thơm và sắc nắng của bốn mùa, tiểu thuyết thế kỷ XIX và XX đã trở nên giàu có và phong phú vì biết *tổng hợp* vào bản thân mình những đối tượng và biện pháp miêu tả của nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau.

Tuy nhiên, không nên xem tính tổng hợp là đặc trưng riêng của tiểu thuyết. Tất cả các loại hình nghệ thuật hiện có đều có đặc trưng tổng hợp như vậy. Nếu trữ tình và kịch ảnh hưởng vào tự sự thì tự sự cũng có ảnh hưởng ngược lại đối với kịch và trữ tình. Bài thơ *Theo chân Bác* của Tố Hữu là thơ trữ tình hiện thực xã hội chủ nghĩa nhưng cũng có nhiều yếu tố của sử thi – sự bao quát rộng rãi những sự kiện khách quan lớn lao của lịch sử dân tộc. Yếu tố tự sự xâm nhập vào kịch hiện đại và thể hiện ở những cảnh đông người trên sân khấu (quần chúng biểu tình, nổi dậy đồng khởi, đấu tranh chính trị), tầm bao quát rộng lớn của các biến cố, sự nghiên cứu sâu sắc khung cảnh xã hội, chính trị và sinh hoạt thường ngày của nhân dân.

Ngay từ thế kỷ XIX, Biêlinxki đã gọi *Bôrit Gôđunốp* là "kịch tự sự". Sang thế kỷ XX, Bertolt Brecht lại công nhiên gọi tác phẩm của mình là "kịch tự sự". Trên sân khấu Hà Nội những năm trước đây, các vở kịch như *Một đảng viên* của Học Phi, *Luiba* của K. Trênốp, *Đứng gác dưới ánh đèn nêông* của Thẩm Tây Mông, Mạc Nhạn và Lữ Hưng Thần là những tác phẩm giàu chất tự sự. Mặt khác kịch cũng rất giàu chất trữ tình, chẳng hạn như những vở kịch của Schiller, Ibsen, Blốc, Sêkhốp, v.v.

Kịch của Khái Hưng, Đoàn Phú Tứ, Vũ Hoàng Chương (*Đồng bệnh, Mơ hoa, Những bức thư tình, Vân Muội,...*) là những vở kịch trữ tình của chủ nghĩa lãng mạn.

Không nên căn cứ vào tính tổng hợp nói trên để tách tiểu thuyết ra khỏi loại hình sử thi. Một số nhà lý luận nước ngoài không thừa nhận tiểu thuyết là một thể của loại hình sử thi, xem tiểu thuyết thế kỷ XIX, XX như một loại hình thứ tư đứng độc lập bên cạnh trữ tình, kịch và sử thi. Nhận định này không phù hợp với những quan điểm truyền thống. Nhà phê bình Biêlinxki luôn luôn xem tiểu thuyết là một hình thái sử thi, "trong tiểu thuyết có tất cả những dấu hiệu thể loại quan trọng của sử thi"[(1)]. Seling, trong giáo trình mỹ học của mình (1802 - 1803) cũng xem tiểu thuyết như là khâu nối liền giữa sử thi và kịch. Thomas Mann cho sử thi là nguyên hình đầu tiên của tiểu thuyết còn Ralph Fox thì xem tiểu thuyết như là người kế tục của sử thi[(2)].

Như trên đã nói, tính chất tổng hợp không phải là độc quyền của tiểu thuyết, cũng không phải là cơ sở để phân chia loại hình. Sự phân biệt các loại hình không chỉ căn cứ vào sự khác nhau của các đối tượng miêu tả mà còn căn cứ vào sự so sánh các phương pháp miêu tả. Nếu hiểu sử thi là sự miêu tả được khách quan hoá như đã nói ở trên thì hoàn toàn không có cơ sở để tách rời tiểu thuyết ra khỏi sử thi. Bản chất tổng hợp của tiểu thuyết phải được xây dựng trên cơ sở nền tảng sử thi : tiểu thuyết là một thiên tự sự cỡ lớn, dựng lên trước mắt ta một thực tại hoàn toàn độc lập, khách quan của những con người, những hành động, những cảm xúc, những sự vật trong mối quan hệ qua lại của chúng. Trong những cuốn tiểu thuyết của Stendhal, Balzac, Thackeray, Maupassant, những khuynh hướng sử thi, kịch, trữ tình được kết hợp lại với nhau trong một thể toàn vẹn, thống nhất nhờ cái khung bền vững – hình thức khách quan hoá của lời kể chuyện từ ngôi thứ ba. Mặt khác, khi nói tính tổng hợp của tiểu thuyết được xây dựng trên cơ sở sử thi thì còn có nghĩa tiểu thuyết là một thiên tự sự có tính chất anh hùng ca, bao quát được một quy mô rộng lớn

(1) Biêlinxki, *Toàn tập*, cuốn 5, tr. 39, 40.

(2) Ralph Fox, *Tiểu thuyết và nhân dân*, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 47.

của hiện thực nhân loại. Những lời bình luận trữ tình phụ đề của tác giả, những trang miêu tả thiên nhiên giàu chất thơ, những đối thoại ngôn ngữ, những xung đột căng thẳng đầy kịch tính vẫn không làm mờ được sự miêu tả khách quan sử thi, vốn là bản chất nói chung của tiểu thuyết.

Bản chất tổng hợp của tiểu thuyết không chỉ thể hiện ở chỗ tiểu thuyết có thể thu hút vào bản thân mình những thể loại văn học khác mà nó còn có khả năng vận dụng cả những thủ pháp nghệ thuật của điện ảnh và âm nhạc, v.v. Đây là một đặc điểm cách tân của tiểu thuyết thế kỷ XX.

Lối *lắp ghép* (montage) được sử dụng khá phổ biến trong tiểu thuyết hiện đại chính là một biện pháp nghệ thuật của điện ảnh, ảnh hưởng vào tiểu thuyết. Sự cách tân về hình thức này nhằm đáp ứng những yêu cầu mới mẻ của thời đại chúng ta. Trong thế kỷ XX, mối liên hệ giữa cá nhân và xã hội, cá nhân và lịch sử trở nên khăng khít, gắn bó hơn bao giờ hết. Nhà viết tiểu thuyết hiện đại sẽ đưa vào tác phẩm của mình một khối lượng khổng lồ những sự kiện xã hội, lịch sử khúc xạ qua kinh nghiệm cá nhân của nhân vật người kể chuyện. Nhưng cũng do tiểu thuyết phải bao quát một tổng số biến cố và hiện tượng quá đa dạng và phức tạp, cách xa nhau về không gian và thời gian, thậm chí có thể khác nhau về bản chất, mà nảy sinh một khó khăn cho nhà viết văn : phải làm thế nào liên kết những cái đó lại, tập trung chúng xung quanh một vài nhân vật chính. Lối lắp ghép trong điện ảnh sẽ giúp các nhà viết tiểu thuyết thực hiện yêu cầu đó.

Theo bà Matuliêva, nhà nghiên cứu văn học Liên Xô thì ngay từ thế kỷ XIX, biện pháp nghệ thuật này dường như đã được thí nghiệm một cách có ý thức trong một số cuốn tiểu thuyết như *Những người khốn khổ, Hội chợ phù hoa, Chiến tranh và hoà bình*. Lời người kể chuyện phụ thuộc vào không gian và thời gian. Anh ta có thể "liên kết"[(1)] những hiện tượng xảy ra ở những nơi rất xa nhau về không gian, ở những năm tháng rất khác nhau về thời gian.

---

(1) "Phải liên kết, phải liên kết", đó là những lời của nhân vật Pie trong *Chiến tranh và hoà bình*, sau khi đã tiếp thu được một khối lượng khá lớn những ấn tượng, những kinh nghiệm của cuộc sống trong cuộc đi "tham quan" chiến trường Bôrôđinô lịch sử.

Đây là một đoạn Tônxtôi lắp ghép cái "trước kia" và cái "bây giờ" : "Trên con đê hẹp ở Aoghết, nơi đã bao nhiêu năm nay vẫn có lão già giữ cối xay bột đội mũ chụp yên tĩnh ngồi câu cá trong khi thằng cháu nội xắn tay áo thò tay vào chiếc bình tưới mó máy mấy con cá long lanh như bạc đang nhảy tanh tách, trên con đê ấy, nơi đã bao nhiêu năm nay có những người Môravi hiền lành đội mũ lông xù và mặc áo xanh ngồi trên những chiếc xe tải hai ngựa chở thóc đến xay rồi lại trở về cũng trên con đê ấy, mình mẩy và xe cộ phủ bột trắng xoá – chính trên con đê ấy, giờ đây, chen chúc nhau giữa những chiếc xe lương và những khẩu đại bác, xô đẩy nhau dưới mình ngựa và giữa các bánh xe, có những người mặt mày biến dạng đi vì sợ chết, dẫm đạp lên nhau, hấp hối, bước qua những người hấp hối, giết lẫn nhau chỉ để rồi sau mấy bước cũng lại bị giết y như thế" (*Chiến tranh và hoà bình*).

Và đây là đoạn tác giả lắp ghép "ở đây" và "ở đó" : "Bản thân Bônapáctơ không tin các tướng lĩnh mình với tất cả đoàn vệ binh đi trên bãi chiến trường, sợ bỏ lỡ một vật hy sinh đã sẵn sàng và đạo quân thứ bốn nghìn của Bagơrachiông vui vẻ đốt lửa, sưởi, lần đầu tiên nấu cháo sau ba ngày và không ai trong đạo quân lại biết và lại nghĩ đến cái điều sẽ đến với mình" (*Chiến tranh và hoà bình*).

Sự liên tưởng, sự lắp ghép những hiện tượng đối lập với nhau đó mà không cần lời bình luận trực tiếp của tác giả đã làm nổi bật cái chủ đề chiến tranh và hoà bình, theo quan niệm của Tônxtôi, ngay trong từng câu, từng đoạn của cuốn tiểu thuyết. Kinh nghiệm của Tônxtôi, của Thackeray trong thế kỷ XIX chắc là có ảnh hưởng đến nghệ thuật điện ảnh, và trong thế kỷ XX kinh nghiệm của điện ảnh bắt đầu ảnh hưởng trở lại đến văn xuôi nghệ thuật hiện đại.

Ở nước ta, trong những tác phẩm của Nguyễn Tuân trước Cách mạng tháng Tám đã có những đoạn liên tưởng bước đầu mang dấu vết của lối lắp ghép trong điện ảnh. "Nghĩ thấm thía, tôi cảm thấy khoảnh trại đây là một chốn lãnh cung, mà tôi chỉ là một tên yêm hoạn cầm một chiếc đèn lồng phất lượt sa xanh chiếu rọi mãi để tìm những người cung nữ đã chết mòn từ bao giờ" (*Chiếc lư đồng mắt cua*). "Tiếng vòng sắt bánh xe bò

nghiến xuống đường, nhảy trên đá cuội đường, nghe vui và giòn hơn cả tiếng cái xe bò của Gavơrôsơ lăn kêu trên đá tảng phố Ba Lê một đêm xây dựng Đệ nhị Dân quốc Cộng hoà" (*Chiếc lư đồng mắt cua*).

Trong một số cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa như *Vỡ bờ*, *Miền Tây* chúng ta có thể thấy rõ hơn ảnh hưởng của điện ảnh vào văn xuôi hiện đại. Các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa có khuynh hướng muốn sử dụng lối lắp ghép của điện ảnh để mở rộng khuôn khổ của hành động, mở rộng dung lượng của tiểu thuyết, làm cho bối cảnh sử thi của nó phong phú thêm. Kết cấu của *Vỡ bờ* tập hai không được chặt chẽ bằng tập một. Nhân vật trung tâm làm xương sống cho tác phẩm dường như không có mà kết cấu thì lại có khuynh hướng muốn mở rộng, phân tán ra nhiều hoàn cảnh, nhiều môi trường rất khác nhau : giảng đường đại học, khách thính văn chương và các nhà xuất bản, thị trường và quảng cáo, vùng mỏ, nông thôn, thành phố, chiến khu, trại tập trung, trại lính, v.v. Đứng trước tình hình đó, Nguyễn Đình Thi phải tìm đến sự viện trợ của điện ảnh. Và có những chỗ ông đã sử dụng lối lắp ghép thành công. Trên con đường của Mầm từ trại tập trung trở về quê hương, Nguyễn Đình Thi đã sử dụng ống kính của điện ảnh quay lướt nhanh một số cảnh : cảnh miền núi trong những ngày tiền khởi nghĩa, cảnh vùng xuôi chết đói, những mẩu chuyện về lính Nhật, chuyện Việt Minh chiếm Nhã Nam và đã về sát cầu Gia Bảy ở Thái Nguyên, chuyện lính ở phố Cò bỏ đồn chạy về xuôi,... Ở đây lối lắp ghép đã giúp cho tác giả mở rộng thêm dung lượng và quy mô của cuốn tiểu thuyết.

Trong tiểu thuyết *Miền Tây* của Tô Hoài, tác giả cũng dẫn dắt ta đi qua nhiều địa điểm, nhiều môi trường khác nhau : phiên chợ ngày tết, mậu dịch quốc doanh, trạm xá, nương rẫy, v.v. Những bức tranh thiên nhiên vừa dữ dội, vừa thơ mộng, những bức tranh sinh hoạt xã hội đậm đà màu sắc dân tộc, những cảnh đời cũ màu xám và những cảnh đời mới tươi vui,... thay đổi lẫn nhau, đan chéo nhau, kế tiếp nhau hiện ra trước mắt người đọc như những chuyển cảnh trong nghệ thuật điện ảnh.

Việc sử dụng những thủ pháp nghệ thuật của điện ảnh trong tiểu thuyết có thể đưa đến những thành công cũng như những thất bại vì mỗi

loại hình nghệ thuật đều có những đặc trưng riêng của nó. Không thể sử dụng biện pháp lắp ghép để che lấp tình trạng thiếu vốn sống của nhà văn trong việc phải tái hiện chứ không phải là tả lướt qua những môi trường và hoàn cảnh điển hình khác nhau. Biện pháp lắp ghép có thể giúp nhà văn mở rộng khuôn khổ của cốt truyện nhưng không thể thay thế hoàn toàn cho cốt truyện của tiểu thuyết được. Sử dụng biện pháp lắp ghép của điện ảnh như là một biện pháp thứ yếu đứng bên cạnh và hỗ trợ cho những biện pháp miêu tả, kể chuyện, xây dựng tính cách, v.v. của nghệ thuật kết cấu tiểu thuyết thì việc thể hiện chủ đề của tác phẩm có thể có những kết quả tốt. Nhưng nếu sử dụng nó như một biện pháp chủ yếu quán xuyến toàn bộ kết cấu của tác phẩm thì sẽ có những hạn chế lớn trong việc khắc hoạ tính cách và tâm lý nhân vật. Trong việc xây dựng những tính cách điển hình thì biện pháp lắp ghép của điện ảnh chỉ có ý nghĩa rất tương đối. Thời gian nghệ thuật của những thủ pháp điện ảnh không cho phép nhà viết tiểu thuyết dừng lại lâu để đi thật sâu vào những sắc thái tâm lý tinh tế của nhân vật. Hơn nữa biện pháp lắp ghép cũng hạn chế nhà văn trong việc miêu tả toàn bộ quá trình phát triển của một tính cách điển hình. Trong *Vỡ bờ* tập hai, Nguyễn Đình Thi đã sử dụng những biện pháp nghệ thuật của điện ảnh để quay lại những quãng đời hoạt động bí mật của cô Quyên ở bến đò Rừng, ở Quảng Yên, Hồng Gai, Đông Triều,... Tính cách của Quyên bị cắt xén ra làm nhiều quãng và đáng tiếc là nhà văn đã nhảy qua những bước ngoặt quan trọng trong cuộc đời nữ nhân vật đó. Người đọc chỉ thấy cô Quyên lúc ẩn, lúc hiện, hành tung đầy bí mật nhưng sự diễn biến tâm lý của nhân vật đó như thế nào thì không được nhà văn miêu tả một cách chu đáo và đầy đủ !

Biện pháp lắp ghép của nghệ thuật điện ảnh hiện nay cũng được sử dụng một cách độc đáo và bổ ích trong một số cuốn tiểu thuyết hiện thực phê phán có giá trị của phương Tây. Một nhà văn Đức đã sử dụng biện pháp nghệ thuật này để miêu tả cái bản giao hưởng lộn xộn của một thủ đô tư bản. Tác giả dẫn chúng ta đi theo nhân vật của mình trên các đường ô tô điện, đọc báo chí và tin tức ở các nơi về những vụ thất nghiệp và tự tử, đọc các biển hàng và các tờ quảng cáo, xem vô tuyến truyền hình, lắng nghe những mẩu chuyện rời rạc của khách qua đường, lắng nghe

những bài hát cách mạng của đoàn người biểu tình và những tiếng động đa dạng, phức tạp của một thành phố hiện đại. Trong tiểu thuyết lại có những mẩu thư từ, nhật ký, những đoạn độc thoại nội tâm của rất nhiều người khác nhau, v.v. Tất cả những cái đó có phần nào thu hút sự chú ý của người đọc ra khỏi cốt truyện của tiểu thuyết nhưng lại chứng minh rất hùng hồn cho cái chân lý : cuộc đời của nhân vật trung tâm là cùng chung một số phận bi thảm với tất cả những nạn nhân khác của xã hội tư sản.

Những biến cố lịch sử trọng đại của thế kỷ XX và hoàn cảnh xã hội rộng lớn đã tác động sâu sắc đến vận mệnh của từng cá nhân riêng lẻ. Biện pháp lắp ghép của điện ảnh đã giúp nhà viết tiểu thuyết nói rõ hơn cái quy luật phổ biến đó của thời đại chúng ta. Nhưng biện pháp lắp ghép điện ảnh đã bị các nhà tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa sử dụng một cách hoàn toàn tuỳ tiện để nhằm diễn đạt cái dòng ý thức trôi chảy hỗn loạn, cái thế giới phi lý và hỗn độn trong tác phẩm của họ. Bằng những liên tưởng chủ quan, họ đã liên kết những hiện tượng không những cách xa nhau về thời gian và không gian mà còn rất khác nhau về bản chất và không thể nào đứng bên cạnh nhau được.

Trong tiểu thuyết phương Tây, người ta còn tìm thấy những ảnh hưởng rất rõ rệt của âm nhạc vào văn xuôi hiện đại. Có lẽ người đầu tiên nêu lên vấn đề này một cách có ý thức sâu sắc là đại văn hào Romain Rolland. Trong một bức thư năm 1890 gửi cho Malwida von Meysenburg, Romain Rolland viết : "Tôi đã nói cho anh nghe về một hình thức nghệ thuật mà tôi dự tính – về tiểu thuyết có tính âm nhạc hay trường ca có tính âm nhạc chưa nhỉ ?... Về cơ bản, tiểu thuyết có tính âm nhạc phải có tình cảm mà nhất là tình cảm dưới những hình thức nhân đạo nhất, khái quát nhất, diễn tả với cường độ lớn nhất... Tất cả các bộ phận của tiểu thuyết âm nhạc cần phải xuất phát từ một tình cảm duy nhất, bao quát chung và mãnh liệt. Điều đó cũng như là bản giao hưởng xây dựng trên một vài nốt, thể hiện cái tình cảm phát triển theo nhiều hướng khác nhau, lớn lên, chiến thắng hay là chết đi – như vậy tiểu thuyết âm nhạc phải là một sự phát huy tự do của tình cảm, tình cảm này

trở thành linh hồn và bản chất của tiểu thuyết"[1]. Romain Rolland còn nhiều lần so sánh kết cấu một cuốn tiểu thuyết với kết cấu của một bản nhạc giao hưởng. Trong bài tựa của *Jean Christophe* xuất bản năm 1921 ở Pháp, Romain Rolland đã nói về bản chất âm nhạc của cuốn tiểu thuyết này (về phương diện chủ đề và kết cấu). Toàn bộ cuốn tiểu thuyết là một "bản giao hưởng bốn đoạn", mỗi đoạn là một thể thống nhất "về không khí và âm hưởng"[2]. Những tìm tòi nghệ thuật của Romain Rolland là hết sức quan trọng mặc dầu ý kiến của ông có những chỗ cần phải làm cho sáng tỏ hơn. *Jean Christophe* cũng như tiểu thuyết có tính âm nhạc nói chung hoàn toàn không chỉ hướng về việc biểu hiện tình cảm. Mặt khác, tuy có thể sử dụng lối kết cấu của nhạc giao hưởng để làm giàu cho lối kết cấu của tiểu thuyết nhưng cần chú ý rằng tiểu thuyết và nhạc giao hưởng có những khả năng khác nhau và những quy luật nội tại khác nhau.

Những luận điểm của Romain Rolland sau này đã được một nhà tiểu thuyết hiện đại Đức, Thomas Mann, nghiên cứu và phát triển một cách độc đáo. Trong một bài giảng đọc cho sinh viên trường đại học Princeton năm 1939, ông nói : "Từ đã lâu, âm nhạc đã ảnh hưởng tích cực tới sáng tác của tôi, giúp tôi xây dựng phong cách... Tiểu thuyết đối với tôi bao giờ cũng là giao hưởng, là một tác phẩm xây dựng trên kỹ thuật contrepoint (đối vị học P.C.Đ), là một sự đan chéo trong đó tư tưởng đóng vai trò của những mô típ âm nhạc". Thomas Mann đặc biệt nhấn mạnh đến tầm quan trọng của những *nét chủ đạo* (leitmotiv) trong âm nhạc. Theo ông, những nét chủ đạo này sẽ củng cố tính thống nhất của tiểu thuyết, tạo nên một cảm giác là thời gian đang vận động không ngừng. Trong cuốn tiểu thuyết *Ngọn núi thần kỳ*, ông thử thí nghiệm "đưa thời gian vào bằng cách sử dụng leitmotiv, cái công thức thần diệu, nó, khi thì vượt sang cái kế theo sau, khi thì quay trở lại cái ban đầu và dùng làm phương tiện để cho tính hoàn chỉnh bên trong của tiểu thuyết biểu lộ không ngừng trong suốt cả thời gian của mình"[3].

---

(1) *Cahiers Romain Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenburg*, Paris, 1948, p. 26, 27.

(2) Romain Rolland, *Tuyển tập*, tập 3, Mátxcơva, 1955, NXB Văn học, tr. 7.

(3) Thomas Mann, *Tuyển tập*, tập 9, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 164 - 165.

Trong lý luận văn học, thuật ngữ *nét chủ đạo* có một ý nghĩa rộng hơn, nó không phải chỉ là biện pháp kết cấu gây tác động nghệ thuật mà còn phản ánh cái tư tưởng chủ đạo của tác phẩm. Người ta thường nói đến những nét chủ đạo có tính chất chân dung hoặc có tính chất ngôn ngữ trong tiểu thuyết của Dickens và Tônxtôi. Một chị Pecgôti to quá cỡ nên *cúc áo luôn luôn bị đứt và văng ra xa mỗi khi chị xúc động* hoặc cử động mạnh ! Bác sĩ Strong luôn luôn nhắc đến bộ tự điển mà ông đang soạn "cuốn sách đó có thể hoàn thành trong 1646 năm kể từ ngày sinh nhật vừa qua của bác sĩ tức là ngày sinh nhật thứ sáu mươi hai" ! (*David Copperfield*). Uria Hip có đôi bàn tay nhơm nhớp, lạnh như cá và tuy là một con rắn nguy hiểm nhưng hắn lại luôn luôn có những giọng nói, những cử chỉ uốn éo, nịnh nọt rất ty tiện "Chúng tôi là một kẻ *hèng kém*". Những nét chủ đạo trong chân dung và ngôn ngữ được lắp đi lắp lại đó giúp cho tác giả khắc hoạ thành công tính cách nhân vật. Có khi nét chủ đạo là một đồ vật, một sự kiện đóng một vai trò quan trọng trong cốt truyện của tiểu thuyết. Cây chữ thập là một nét chủ đạo trong cuốn tiểu thuyết nổi tiếng của Anna Seghers. Nét chủ đạo dưới hình thức đồ vật ở đây không chỉ là một yếu tố tổ chức cốt truyện, củng cố mối liên hệ giữa các phần khác nhau của cuốn tiểu thuyết, mà còn có một ý nghĩa quan trọng, chứa đựng tư tưởng chủ đề của tác phẩm. Cây thập tự đã trở thành một hình ảnh tượng trưng có nhiều ý nghĩa : nó là hiện thân của sự dã man, tàn bạo của bọn phát xít Hitle và đồng thời cũng là hiện thân của tinh thần kiên quyết, dũng cảm của những người yêu nước hoạt động bí mật chống chủ nghĩa phát xít.

Theo Thomas Mann, sức mạnh nghệ thuật của nét chủ đạo trong âm nhạc cũng như trong văn học, không chỉ ở chỗ nó được lắp đi lắp lại mà là ở chỗ nó làm cho ta *liên tưởng*, kích thích ký ức và trí tưởng tượng của chúng ta hoạt động. Trong âm nhạc, khi nghe một mô típ được lắp lại thì trong tâm hồn chúng ta bùng lên cả một thể kết hợp toàn vẹn những quan hệ giữa con người với con người, những tình cảm, những kỷ niệm gắn liền với cái mô típ ấy. Khi một nét chủ đạo của chân dung hay ngôn ngữ nhân vật được lắp lại, ta bỗng nhớ đến những giây phút khác nhau trong cuộc đời của nhân vật đó, những quan hệ của y với những người thân thích, ta hiểu rõ tính cách của nhân vật hơn và bỗng cảm thấy yêu thương hay ghét bỏ hắn hơn trước.

Leitmotiv là biểu hiện tập trung nhất của sự gặp gỡ giữa âm nhạc và tiểu thuyết. Tất nhiên, việc đưa những khái niệm của âm nhạc vào lĩnh vực tiểu thuyết chỉ có một ý nghĩa hạn chế và tương đối. Song nếu biết sử dụng một cách đúng đắn và sáng tạo những *nét chủ đạo* trong chân dung, ngôn ngữ, cốt truyện và kết cấu thì "tất cả những cái đó, trong khi lắp lại trong những phần khác nhau của cuốn tiểu thuyết, giúp người đọc cảm thụ và giữ được trong ký ức một toàn vẹn tự sự phức tạp, làm cho người đọc tập trung chú ý vào những nét quan trọng và những chi tiết của cái toàn thể ấy – đồng thời lại giúp cho họ lý giải được cái lô gích bên trong của những tính cách và sự kiện, cảm thấy sinh động hơn *mối liên hệ* của thời gian"(1).

*
* *

Tiểu thuyết có một dung lượng lớn bảo đảm cho nhà văn một khoảng không gian mênh mông hơn nhiều thể loại khác. Nhà viết tiểu thuyết dường như có một chân trời rộng rãi, có thể tung hoành thoải mái hơn là nhà viết kịch. Kịch dù sao cũng phải phụ thuộc vào khuôn khổ chật hẹp của sân khấu, phải bảo đảm một nhịp điệu gấp rút của tiến trình hành động và không thể dung nạp quá nhiều chi tiết rườm rà vào bản thân mình. Như trên đã nói, tiểu thuyết có thể thu nạp cả chất thơ, những xung đột kịch, lời bình luận trữ tình phụ đề, những phán đoán triết học, chính trị và đạo đức. Đó là một thể loại nhiều phong cách, thanh điệu, bình diện và phong phú về chủ đề. Tiểu thuyết cũng mở ra những khả năng to lớn để xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Người ta không thể đòi hỏi ở truyện ngắn một quá trình phát triển đầy đủ của tính cách và mối quan hệ rộng rãi của nó với xung quanh như trong tiểu thuyết.

Dung lượng của một truyện ngắn nhất định nào đó của một nhà văn thiên tài (Lỗ Tấn, Sêkhốp) có thể lớn hơn dung lượng của một cuốn tiểu thuyết.

---

(1) Matuliêva, *Tiểu thuyết nước ngoài hiện nay*, NXB Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1966, tr. 394.

Nhưng nhìn chung tiểu thuyết là một hình thức tự sự cỡ lớn, hình thức kể chuyện cỡ lớn, khác với truyện ngắn là một hình thức tự sự nhỏ, hình thức kể chuyện cỡ nhỏ. Truyện ngắn chỉ giới thiệu tính cách con người trong một giai đoạn ngắn tiêu biểu, ở một bước ngoặt nào đó, ở một phút sáng chói nào đó như một tia chớp soi sáng cả cuộc sống nhân vật. Còn truyện dài hay tiểu thuyết có thể mô tả quá trình hình thành và phát triển, hay nói một cách khác, lịch sử của một nhân vật trong mối quan hệ phức tạp và toàn vẹn với đời sống của nhiều nhân vật khác cũng được mô tả khá toàn diện như vậy (trong khi đó ở một truyện ngắn hay truyện vừa, ngọn đèn pha của tác giả tập trung soi sáng chủ yếu vào một tính cách mà thôi).

Trong truyện ngắn thường thì chỉ có một sự kiện quan trọng, còn trong tiểu thuyết có nhiều sự kiện, nhiều tuyến cốt truyện đan chéo, chồng chất lên nhau. Nhưng cũng có những cuốn tiểu thuyết thời gian hành động chỉ kéo dài có một ngày với một hoặc hai sự kiện quan trọng, trong khi đó có những truyện ngắn bao quát cả một nội dung cuộc sống to lớn với nhiều sự kiện khác nhau (*Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành, *Truyện Lệ Nương* trong *Truyền kỳ mạn lục*). Có thể nói *Truyện Lệ Nương* là một cuốn tiểu thuyết được thu nhỏ lại trong khuôn khổ của một truyện ngắn. Có nhiều sự kiện quan trọng : Hồ Quý Ly giết Trần Khát Chân và bắt bớ những thân tộc, do đó Lệ Nương bị bắt làm cung nữ ; tướng nhà Minh là Trương Phụ đánh chiếm kinh đô, Hồ Hán Thương đem cả cung nữ chạy vào Nam nhưng lại bị Lã Nghị cướp mất mấy trăm cung nữ đem về giam giữ ở phủ Thiên Trường ; Phật Sinh dâng bài sách cho vua Giản Định, đem quân đánh Lã Nghị ; Lệ Nương và một số cung nữ tuẫn tiết vì không chịu để cho giặc làm ô nhục. Câu chuyện tập trung vào số phận của một người con gái trong xã hội phong kiến, cuộc đời đầy oan khổ, lưu ly vì những mâu thuẫn giữa các phe cánh phong kiến giành giật nhau, vì chiến tranh xâm lược của phong kiến nước ngoài. Nhưng khuôn khổ, hoàn cảnh của tác phẩm lại mở rộng như trong một cuốn tiểu thuyết. Vậy thì tại sao trước mắt ta lại là một truyện ngắn chứ không phải một cuốn tiểu thuyết ? Vì ở những chỗ mà Nguyễn Dữ nói lướt qua thì nhà viết tiểu thuyết có thể cho chúng ta một sự trần thuật mở rộng ; nhà viết

tiểu thuyết sẽ mô tả mâu thuẫn giữa Hồ Quý Ly và Trần Khát Chân, cuộc đời làm cung nữ của Lệ Nương ở kinh đô, cảnh bị ô nhục của mấy trăm cung nữ ở phủ Thiên Trường và giờ phút tuẫn tiết của người con gái họ Nguyễn ở trạm Bắc Nga, v.v. Nét tiêu biểu đối với truyện ngắn là tính cô đọng, sự tập trung và khả năng diễn đạt tối đa của những thủ pháp nghệ thuật. Truyện tiếu lâm Việt Nam là một loại truyện ngắn rất cô đúc. Truyện ngắn và truyện vừa hiện đại thường sử dụng vai trò người kể chuyện. Trong truyện ngắn của Nam Cao (*Lão Hạc*) và Lỗ Tấn (*Chúc phúc, Khổng Ất Kỷ, Cố hương*), người kể chuyện vừa đóng vai trò dắt dẫn tự sự, vừa là một tính cách trong tác phẩm. Trong truyện ngắn, đoạn kết thường đột ngột, sâu sắc, nhà văn dùng một ánh sáng mới soi sáng lại toàn bộ tác phẩm. Những truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan (*Kép Tư Bền, Oẳn tà roằn*), của Lỗ Tấn (*Cố hương*) đều có một lối kết thúc như vậy.

Trong truyện ngắn, hành động cơ bản được bắt đầu ngay một cách mau lẹ chứ không phải được dắt dẫn từ từ như trong tiểu thuyết. Tất nhiên cũng có những cuốn tiểu thuyết vào truyện ngay, cho ta những thắt nút căng thẳng từ đầu (*Tắt đèn, Giông tố, Miếng da lừa*).

Mở đầu *Giông tố* là câu chuyện Nghị Hách hiếp dâm Thị Mịch và mâu thuẫn trở nên gay gắt. Mở đầu *Miếng da lừa* là hình ảnh gã thanh niên Raphael de Valentin bước vào sòng bạc, dốc hết túi, buồn bã rời khỏi đó và ra đứng trên chiếc cầu bắc qua sông Seine với ý định tự tử... Tuy nhiên, ngay trong chương đầu, nhịp điệu phát triển của câu chuyện vẫn chậm hơn, sự miêu tả tỷ mỷ, chi tiết hơn. Tiểu thuyết có một thời gian nghệ thuật khác với truyện ngắn. Thắt nút trong tiểu thuyết không được giải quyết ngay tức thời. Người viết tiểu thuyết không vội vàng đi đến kết luận cuối cùng mà cố gắng phản ánh toàn bộ quá trình tiến triển của mâu thuẫn cơ bản, vạch ra một hệ thống những nguyên nhân, kết quả, quan hệ tác động qua lại giữa các sự kiện, các biến cố, các tính cách. Sau vụ Nghị Hách hiếp dâm Thị Mịch trên chiếc xe *tu bin*, lý trưởng, chánh hội Quỳnh thôn cùng ông đồ Uẩn đem việc này lên quan kiện, báo chí đăng tin chửi Nghị Hách là con dê già, v.v. Mâu thuẫn trở nên căng thẳng, nhưng lập tức được *phanh* lại bằng cái việc Nghị Hách cưới Thị Mịch

làm vợ lẽ. Rồi tấm màn lại được mở toang ra : cảnh vợ cả Nghị Hách ngủ với thằng cung văn ở Hải Phòng và những chuyện thương luân bại lý trong gia đình của hắn. Nhưng lập tức tấm màn lại hạ xuống : Nghị Hách phát chẩn, hắn được gắn Bắc đẩu bội tinh và ra tranh cử ghế nghị trưởng,... Cứ thế câu chuyện diễn biến qua nhiều giai đoạn rồi mới đi đến kết thúc.

Trong truyện ngắn, tính cách điển hình chỉ được nêu lên ở một phút sáng chói nào đó, nhưng trong tiểu thuyết thì đó là toàn bộ lịch sử của con người được miêu tả trong sự vận động và phát triển của nó. Trong truyện ngắn, những điểm căng thẳng nhất của hành động được tập trung cao độ. Ở truyện ngắn *Chúc phúc* của Lỗ Tấn, những tai hoạ bất ngờ xảy ra dồn dập trong cuộc đời chị Tường Lâm : chồng chết, mẹ chồng ác nghiệt, chị phải đi ở làm mướn, rồi chị bị mẹ chồng bắt cóc đem về gả cho một người miền núi lấy một trăm quan, rồi thằng A Mao bị chó sói tha đi vào một buổi sáng mùa xuân, chị bị cái xã hội phong kiến ruồng bỏ và biến thành một mụ ăn mày và cuối cùng là câu chuyện chị tự tử với cái hy vọng hão huyền rằng "những người cùng trong một nhà chết đi có thể gặp mặt nhau...". Trong tiểu thuyết thì những điểm căng thẳng như vậy bị phân tán ở các phần, các chương, khiến cho tốc độ của câu chuyện phát triển một cách bình thường như trong cuộc sống. Khác với tính tập trung cao độ của truyện ngắn, tiểu thuyết cho phép có thể triển khai các sự kiện không phải chỉ là trình bày *kết quả* việc giải quyết mâu thuẫn mà chính là bản thân *quá trình* tiến triển của mâu thuẫn.

Như vậy, những đặc điểm chung của lối tự sự tiểu thuyết là : sự miêu tả đầy đủ và chi tiết các hiện tượng trong cuộc sống, những bức tranh quy mô và rộng lớn về thế giới, tiến trình phát triển của các mâu thuẫn chủ yếu, hoàn cảnh điển hình và tất cả những mối quan hệ phức tạp, đan chéo nhau chằng chịt, tính cách điển hình với lịch sử và quá trình vận động của nó, những hình thức văn học hỗn hợp (truyện vừa, ký sự, văn châm biếm, văn chính luận, những đoạn bình luận trữ tình phụ đề, v.v.). Với dung lượng của nó, tiểu thuyết có thể gọi là hình thức sử thi lớn, hình thức tự sự có đề tài cỡ lớn.

Dung lượng của tiểu thuyết không chỉ nổi bật lên khi so sánh với truyện ngắn mà còn có thể thấy rõ khi ta so sánh nó với kịch nói (về mặt tốc độ). So sánh hai loại hình đó , Đôxtôiépxki viết : "Có một bí mật nào đó của nghệ thuật, trong đó hình thức sử thi không bao giờ tìm kiếm được cho mình sự phù hợp trong hình thức kịch"(1). Tình cờ, trước Đôxtôiépxki, Goethe lại là người giải đáp băn khoăn của nhà đại văn hào Nga. Theo Goethe thì cái bí mật đó nằm trong thời gian nghệ thuật của hai loại hình : "Trong tiểu thuyết, cần phải được miêu tả trước hết là những ý nghĩ và những sự kiện, còn trong kịch – là những tính cách và hành động. Tiểu thuyết cần phải chuyển động chậm và những ý nghĩ của nhân vật chính dù sao chăng nữa cũng cần phải kìm hãm khuynh hướng phát triển chung. Kịch cần phải vội vàng và tính cách của nhân vật chính là muốn đi nhanh đến kết thúc và chỉ có bị kìm hãm"(2).

Theo Goethe, những "*mô típ hãm phanh*" và những "*mô típ quay về phía sau*" đóng vai trò rất quan trọng trong tiểu thuyết. Mâu thuẫn kịch càng đi xa càng trở nên gay gắt, căng thẳng hơn và hành động của nhân vật trung tâm càng trở nên "vội vàng hơn". Othello ngày càng nghi ngờ Desdemona và nỗi ghen tuông giày vò anh ta một cách khổ sở đến mức độ cuối cùng "người công dân vĩ đại của thành phố Venice" này đã đang tay bóp chết người yêu của mình. Tính chất căng thẳng, tập trung cao độ là một trong những đặc điểm của kịch.

Ở tiểu thuyết, trước khi giải quyết mâu thuẫn, bao giờ nhà văn cũng tạo điều kiện cho nó bộc lộ ra một cách đầy đủ nhất, toàn vẹn nhất. Hành động trong tiểu thuyết thường bị phanh lại. Chúng ta đã gặp điều đó trong *Giông tố* của Vũ Trọng Phụng. Ở bất cứ một cuốn tiểu thuyết cổ điển nào cũng có thể bắt gặp những "mô típ hãm phanh" như Goethe đã nói. Kiều và Kim Trọng đã thề nguyền dưới ánh trăng, hạnh phúc đã quá gần gũi tưởng chừng như có thể với tay ra là nắm bắt được, thế mà bỗng nhiên xảy ra cái chuyện ông chú chết đột ngột và cái vụ thằng bán tơ vu oan, Kiều phải bán mình mười lăm năm hoa trôi bèo dạt. Còn anh chàng

(1) Đôxtôiépxki, *Thư từ*, tập 3, Mátxcơva, 1934, tr. 20.

(2) Goethe, *Toàn tập*, tập 7, Mátxcơva, 1935, tr. 309.

Kim Trọng si tình thì bị Nguyễn Du cầm chân lại ở Liêu Dương đến nửa năm mới quay trở lại vườn Thuý. Kim Trọng quyết tâm đi tìm Kiều, "Bao nhiêu của mấy ngày đàng - Còn tôi tôi một gặp nàng mới thôi", nhưng lại cho người đò la tin tức ở Lâm Thanh thì làm sao gặp được người yêu. Đến khi được bổ nhậm làm quan ở Lâm Tri và hỏi được tin tức của Kiều thì "Nàng đà gieo ngọc trầm châu bao giờ" ! Những "mô típ hãm phanh" như vậy đã giúp Nguyễn Du dẫn Kiều đi qua một số môi trường của xã hội phong kiến và thông qua đó, vẽ nên những bức tranh xã hội rộng lớn.

Trong tiểu thuyết *Miếng da lừa* của Balzac, Raphael de Valentin đứng trên cầu bắc qua sông Seine, hắn định tự vẫn sau khi thua bạc. Đoạn kết bi thảm đã quá gần gũi, nhưng tác giả dùng những "mô típ hãm phanh" ngăn tai hoạ lại. Raphael gặp những kẻ hành khất mà cuộc đời của họ còn cùng quẫn hơn tình trạng lúc bấy giờ của y, rồi y vào quán hàng bán đồ cổ ký giao kèo buồn thảm với lão chủ quán để mua miếng da lừa thần diệu,... Balzac không vội vàng đẩy Raphael đến cái chết, cũng không vội vàng bộc lộ hết tất cả những phép màu nhiệm của miếng da lừa. Chính vì thế cuốn tiểu thuyết không phải chỉ là lịch sử cuộc đời của một cá nhân mà còn là bức tranh sử thi của cả một thời đại.

Do phải đáp ứng những yêu cầu của thời đại mới, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa không dễnh dàng, nặng nề và quá chậm chạp về nhịp điệu bên trong như tiểu thuyết cổ điển. Nhưng trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa người ta vẫn bắt gặp những "mô típ hãm phanh" và những "mô típ quay về phía sau". Trong *Con đường đau khổ*, đáng lẽ Đasa có thể gặp ngay được Têlêghin nhưng Alếcxây Tônxtôi hãm phanh lại, vì các nhân vật cần phải được trải qua những con đường đau khổ, cần phải đi vào cuộc sống của nhân dân, cần phải được thử thách trong dòng thác lớn của lịch sử. Trước khi Đasa gặp Têlêghin trong *Buổi sáng ảm đạm*, tác giả đưa họ đi qua một loạt biến cố lớn nhỏ của mùa thu lịch sử năm 1918. Đó là nội dung sử thi của bộ tiểu thuyết ba tập.

Mensin, người chỉ huy trung đoàn Hồng quân viết thư cho Têlêghin chắc có nói tới Đasa nhưng có lẽ vì bút chì gãy hay viết vội nên Têlêghin không đò ra được mấy chữ ấy. Một nhà lý luận văn học đã nói một cách hóm hỉnh rằng chính những đặc trưng của thể loại tiểu thuyết đã làm gãy bút chì của Mensin !

Cuốn tiểu thuyết bộ ba *Con đường đau khổ* không phải là không phản ánh được cái nhịp điệu hối hả, căng thẳng của thế kỷ chúng ta, không phải là một cuốn tiểu thuyết thiếu hành động, nhưng trong tính chất mau lẹ của hành động, thể loại tiểu thuyết vẫn đòi hỏi những "mô típ hãm phanh" để có thể phản ánh cuộc sống một cách quy mô và toàn vẹn. Nhà tiểu thuyết Alếcxây Tônxtôi cần phải đưa nhân vật đi sâu hơn vào những cơn bão táp của lịch sử nên không thể "vội vàng" như nhà soạn kịch Alếcxây Tônxtôi. Nếu không chú ý đến đặc trưng này thì việc chuyển tiểu thuyết thành kịch nói sẽ bị thất bại.

Trong những cuốn tiểu thuyết của Nguyên Hồng (*Sóng gầm, Cơn bão đã đến*), hành động vẫn tiến về phía trước nhưng người đọc vẫn bắt gặp rất nhiều những "mô típ quay về phía sau". Đó là câu chuyện "Người vàng lấp sóng biển Đông" của cụ Ước, là những kỷ niệm của Thanh khi cùng gia đình Dâng từ Nam Định ra Hải Phòng kiếm ăn, là những câu chuyện về cụ Cam, người lính già của Đề Thám, là chuyện đời tư của Lê Thị Thảo với lão công sứ già Kiến An, với Đào Xuân Hồng, anh chàng chính trị phạm "mất hết cả chí khí". Những "mô típ quay về phía sau" đó rất cần thiết cho thể loại tiểu thuyết, tuy nhiên Nguyên Hồng đã sử dụng quá nhiều nên nhịp độ phát triển của câu chuyện trở nên hơi nặng nề và chậm chạp. Thời gian nghệ thuật trong tác phẩm của Nguyên Hồng làm cho ta có cảm tưởng tác phẩm của ông gần với tiểu thuyết thế kỷ XIX hơn là với tiểu thuyết hiện đại thế kỷ XX.

Qua những ý kiến đã phân tích trên đây, chúng ta có thể rút ra một kết luận : tiểu thuyết là một thể loại văn học có dung lượng lớn và hình thức khá tự do, có khả năng bao gồm một phạm vi phức tạp các hiện tượng trong cuộc sống, liên kết một khối lượng lớn các nhân vật với nhiều chủ đề, nhiều tuyến cốt truyện đan chéo vào nhau, quyện lẫn với nhau. Trong tiểu thuyết, các hình thức tổ chức ngôn ngữ được kết hợp xen kẽ nhau : độc thoại nội tâm và đối thoại của các nhân vật, các loại ngôn ngữ khác nhau của người kể chuyện, bình luận trữ tình phụ đề của tác giả, miêu tả tính cách nhân vật, miêu tả thiên nhiên. Tiểu thuyết là một hình thức kể chuyện cỡ lớn có khả năng phản ánh được cả một thời đại lịch sử của nhân loại.

Chương X

NHỮNG CUỘC TRANH LUẬN XUNG QUANH VẤN ĐỀ TIỂU THUYẾT. THỂ LOẠI VÀ CÁCH TÂN

Trong các loại hình nghệ thuật, văn học là một trong những hình thái ý thức giàu tính tư tưởng và tính xã hội. Trong văn học, tiểu thuyết, với dung lượng và quy mô rộng lớn của nó, lại là một trong những thể loại mang tính xã hội sâu sắc nhất. Qua các thời kỳ phát triển rực rỡ trong lịch sử, tiểu thuyết đã tỏ ra có khả năng bao quát được những kinh nghiệm xã hội phong phú của toàn nhân loại. Vì vậy, những cuộc tranh luận giữa các trào lưu, các trường phái nghệ thuật thường vẫn diễn ra trên mặt trận tiểu thuyết.

Trong chương này chúng tôi chỉ giới thiệu một số cuộc tranh luận quan trọng, chủ yếu là từ những năm sáu mươi trở lại đây, những cuộc tranh luận có liên quan đến các vấn đề nguồn gốc và đặc trưng thẩm mỹ, truyền thống và cách tân của thể loại tiểu thuyết hiện đại.

Những người ủng hộ quan điểm của Hegel và bảo vệ quan điểm của Biêlinxki về tiểu thuyết đã tiến hành một cuộc tranh luận gay gắt và kéo dài qua nhiều năm xung quanh vấn đề triển vọng phát triển của thể loại này trong thế kỷ XX.

Từ đó dẫn đến một cuộc tranh luận khác không kém phần sôi nổi về vấn đề tiếp thu di sản của các nhà tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX và vai trò những người cha của nền tiểu thuyết hiện đại. Trong nội bộ các nước xã hội chủ nghĩa trước đây thì những cuộc thảo luận thường tập trung vào

những vấn đề như tính khuynh hướng của tiểu thuyết, điển hình hoá trong tiểu thuyết, vấn đề phát triển của thể loại trong loại hình tiểu thuyết (nhất là thể sử thi), vấn đề truyền thống và cách tân của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa, v.v.

Khi la lối ầm ĩ xung quanh cái gọi là sự khủng hoảng và sự tiêu vong của tiểu thuyết trong thế kỷ XX, các nhà lý luận văn học tư sản thường bám vào lý thuyết bi quan của Hegel về cảnh hoàng hôn của nghệ thuật trong xã hội tư bản. Mỹ học của Hegel là một thành tựu rất quan trọng trong sự phát triển của tư tưởng mỹ học tiền mác xít thế kỷ XIX. Trong triết học của Hegel, phương pháp biện chứng gắn liền với một hệ thống duy tân, bảo thủ và thần bí. Mâu thuẫn chủ yếu đó thể hiện rất rõ trong quan niệm của Hegel về tiểu thuyết. Hegel khẳng định rằng "tiểu thuyết theo ý nghĩa hiện đại giả thuyết phải có một hiện thực đã thành *văn xuôi* làm tiền đề cho nó"[(1)]. Đối với Hegel, chế độ dân chủ của thời cổ đại là một hiện thực lý tưởng, hiện thực của những người anh hùng, vì vậy sử thi cổ đại (*Illiade, Odyssée*) mang tính chất tầm thường, đáng chán, ở đấy cái "văn xuôi của hiện thực" chiếm địa vị thống trị, ở đấy tính tự động của cá nhân, tự do cá nhân bị xoá bỏ. Và khi con người đã bị lệ thuộc vào những thế lực bên ngoài (nhà nước, pháp chế,...), con người đã mất tự do, đã trở thành một phương tiện, một công cụ thì nó không thể là đối tượng của một nền nghệ thuật chân chính. Bây giờ đây, thay thế cho sử thi cổ điển, ta thấy xuất hiện thể loại tiểu thuyết. Tiểu thuyết chính là một hình thái của sử thi bị thoái hoá, là một biểu hiện của sự tiêu vong nghệ thuật. Tâm hồn của nghệ sĩ đầy chất thơ nhưng cái hiện thực tư sản thì lại mang tính chất "văn xuôi", tầm thường, thấp kém. Trong thế kỷ XIX này không còn hy vọng xuất hiện một Homère, một Sophocles, một Dante, một Aristote, một Shakespeare được nữa, vì tất cả những gì tốt đẹp nhất, cao quý nhất, phóng khoáng nhất thì thi ca đã nói hết trong các thế kỷ trước rồi, chúng đã được hát lên tới mức cùng tận cả rồi !

Xã hội tư bản dường như là giai đoạn cuối cùng của cái công thức ba bậc (triade) của Hegel, trong đó diễn ra sự tự vận động và phát triển của

(1) Hegel, *Toàn tập*, cuốn 14, NXB Kinh tế - xã hội, Mátxcơva, 1958, tr. 273.

Tinh thần tuyệt đối. Tinh thần tuyệt đối tự phát hiện ra mình dưới ba hình thái : nghệ thuật, tôn giáo và triết học. Qua nghệ thuật nó tự nhận thức ra mình dưới hình thái chiêm ngưỡng, qua tôn giáo – hình thái cảm niệm, và qua triết học – hình thái khái niệm. Nhà triết học duy tâm cổ điển Đức khẳng định rằng những hình thái tự khám phá ra mình đó là Tinh thần tuyệt đối lần lượt thay nhau chiếm ưu thế qua các giai đoạn đầu tiên trong quá trình tự nhận thức của Tinh thần tuyệt đối, cho nên việc chuyển thành những hình thái cao hơn là điều tất yếu, hợp với quy luật phát triển của thế giới. Bây giờ đây nghệ thuật sắp bước vào cảnh hoàng hôn, thời đại nhận thức bằng hình tượng sắp cáo chung, nhân loại bước vào thời đại nhận thức bằng lô gích và triết học sẽ xuất hiện với "màu xám" của nó !

Hegel đã có những phát hiện rất quý báu về mặt mỹ học nhưng rõ ràng *Giáo trình về mỹ học* mà ông đã giảng ở hai trường đại học Heisenberg và Berlin (1817 - 1829) là xây dựng trên cơ sở sai lầm của triết học duy tâm. Ông đã làm cái việc mà người nông dân Việt Nam gọi là "bắt bò đo chuồng" khi gói gọn lịch sử phong phú của nghệ thuật nhân loại vào trong cái "tam đoạn thức" bịa đặt và giả tạo của ông ! Hegel đã thoát ly khỏi miếng đất thực tế của lịch sử và bắt đầu chới với trong cái thế giới tư biện hết sức độc đáo nhưng cũng hết sức thần bí của mình. Ông đã biến những mâu thuẫn trầm trọng của xã hội tư sản thành cái bi kịch vĩnh viễn của toàn thể loài người. Tính chất bị hạn chế của văn học nghệ thuật trong cái xã hội tư sản tầm thường và đáng chán đã được phóng đại lên một cách tuyệt đối, biến thành cảnh hoàng hôn của nghệ thuật nhân loại.

Nghiên cứu kỹ những lời phát biểu của Hegel về vấn đề này, ta thấy cũng có những lúc ông tỏ ra lúng túng và tự mâu thuẫn, không thật nhất quán với những kết luận của mình. Trong tác phẩm *Hiện tượng học về tinh thần*, bên cạnh Homère, Sophocles, Aristophanes, Hegel còn dẫn thêm Diderot và phân tích rất hay cuốn tiểu thuyết *Người cháu của Rameau* của nhà triết học Khai sáng Pháp. Đồng thời Hegel cũng ca ngợi sự nghiệp sáng tác của hai thi sĩ Đức cùng thời với mình : Goethe và Schiller. Chính Hegel cũng không đi tới cùng với kết luận của mình về sự xuống dốc không sao tránh khỏi của nghệ thuật trong xã hội tư sản !

Ấy thế mà những năm ba mươi của thế kỷ XX, ngay trên sách báo Liên Xô, một số nhà lý luận như Pôxpêlốp[1] và Lukacs đã khôi phục lại, dưới một hình thức mới lý luận của Hegel về cảnh hoàng hôn của nghệ thuật trong thời đại mới. Trong một số bài viết của mình về lý luận tiểu thuyết nói chung và về "tiểu thuyết lịch sử và kịch lịch sử" nói riêng trên *Bách khoa toàn thư văn học*, trên báo *Người phê bình văn học* năm 1935 và 1937, Georges Lukacs đã làm hồi sinh trở lại cái công thức về nghệ thuật đã lỗi thời của Hegel. Lukacs xem tiểu thuyết là một "thể loại tư sản", một "hình thức nghệ thuật do chủ nghĩa tư bản sinh ra". Lukacs cũng nghiên cứu tiểu thuyết trong sự đối lập với sử thi cổ đại Hy Lạp. Lukacs tuyên bố một cách dứt khoát về sự diệt vong của nghệ thuật trong các nước tư bản chủ nghĩa. Theo ông, thời hoàng kim của tiểu thuyết là vào nửa đầu thế kỷ XIX, còn từ cuộc cách mạng 1848 trở về sau là thời kỳ suy tàn của tiểu thuyết. Toàn bộ tiểu thuyết phương Đông bị ông gạt ra khỏi cái sơ đồ "cân đối" này. Đối với những nhà tiểu thuyết Nga như Gôgôn, Tônxtôi, Đôxtôiépxki thì ông giải thích như sau : mãi đến năm 1905 nước Nga mới thực hiện được một bước ngoặt trong sự phát triển xã hội tương đương với bước ngoặt của châu Âu năm 1848, cho nên "tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX phần lớn sẽ phù hợp với tiểu thuyết châu Âu thời kỳ giữa những năm 1789 - 1848, chứ không phải với tiểu thuyết tiêu biểu cho sự phát triển của Tây Âu sau năm 1848"[2].

Lukacs đã làm một sự so sánh khiên cưỡng cuộc cách mạng Nga 1905 với phong trào cách mạng Tây Âu 1848 và cứ theo kết luận của ông ta thì hoá ra Tônxtôi, Đôxtôiépxki,... không mang đến một điều gì mới mẻ cho nghệ thuật nhân loại mà chỉ lắp lại những bậc tiền bối của mình là Stendhal và Balzac !

Lukacs sẽ giải thích như thế nào đối với những tiểu thuyết Tây Âu xuất hiện nửa sau thế kỷ XIX của Dickens, Thomas Hardy, Zola, Flaubert, Hugo ? Và cái công thức của ông sẽ hoàn toàn sụp đổ khi đụng đến khối lượng tiểu thuyết đồ sộ xuất hiện trong thế kỷ XX ở các nước

(1) *Tiểu thuyết – Bách khoa toàn thư văn học*, cuốn 9, Mátxcơva, 1935, cột 793.

(2) *Người phê bình văn học*, 1935, số 2, tr. 217.

tư bản chủ nghĩa của Anatol France, Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Thomas Mann, Remarque, London, Hemingway, Graham Greene, Jorge Amado, Miguel Angel Asturias.

Những ý kiến của Lukacs về tiểu thuyết đã gây nên một cuộc tranh cãi sôi nổi trong ban Văn học thuộc Viện Triết của Viện Hàn lâm cộng sản. Nhiều nhà lý luận phê bình Xô viết đã lên tiếng phản đối Lukacs (Những tài liệu của cuộc thảo luận được đăng trong *Người phê bình văn học* ở Mátxcơva năm 1935, số 2 và 3).

Để chống lại chủ nghĩa duy tâm thần bí của những sơ đồ và những dự đoán bi quan về tương lai tiểu thuyết của Hegel và môn đệ ông ta, nhiều nhà lý luận mác xít đã dựa vào những quan điểm cơ bản của Biêlinxki về tiểu thuyết, những quan điểm được xây dựng trên mỹ học dân chủ cách mạng thuộc chủ nghĩa duy vật. Biêlinxki đã vạch ra những quy luật lịch sử của sự phát triển tiểu thuyết trong thế kỷ XIX, nêu lên những đặc trưng thẩm mỹ của tiểu thuyết với tư cách là "sử thi của thời đại chúng ta" và xét mối quan hệ chặt chẽ giữa tiểu thuyết và chủ nghĩa hiện thực. Có thể nói quan điểm của Biêlinxki về tiểu thuyết đối lập về cơ bản với lý luận của Hegel về sự tiêu vong của tiểu thuyết trong xã hội tư sản và mối quan hệ giữa thể loại này với sử thi cổ đại. Trong cuộc tranh luận với K. Axacốp về bộ tiểu thuyết *Những linh hồn chết* của Gôgôn, Biêlinxki kiên quyết phản đối luận điểm cho rằng tiểu thuyết là sự thoái hoá của sử thi cổ đại. Theo ý kiến nhà mỹ học dân chủ cách mạng Nga thì tiểu thuyết chính là sử thi của thời đại mới, nó được quy định bởi lịch sử và phát triển mạnh mẽ do những yêu cầu của bản thân cuộc sống. Tiểu thuyết là một tiếng nói mới trong sự phát triển nghệ thuật của nhân loại. Lịch sử của tiểu thuyết gắn liền rất chặt chẽ với chủ nghĩa hiện thực nên con đường phát triển của nó trong tương lai có thể nói là vô tận và mở ra nhiều triển vọng tốt đẹp. Hình thức của tiểu thuyết rất thuận lợi cho việc miêu tả con người trong mối quan hệ với đời sống xã hội, tiểu thuyết chính là con dao giải phẫu lợi hại của chủ nghĩa hiện thực.

*
* *

Cuộc tranh luận giữa những nhà lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa và hiện đại chủ nghĩa xung quanh vấn đề tiểu thuyết ngày càng trở nên gay gắt, đặc biệt là từ những năm sáu mươi trở lại đây.

Năm 1958, tạp chí Mỹ *Books abroad* tổ chức hội thảo bằng thư xung quanh vấn đề *"Tiểu thuyết hiện thời : chết hay đang biến hoá"* với sự tham gia của Andre Chamson (Pháp), Aldous Huxley (Anh), Haldor Lakness (Aixơlen).

Tháng 3 - 1963, tạp chí Anh *Books and bookmen* đã tổ chức trưng cầu ý kiến về số phận của tiểu thuyết và đã nhận được bài trả lời của các nhà tiểu thuyết Anh Augus Wilson (1913 - 1991), John Braine (sinh 1922). Kingsley Amis (sinh 1922), nhà "tiểu thuyết mới" của Pháp là Nathalie Sarraute, các nhà phê bình văn học Anh như Harold Nicolson và Philipp Toynbee.

Mùa thu năm 1963 ở Liblice gần Praha có một cuộc hội nghị khoa học bàn về di sản của Kafka trong đó có các tham luận đáng chú ý của Alếcxây Kusak (Tiệp Khắc), Roger Garaudy (Pháp), Helmut Richter (Đức), Paven Rêman (Tiệp Khắc).

Tháng 8 năm 1963, Hiệp hội các nhà văn châu Âu với sự giúp đỡ của Hội Nhà văn Liên Xô đã tổ chức tại Lêningrát cuộc hội thảo *Tiểu thuyết, con người, xã hội*. Tham gia cuộc Hội thảo có các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa như Lêônốp, Sôlôkhốp, Ximônốp, Êrenbua, Phêđin (Liên Xô) và các nhà tiểu thuyết hiện sinh và "tiểu thuyết mới" của Pháp như Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute,... Cuộc họp mặt ở Lêningrát đã có một tiếng vang lớn : hơn 2 000 bài báo ở các nước đã phản ánh cuộc hội nghị này.

Tháng 12 - 1964 lại có một cuộc họp về tiểu thuyết ở Berlin. Năm 1965, vấn đề tiểu thuyết lại càng được chú ý hơn. Một cuộc hội nghị ở Marianské - Lazné bàn về Capek, cuộc tranh luận của học viện Gramsci bàn về "tiểu thuyết hiện đại", cuộc toạ đàm ở Milan (Ý) tháng 3 - 1965 có sự tham gia của A.Vitelli, Edouardo Sanguineti,... Cũng năm 1965, tạp chí *Recherches internationales* (Nghiên cứu quốc tế) ra số đặc biệt (số 50, tháng 11 và 12) bàn về "số phận của tiểu thuyết", trong đó đáng chú ý nhất là bài tổng kết rất có giá trị của nhà lý luận mác xít Claude Frévost : *Các vấn đề hiện nay của tiểu thuyết.*

Tháng 10 - 1968, tạp chí *Europe* (Châu Âu) lại ra số đặc biệt phỏng vấn hơn 50 nhà tiểu thuyết Pháp thuộc nhiều khuynh hướng khác nhau, trong đó có Pierre Gamara, Pierre Gasca, Vercors, lại có cả Claude Simon, và Jean Pierre Faye,... Cuộc phỏng vấn tập trung xung quanh những vấn đề như quan niệm về tiểu thuyết, nhân vật và tình tiết, ngôn ngữ và bút pháp của nhà văn, mối quan hệ giữa tiểu thuyết với chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa nhân đạo.

Năm 1971, Nhà xuất bản Klincksieck ở Paris, cho in cuốn *Trao đổi ý kiến về tiểu thuyết hiện đại* phản ánh cuộc hội thảo về tiểu thuyết ở Đại học Strasbourg, thủ phủ tỉnh Alsace, từ 23 đến 25 tháng 4 năm 1970. Ngoài các giáo sư chủ trì của Strasbourg (M. Mansuy và P. Vernois) còn có các giáo sư, giảng viên ở Đại học Paris (M. Raimond), Đại học Toulouse (A. Lebois) Đại học Besancon (J. Petit), Đại học Cambridge (J. B. Barrère), Đại học Amsterdam (bà Francoise Van Rossum - Guyon), Đại học Zurich của Thuỵ Sĩ (bà Gerda Zeltner). Ngoài ra còn tham luận của Vercors, Jean Ricardou, Pierre de Boisdeffre, Michel Zéraffa, Robert Sabatier,... Michel Mansuy là người viết bài tổng kết cuộc hội thảo.

Năm 1971, tạp chí *Những vấn đề văn học* (Liên Xô) và tạp chí *Phê bình* (Hungari) đã tổ chức tại Mátxcơva và Budapet hội thảo *Hiện tình, khả năng và triển vọng của tiểu thuyết.* Cũng năm 1971, từ 20 đến 30 tháng Bảy, tại Trung tâm văn hoá thế giới ở Cerisy - la - Salle (Pháp) có tổ chức một cuộc hội thảo giữa Raymond Jean, Jean Ricardou, Francoise van Rossum - Guyon (Hà Lan) về đề tài *Tiểu thuyết mới : hôm qua, hôm nay* (Tổng hội xuất bản - Paris, 1972).

Trên đây, chúng tôi mới điểm qua một số cuộc tranh luận về tiểu thuyết ở phương Tây trong những năm sáu mươi và đầu những năm bảy mươi. Chắc chắn còn nhiều cuộc hội thảo, tranh luận trong những năm tám mươi mà chúng tôi chưa biết đến.

Vấn đề được bàn luận sôi nổi trong các cuộc hội nghị đó là số phận của thể loại tiểu thuyết trong thời đại chúng ta.

Trong cuộc toạ đàm ở Milan, phải chăng là người ta đã làm "lễ cầu siêu cho tiểu thuyết" khi tập trung bàn xung quanh vấn đề "sự khủng hoảng hay sự cáo chung của tiểu thuyết" hiện đại. Đến cuộc toạ đàm này thì cái lý thuyết về sự tiêu vong của nghệ thuật trong xã hội tư sản của Hegel lại mang thêm nhiều sắc thái mới. Và cái đuôi sau lưng Hegel cứ mỗi ngày một dài thêm ra : ngoài Georges Lukacs lại thấy có Lucien Goldmann ở Pháp và Edouardo Sanguineti ở Ý. Sanguineti dường như tôn hai người kia là thầy học của mình. Đó là những chỗ dựa về lý luận của ông trong cuộc toạ đàm về tiểu thuyết ở Milan. Ông phát biểu ý kiến : "Nếu như chúng ta quan niệm tiểu thuyết là cái thể loại văn học, ở đấy trung tâm của nó là cái loại *nhân vật hồ nghi* (héros prolématique), vậy thì chúng ta có thể nói thực tế có sự khủng hoảng của tiểu thuyết. Đây là một sự khủng hoảng chuyển hoá, nhưng khá mạnh mẽ và tôi nghĩ rằng những phạm trù xã hội học mà Goldmann đã trình bày được áp dụng vào đây một cách hoàn hảo : loại tiểu thuyết được Lukacs xét đến trong tác phẩm *Lý luận về tiểu thuyết*, loại tiểu thuyết mà chúng ta có thể gọi đại khái là tiểu thuyết truyền thống, đã bước vào tình trạng khủng hoảng cùng với sự khủng hoảng của cá nhân tư sản, cá nhân này là cái kết cấu, cái trục xoay quanh đó tiểu thuyết được xây dựng. Sự phân tích của Goldmann đặt tình trạng khủng hoảng của tiểu thuyết vào khoảng 1910 và cho rằng nó là do sự thay đổi của nền kinh tế thị trường tự do chuyển thành kinh tế các tơ rớt và các ten, theo tôi là hoàn toàn đúng"(1).

Cái khái niệm "nhân vật hồ nghi" của Lukacs mà ở đây Sanguineti nhắc đến là như thế nào ? Theo Lukacs thì tiểu thuyết cổ điển hay tiểu thuyết truyền thống phản ánh cuộc đấu tranh của một cá nhân chống lại một xã hội không thừa nhận nó. Đôn Kihôtê, Julien Sorel, Oblômốp, Henri le Vert, Wihem Meister, Frédéric Moreau,... đều say sưa theo đuổi một sự tìm kiếm những giá trị xác thực (valeurs authentiques) trong một thế giới không xác thực (inauthentique). Nhiệt tình của các nhân vật này càng ngày càng sút kém và cuộc tìm kiếm của họ nhất định sẽ thất bại trong cái xã hội luôn luôn thù địch với họ.

---

(1) *Nghiên cứu quốc tế*, số 50, 1965, tr. 29.

Lucien Goldmann thuyết minh tóm tắt quan điểm của Lukacs như sau : "Nhân vật bị ma ám[1] của tiểu thuyết là một thằng điên hay là một phạm nhân, trong mọi trường hợp, như chúng tôi đã nói, đó là một nhân vật hồ nghi mà cuộc tìm kiếm, ngày càng suy thoái và không xác thực, những giá trị xác thực trong một thế giới quy ước và công thức, cái đó chính là nội dung của thể loại văn học mới này mà các nhà văn tạo nên trong một xã hội cá nhân chủ nghĩa và người ta gọi là "tiểu thuyết"[2].

Lucien Goldmann đã dùng những quan điểm xã hội học để chứng minh cho những luận điểm của Lukacs. Ông cho rằng tình trạng không xác thực đã xâm chiếm toàn bộ xã hội tư sản. Nhân vật trung tâm trong tiểu thuyết đã tiến hành một cuộc tìm kiếm vô ích vì họ không thể nào tìm thấy trong xã hội đó những giá trị tinh thần chân chính, nhân vật đó là một con người ảo tưởng bởi vì không một giai cấp nào trong xã hội có thể chống lại tình trạng *vật hoá* (réification). Theo ông, trong xã hội tư sản, vai trò của cá nhân con người càng ngày càng bị lu mờ đi còn vật thể (chose) thì càng ngày càng chiếm vị trí chủ yếu. Goldmann đã giải thích cái lập luận kỳ khôi đó như thế nào ? Theo nhà xã hội học Pháp, sự thay đổi vị trí giữa con người và sự vật là có quan hệ trực tiếp với ba giai đoạn tiến hoá của xã hội tư sản : chủ nghĩa tư bản "tự do", chủ nghĩa đế quốc, chủ nghĩa tư bản độc quyền nhà nước. Trong chủ nghĩa tư bản tự do, cá nhân còn có vị trí trong đời sống kinh tế và xã hội. Nhưng chủ nghĩa đế quốc thì có khuynh hướng muốn gạt bỏ hoàn toàn vai trò quan trọng của cá nhân trong mọi lĩnh vực của cuộc sống ; song song với cái xã hội mà cá nhân đã bị tước đoạt hết mọi giá trị đó, bắt đầu hình thành "thế giới những vật thể", tồn tại như một vũ trụ độc lập có cơ cấu riêng của nó.

Tương ứng với ba giai đoạn tiến hoá này của chủ nghĩa tư bản có ba loại tiểu thuyết. Khi chủ nghĩa tư bản cạnh tranh còn phát triển thì tương ứng với cái cấu trúc vật hoá (structure réificationnelle) của xã hội tự do là lịch sử của những cá nhân hồ nghi đang đi tìm kiếm những giá trị lý tưởng. L. Goldmann nhắc lại một cách châm biếm câu chuyện về các

---

(1) *Demoniaque* là một thuật ngữ của Lukacs (P.C.Đ).

(2) Lucien Goldmann, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Galima, 1964, tr. 25, 26.

nhân vật hồ nghi trong tác phẩm những nhà tiểu thuyết phương Tây từ Cervantès cho đến Flaubert và Đôxtôiépxki, thông qua Goethe và Stendhal. Khi chủ nghĩa đế quốc và chủ nghĩa tư bản độc quyền xuất hiện thì các mô típ truyền thống đó của tiểu thuyết cổ điển dần dần bị mai một đi. Tương ứng với hai giai đoạn sau của lịch sử kinh tế và sự vật hoá trong những xã hội phương Tây là hai giai đoạn lớn trong lịch sử tiểu thuyết. Một giai đoạn được xác định bởi sự tan biến của nhân vật trung tâm trong những tác phẩm của Joyce, Kafka, Musil rồi đến những cuốn như *Buồn nôn* của Sartre, *Người khách lạ* của Camus và cuối cùng là tiểu thuyết của một nữ văn sĩ tiêu biểu nhất : Nathalie Sarraute. Alain Robbe Grillet là người đại biểu xuất sắc nhất của giai đoạn thứ hai, giai đoạn xuất hiện một vũ trụ tự trị của những đồ vật, có cấu trúc riêng và những quy luật riêng (Tương ứng với Alain Robbe Grillet bên tiểu thuyết là Eugène Ionesco bên sân khấu với các vở kịch *Những chiếc ghế, Người thuê nhà mới, Con tê giác, Tương lai trong những quả trứng,...*).

Roland Barthes cũng như L.Goldmann đã đưa chủ nghĩa cấu trúc vào khoa nghiên cứu lịch sử văn học và phê bình văn học[1].

Cả hai đều là những nhà lý luận bênh vực cho khuynh hướng "Tiểu thuyết mới". Trong cuộc hội nghị bàn tròn ở Bruxelles, L. Goldmann trong bài *Tiểu thuyết mới và hiện thực* đã ca ngợi Nathalie Sarraute, Alain Robbe Grillet là những nhà hiện thực tiêu biểu của thời đại chúng ta. Ông cho rằng Alain Robbe Grillet đã viết về một chủ đề điển hình của thời đại – "sự biến mất tất cả tầm quan trọng và ý nghĩa của hành động cá nhân" – và chính vì thế *Những chiếc tẩy* và *Kẻ nhìn trộm* là "những tác phẩm hiện thực nhất của nền văn học tiểu thuyết đương thời"[2]. L. Goldmann viết : "Điều mà Robbe Grillet nhận thấy và là đề tài hai cuốn tiểu thuyết đầu của ông, là sự biến đổi lớn lao của xã hội và con người, nảy sinh từ sự xuất hiện hai hiện tượng mới và có tầm quan trọng cơ bản, một bên là

(1) Năm 1961, Khoa Xã hội học của Trường Đại học Tổng hợp Bruxelles ở Bỉ đề nghị L. Goldmann chủ trì nhóm nghiên cứu về xã hội học của văn học. L. Goldmann đã phát biểu ý kiến về André Malraux và các nhà "Tiểu thuyết mới".

(2) L. Goldmann, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 314, 316.

những sự tự động điều chỉnh của xã hội, một bên là *tính thụ động đang tăng tiến*, đặc tính của "những kẻ đứng nhìn" ngày càng tăng lên trong những cá nhân của xã hội hiện đại, là sự thiếu tham gia một cách *tích cực* vào đời sống xã hội, cái điều mà trong những lời phát biểu rõ ràng nhất, các nhà xã hội học hiện đại gọi là phi chính trị hoá, trong thực chất là một hiện tượng cơ bản hơn nhiều mà người ta có thể gọi, trong một sự tăng cấp, bởi những thuật ngữ như : "phi chính trị hoá, phi thần thánh hoá, phi nhân bản hoá, vật hoá"(1).

Trong khi hết lời đề cao các nhà "Tiểu thuyết mới", L. Goldmann đã khẳng định một luận điểm cơ bản của chủ nghĩa cấu trúc : sự phủ nhận những giá trị nhân bản, phủ nhận niềm tin vào con người. Con người hiện đại chỉ là tù binh của những cấu trúc vật hoá của xã hội tư bản ! Thế là trước đây chủ nghĩa hiện sinh nhấn mạnh đến tính chủ thể (subjectivité) của con người thì bây giờ chủ nghĩa cấu trúc lại nhấn mạnh đến tính khách quan của cấu trúc !

Giáo sư Nguyễn Văn Trung, trong khi đề cao chủ nghĩa cấu trúc, cũng phải thừa nhận rằng "cơ cấu luận như một triết thuyết bày tỏ một thái độ phi lịch sử, phi nhân bản, phi chính trị"(2). Nhưng nhà xã hội học - cấu trúc luận L.Goldmann thì bao giờ cũng cố gắng chứng minh rằng những luận điểm của mình là phù hợp với chủ nghĩa Marx ! Ông ta cho rằng Marx là người đầu tiên đưa ra lý luận về sự vật hoá và áp dụng lý luận đó vào bình diện đời sống hằng ngày, sau đó Lukacs lại chứng minh luận điểm của Marx trong các lĩnh vực tư tưởng, triết học, khoa học và chính trị ; cuối cùng ông là người khẳng định lý luận đó trong việc nghiên cứu lịch sử tiểu thuyết bằng một phương pháp phân tích xã hội học. L. Goldmann viết : "Cái thế giới phi lý của Kafka, của *Người khách lạ* của Camus hay là cái thế giới bao gồm những đồ vật tương đối độc lập của Robbe Grillet là tương ứng với sự phân tích về sự vật hoá, phát triển bởi Marx và những nhà mác xít về sau..."(3). Tự xưng là nhà mác xít

---

(1) L. Goldmann, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 314, 316.

(2) Nguyễn Văn Trung, *Tìm hiểu cơ cấu luận như một phương pháp, một triết thuyết và đặt vấn đề tiếp thu*, *Bách khoa thời đại* (Sài Gòn), số 293 và 294 (1-4-1969).

(3) L. Goldmann, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 34, 45.

nhưng thực tế Goldmann luôn luôn tìm cách lắp ghép chủ nghĩa cấu trúc vào chủ nghĩa Marx, lắp ghép phương pháp cấu trúc lịch đại vào phương pháp biện chứng. Ông đưa ra những lý lẽ xuyên tạc và nguỵ biện : "Trước khi đề cập việc nghiên cứu những tiến trình đã cho phép và tạo ra sự chuyển dịch *thẳng* từ đời sống kinh tế vào đời sống văn học, nếu như cho rằng một tiến trình như vậy dường như trái ngược với truyền thống nghiên cứu mác xít về sự sáng tạo văn hoá thì trái lại, có thể khẳng định hoàn toàn bất ngờ là, một trong những sự phân tích mác xít rất quan trọng về tư tưởng tư sản là thừa nhận lý luận về sự sùng bái hàng hoá (fétichisme) và sự vật hoá (réification). Sự phân tích đó, mà Marx coi như là một trong những khám phá quan trọng nhất, khẳng định rằng trong những xã hội sản xuất cho thị trường (tức là trong những hình thái xã hội mà hoạt động kinh tế chiếm ưu thế), ý thức tập thể mất dần tất cả tính chất tích cực và trở nên một sự phản ánh đơn giản của đời sống kinh tế rồi cuối cùng biến mất"[1].

L. Goldmann đã khoác cho lý luận của mình một bộ áo "mác xít" nhưng thực chất ông là người xuyên tạc những luận điểm của các nhà kinh điển chủ nghĩa Marx. Ông đã đồng nhất một cách vô nguyên tắc khái niệm *sự sùng bái hàng hoá* (fetichisme) mà Marx đã diễn đạt rất rõ ràng với khái niệm *vật thể hoá* (réification) mà Marx có nhắc đến trong một chương ở quyển 8 của bộ *Tư bản luận* ("vật thể hoá những quan hệ sản xuất, cái tôn giáo của đời sống hằng ngày"). Khái niệm thứ hai này bị trùm lên bởi khái niệm thứ nhất và dùng để chỉ cái *bề ngoài* (apparence) quái gở, hình thức thần bí hoá của những quan hệ xã hội. Nhưng Marx nêu lên nhận xét đó là muốn nói tới những người chưa hiểu được sự sùng bái hàng hoá trong xã hội tư bản ; còn nếu như con người có ý thức đấu tranh chống lại tình trạng tha hoá, chống lại sự thần bí hoá những quan hệ sản xuất thì việc nói đến *một xã hội bị vật thể hoá* (société reifiée) là một sự lạm dụng ngôn ngữ ! Những lập luận của Goldmann, theo chúng tôi, đã rơi vào vũng lầy của xã hội học dung tục. Ông ta muốn tìm một mối quan hệ trực tiếp giữa kinh tế và văn học, muốn diễn dịch một cách toán học nguồn gốc của tiểu thuyết từ các cấu trúc kinh tế của xã hội : sự phát triển

(1) L. Goldmann, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 34, 45.

của tiểu thuyết phải đi đôi với quá trình vật thể hoá trong xã hội tư bản, từ sự vật thể hoá tiệm tiến – một hiện tượng nảy sinh trong bước quá độ từ chủ nghĩa tư bản "tự do" lên chủ nghĩa đế quốc – chuyển sang sự vật thể hoá hoàn toàn mà ngay giai cấp vô sản cũng phải đầu hàng không điều kiện ! Goldmann viết : "Hình thức tiểu thuyết đối với chúng ta thực chất là sự chuyển hoá trên lĩnh vực văn học của đời sống hằng ngày trong xã hội cá nhân chủ nghĩa, nảy sinh từ nền sản xuất cho thị trường..."(1). Hình thức tiểu thuyết phải "gắn liền với cơ cấu kinh tế một cách tức thời và trực tiếp nhất theo nghĩa hẹp của từ này, phải gắn liền với những cơ cấu trao đổi và cơ cấu sản xuất cho thị trường"(2).

Mỹ học mác xít kiên quyết chống lại những quan điểm xã hội học dung tục muốn tìm một mối liên hệ trực tiếp và ngang bằng giữa sự phát triển kinh tế và sự phát triển văn học nghệ thuật. Cần phải giải thích sự phát triển của các trào lưu và các thể loại văn học bằng cuộc đấu tranh về ý thức của các giai cấp trong xã hội, bằng sự kế thừa và cách tân trong phạm vi một hình thái ý thức, một thể loại, bằng sự tác động qua lại giữa các hình thái ý thức trong thượng tầng kiến trúc,... Phương thức sản xuất có *vai trò quyết định* đối với sự phát triển của các hình thái ý thức nhưng không phải là quyết định *trực tiếp* mà suy cho đến cùng là như vậy.

Trong một phương thức sản xuất thì *lực lượng sản xuất có vai trò quyết định*, khi lực lượng sản xuất thay đổi thì quan hệ sản xuất cũng phải thay đổi theo, nhưng sự phát triển của quan hệ sản xuất cũng có ảnh hưởng trở lại đối với lực lượng sản xuất.

Một hình thái ý thức nằm trong thượng tầng kiến trúc (ví dụ văn học) trước hết phải được cắt nghĩa bằng cơ sở hạ tầng tương ứng (bao gồm quan hệ sản xuất). Khi cơ sở hạ tầng sụp đổ thì hình thái ý thức chóng hay chầy cũng sụp đổ theo. Mặt khác, cần chú ý rằng mỗi hình thái ý thức cũng có sự phát triển *tương đối* độc lập và có một mối quan hệ qua lại khá phức tạp với các hình thái ý thức khác (triết học, tôn giáo, sử học, đạo đức học, v.v.) trong thượng tầng.

---

(1), (2) Goldmann *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 34, 36 và 288.

Điều cần chú ý là sự phản ánh của ý thức nhà văn đối với hiện thực khách quan không phải là sự phản ánh thụ động, chết cứng. Chúng không thể nào chấp nhận được cái công thức của Goldmann về "chủ nghĩa hiện thực" trong tiểu thuyết. "Sự sáng tạo ra một thế giới mà cấu trúc của nó tương tự như cấu trúc cơ bản của thực tế xã hội trong đó tác phẩm được đẻ ra". L. Goldmann là người chủ trương lý thuyết về sự đồng dạng hoàn toàn giữa cấu trúc của xã hội tư sản với cấu trúc của tiểu thuyết. "Vậy nên hai cấu trúc, một là của thể loại tiểu thuyết quan trọng, một là của sự trao đổi, đồng đẳng với nhau một cách chặt chẽ (rigoureusement homologues), đến nỗi người ta có thể nói là chỉ một cấu trúc được thể hiện trên hai bình diện khác nhau"(1).

L. Goldmann được xếp vào hàng cầm đầu trào lưu cấu trúc luận ở Pháp như Lévi-Strauss, Roland Bathes, Louis Althusser, Michel Foucault,... Xã hội học của Goldmann và Godlier là một thứ xã hội học "tân thời", bởi vì nó đã gán ghép một cách vô nguyên tắc, đã chủ trương một cuộc hôn phối trái phép giữa chủ nghĩa cấu trúc và chủ nghĩa Marx - Lênin ! Godlier đã đưa quan điểm phát triển vào phương pháp cấu trúc, xây dựng một "khoa học cấu trúc" mang tính lịch đại (une science structurale de la diachronie). Ông cũng là người đưa quan điểm cấu trúc vào phương pháp biện chứng, xem duy vật biện chứng như là lý thuyết về các cấu trúc có hợp với nhau không, tức là xây dựng một lý thuyết về sự biến đổi của các nguyên thể cấu trúc (theorie de la variation des invariants structuraux)(2). L. Goldmann đưa phương pháp cấu trúc sinh thành (structuralisme genetique) vào nghiên cứu lịch sử tiểu thuyết và cho rằng đó là "phương pháp duy nhất có giá trị trong những khoa học về con người" !(3). Chủ nghĩa duy vật biện chứng đã bị ông phù phép và biến thành một thứ lý thuyết về sự đồng dạng, sự đồng đẳng giữa các cấu trúc (homologie des structures) !

---

(1) L. Goldmann, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 40.

(2) Godlier, *Hệ thống, cơ cấu và mâu thuẫn trong "Tư bản"*. *Thời hiện đại*, số 246, tháng 11 - 1966 (xem thêm bài của Lucien Serve phê phán Godlier trong tạp chí *Tư tưởng*, số 135, tháng 10 - 1967).

(3) L. Goldmann, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, Sđd, tr. 337.

Ai bảo Goldmann là nhà mác xít, chúng tôi chỉ thấy ông là một nhà xã hội học dung tục, một cây bút lý luận mang mùi vị cấu trúc chủ nghĩa ! Ông đã dựng lên một thứ lý thuyết về những cấu trúc vật hoá của xã hội tư sản, tuyệt đối hoá vai trò của những cấu trúc đó, hạ thấp vai trò của con người có ý thức và xoá bỏ niềm tin vào cuộc đấu tranh của giai cấp công nhân và quần chúng cách mạng.

Goldmann cũng như Lukacs đã thủ tiêu vai trò tích cực của thế giới quan nhà văn trong khi phản ánh hiện thực khách quan của xã hội tư sản. Stendhal, Balzac, Dickens, Gôgôn, Tônxtôi, Tào Ngu, Lỗ Tấn,... đã có ý thức, đã chủ động phê phán những sự thối nát của giai cấp tư sản, đã vạch trần tình trạng bóc lột và tha hoá con người, biến con người thành kẻ nô lệ cho hàng hoá, của những quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa. Các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán và hiện thực xã hội chủ nghĩa không làm nhiệm vụ sao chép, chụp ảnh cái hiện thực nôm na (prosaique), mà họ đã phê phán, đả phá không thương tiếc cái hiện thực tầm thường, đáng chán đó của xã hội tư sản. Không phải các nhà "Tiểu thuyết mới" mà chính họ mới là đại biểu chân chính cho chủ nghĩa hiện thực trong thời đại chúng ta.

Lịch sử tiểu thuyết hiện đại ở Việt Nam cũng như trên thế giới đã chứng minh một cách rất hùng hồn rằng hoàn toàn không có câu chuyện hoang đường về cái gọi là sự diệt vong của thể loại tiểu thuyết trong thế kỷ XX của chúng ta. Nhưng riêng trong phạm vi tiểu thuyết hiện đại ở một số nước phương Tây thì cuộc khủng hoảng đó đã thực sự bắt đầu với "những đội tiền phong mới" như "Nhóm 47" ở Tây Đức, nhóm "Tiểu thuyết mới" ở Pháp.

Từ giữa những năm năm mươi của thế kỷ XX, ở Pháp nổi lên một nhóm nhà văn "Tiểu thuyết mới" mà báo chí gọi là "Trường phái cái nhìn", "Tiểu thuyết khách quan", "Trường phái nửa đêm" – tên Nhà xuất bản Minuit – bao gồm các nhà văn như Alain Robbe Grillet với các tác phẩm *Những cái tẩy* (1953), *Kẻ nhìn trộm* (1955), *Ghen* (1957), *Năm ngoái ở Marinbat* (1961) ; như Nathalie Sarraute với các tác phẩm *Hướng động* (1939), *Chân dung người lạ mặt* (1948), *Quả vàng* (1963) ;

như Michel Butor với *Thay đổi* (1957) ; như *Kẻ bịp bợm* (1946), *Con đường xứ Flandres* (1960), *Bức hoạ* (1973) của Claude Simon ; *Baga* (1957), *Đứa con* (1959), *Một kẻ nào đó* (1965), *Vũ khúc* (1969) của Robert Pinget,... Các nhà "Tiểu thuyết mới" không phải là một trường phái văn học, tuy nhiên họ cũng có những công trình lý luận như *Thời đại hoài nghi* của Nathalie Sarraute năm 1956, *Tiểu luận về tiểu thuyết* (1969) của Michel Butor, *Vì một tiểu thuyết mới* (1963) của Alain Robbe Grillet.

Các nhà "Tiểu thuyết mới" lên án cái "cơ chế duy lý của thế kỷ XIX"[(1)], họ tấn công vào con người lý tưởng, con người xã hội, con người trong sự thống nhất giữa cá nhân và xã hội. Họ chế giễu các nhân vật của Stendhal, Balzac là "những con búp bê bằng sáp", "những xác ướp" không chân thật. Trong *Vì một tiểu thuyết mới*, Alain Robbe Grilet viết : "Về "nhân vật" người ta đã nói nhiều – nhưng hình như vẫn chưa đi đến kết thúc. Năm mươi năm ốm đau, hồ sơ khai tử đã nhiều lần được những nhà tiểu luận nghiêm túc nhất ghi lại mà vẫn chưa có gì làm nó mất cái uy tín đã được thế kỷ XIX tạo dựng. Hiện nay nó chỉ là một cái xác ướp nhưng vẫn liên tục ngự trị với vẻ oai nghiêm xưa – mặc dầu chỉ là giả hiệu – giữa những giá trị mà phê bình truyền thống tôn sùng... Tiểu thuyết của các nhân vật thực sự thuộc về quá khứ, nó thể hiện đặc tính của một thời đại : thời đại đánh dấu tuyệt đỉnh của cá nhân... Thế giới của chúng... đã chối bỏ sự vạn năng của con người"[(2)].

Alain Robbe Grillet và các nhà "Tiểu thuyết mới" có ý muốn tìm tòi, đổi mới, "ý muốn thoát khỏi sự xơ cứng", bảo thủ nhưng họ đã đi quá xa, đã rơi vào thái độ cực đoan khi muốn khai tử nhân vật, cốt truyện trong tiểu thuyết và đề cao thế giới tự trị của những đồ vật (objets), những đồ vật phi lý và có ý nghĩa tự thân – "những đồ vật có thể so sánh với những đồ vật của cuộc sống hằng ngày của chúng ta, như thể chúng ngự trị tinh thần của chúng ta ở mọi thời điểm"[(3)].

---

(1), (2), (3) Alain Robbe Grillet, *Vì một tiểu thuyết mới*, NXB Hội Nhà văn, H., 1997, tr. 34, 37, 194 và 189.

Tiểu thuyết cuối cùng chỉ là một văn bản (texte), một cách viết : "Khi nghĩ tới một tiểu thuyết tương lai, thì đầu tiên luôn luôn là cách viết chiếm hồn anh ta và đôi bàn tay anh ta. Anh ta có trong đầu sự vận động của câu cú, những kết cấu, một từ, những cấu trúc ngữ pháp đúng y như một hoạ sĩ có những đường nét và màu sắc trong đầu. Điều xảy ra trong sách sẽ đến sau đó như do chính chữ viết tiết ra vậy. Và một khi tác phẩm hoàn thành, điều làm người đọc chú ý đầu tiên vẫn là cái hình thức mà người ta giả đò khinh miệt, cái hình thức mà ý nghĩa của nó người ta không phải lúc nào cũng nói được một cách chính xác, nhưng lại tạo cho người đọc thế giới riêng của nhà văn"(1). "Chính những hình thức con người tạo ra có thể mang lại cho thế giới những ý nghĩa"(2).

Tiểu thuyết thực sự đã trở thành một trò chơi viết lách (jeu romanesque) trong "thời đại hoài nghi" (l'ère du soupcon) !.

Do sự từ bỏ những bức tranh sử thi rộng lớn của đời sống xã hội, do sự chìm ngập trong các lĩnh vực bản năng và tiềm thức, trong các hiện tượng bệnh lý học, tiểu thuyết đã trở thành bộ ám hiệu dành riêng cho một số người trong xã hội tư sản – nói theo thuật ngữ của André Maurois.

Tình trạng đó nói lên sự bế tắc, cùng đường, không có lối thoát của một số trí thức tư sản trong hoàn cảnh chủ nghĩa đế quốc, phản ánh tâm trạng hoang mang, tuyệt vọng của lớp người ấy trong và sau hai cuộc chiến tranh thế giới ; họ còn chưa hết cơn hãi hùng vì tai hoạ của chủ nghĩa phát xít, họ đang run sợ trước "một cuộc chiến tranh nguyên tử" nay mai, họ còn e ngại, thậm chí có người lo âu trước sự lớn mạnh của phong trào cộng sản quốc tế. Chúng có thể bắt gặp rất nhiều những lời phát biểu đầy tính chất hoài nghi, bi quan như kiểu của Roland Barthes dưới đây trong hàng loạt công trình của các nhà lý luận văn học Tây Âu : "Xã hội chúng ta ngày nay bị hãm vào một thứ đường cùng lịch sử, nó không thể cho phép nền văn học của nó đặt câu hỏi nào khác hơn câu hỏi của Eudipe : *Ta là ai* ? Và cấm ngặt câu hỏi biện chứng : *Làm gì ?*"(3)

---

(1), (2) Alain Robbe Grillet, *Vì một tiểu thuyết mới*, Sđd, tr. 52, 194.

(3) Roland Barthes, *Phê bình tiểu luận*, Seuil, 1964, tr. 107.

Những nhà lý luận văn học Mỹ và Tây Âu đã mang tình trạng bế tắc, khủng hoảng của tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa chụp lên trên toàn bộ phong trào tiểu thuyết đang phát triển mạnh mẽ của thời đại chúng ta. Họ mở một cuộc tấn công khá quy mô vào các nhà tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX, rồi từ đó đánh thẳng vào tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Thực chất của phong trào "chống Balzac", "chống Tônxtôi" đó là chống chủ nghĩa hiện thực nói chung của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa nói riêng, là mưu toan muốn từ bỏ việc miêu tả những bức tranh sử thi rộng lớn của thế giới. Ở đây có lẽ không chỉ là mâu thuẫn về phương pháp sáng tác, về trường phái văn học mà còn là sự đối đầu về thế giới quan, về quan điểm chính trị. Alain Robbe Grillet đã chế giễu "cuộc hôn nhân kỳ diệu mà người ta cho là vừa có lý vừa có tình" giữa Nghệ thuật và Cách mạng trong các nước xã hội chủ nghĩa. "Người ta tự xây dựng các sơ đồ tình tứ này : Nghệ thuật và Cách mạng tiến lên phía trước, tay trong tay, đấu tranh cùng vì một sự nghiệp, vượt qua cùng những thử thách, đương đầu với cùng những nguy hiểm, thực hiện dần dần cùng những cuộc chinh phục, sau hết là cùng đạt tới sự phát triển tột bậc". Nhưng theo Alain Robbe Grillet, nghệ thuật không đi cùng với chính trị : "Đối với nhà văn, chỉ có một sự dấn thân có thể được, đó là văn học. Từ đó, trong tiểu thuyết của chúng ta sẽ không có lý lắm khi chủ trương phục vụ sự nghiệp chính trị, ngay cả một sự nghiệp mà chúng ta cho là đúng đắn, ngay cả nếu trong đời sống chính trị của chúng ta, chúng ta chiến đấu vì sự thắng lợi của nó"[1]. Cuốn sách *Vì một tiểu thuyết mới* của Alain Robbe Grillet đã được dịch ra tiếng Việt trong đó có quá nhiều quan điểm sai lầm về nghệ thuật và chính trị như thế, nhưng rất đáng tiếc là nhà xuất bản không có một lời phê phán !

Cuộc tranh luận về vấn đề tiếp thu di sản của các nhà tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX đã nổ ra khá gay gắt trong cuộc hội nghị ở Lêningrát năm 1963. Những cuộc tranh luận này đã phản ánh sự đối lập về quan điểm giữa các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa và hiện đại chủ nghĩa. Lêônít Lêônốp, nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của

(1) Alain Robbe Grillet, *Vì một tiểu thuyết mới*, Sđd, tr. 46, 195.

Liên Xô, lên tiếng : "Nào, bây giờ tôi muốn bênh vực tiểu thuyết. Tôi kính trọng vô ngần mọi khí cụ quen thuộc : chúng là những tôi tớ ngoan ngoãn của ý chí sáng tạo chúng ta và là trợ thủ cho bàn tay con người. Tôi yêu những thanh kiếm cũ kỹ sứt mẻ vì những cuộc so gươm đẫm máu, những cái đục mà cán đã mòn vì dùng nhiều, hay là cái quản bút thô, gần có vẻ học trò, hiện lưu tại viện bảo tàng Đôxtôiépxki ở Mátxcơva, quản bút đã từng dùng để viết nên bộ *Anh em Caramadốp*. Vứt đi một vật như thế thực là phí quá...

Ở trong tay một thiên tài như vậy, lẽ ra nó còn có thể sáng tạo ra hơn một kho tàng văn học nữa, nếu cái chết không xảy đến cho bậc thiên tài. Tóm lại, tiểu thuyết là một công cụ tuyệt hảo đã tỏ ra hết sức hữu ích trong lịch sử văn hoá. Trong nửa thế kỷ tới đây, nó sẽ chỉ phải chịu thêm có một sự trau dồi nữa mà thôi, ấy là sự tăng tiến về khả năng suy tưởng và biểu tượng của nó theo tỷ lệ tương đương với những phát kiến của trí thông minh và tinh thần chúng ta. Tuy vậy, rồi chúng sẽ thấy, đổi lại, mình được những gì...".

Lêônốp còn nêu lên vấn đề trách nhiệm của nhà viết tiểu thuyết đứng trước thời cuộc. Alain Robbe Grillet, nhà "Tiểu thuyết mới" của Pháp, đáp lại cộc lốc : "Khi chúng tôi nghe ca tụng thứ tiểu thuyết thế kỷ XIX như một món "dụng cụ tốt" mà người ta trách cứ phái "Tiểu thuyết mới" chúng tôi đã gạt bỏ đi (trong khi nó còn có thể dùng để trình bày cho dận chúng thấy những căn bệnh của thế giới hiện tại và những món thuốc hợp thời ấy, nếu cần thì chỉ phải trau dồi sửa chữa nó chút ít như thể là chữa một cái búa hay cái liềm,...), khi chúng tôi nghe người ta thổi mãi vào tai câu chuyện "trách nhiệm" của nhà văn, chúng tôi đành phải bảo là người ta muốn chế nhạo chúng tôi ; tiểu thuyết không phải là một dụng cụ và về phương diện xã hội, có lẽ nó không có được lợi ích gì đáng kể...".

Alain Robbe Grillet bộc lộ rất rõ quan điểm sáng tác sai lầm của các nhà "Tiểu thuyết mới" trong câu kết luận : "Nếu tôi nhất thiết phải trả lời câu hỏi : "Tại sao ông viết văn ?", tôi sẽ chỉ trả lời rằng : "Tôi viết để thử tìm hiểu xem tại sao tôi muốn viết". Cuộc tranh luận giữa các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa và hiện đại chủ nghĩa đã diễn ra khá

căng thẳng đến nỗi Êrenbua đã phải có một nhận xét hài hước : "Tôi có cảm tưởng tham dự cuộc đối thoại của những kẻ điếc, trong đó mỗi người đều nhiệt liệt quát tháo mà không hề nghe đến tiếng nói của kẻ khác" !

Vấn đề mối quan hệ giữa tiểu thuyết hiện đại và tiểu thuyết cổ điển lại được tiếp tục tranh luận trong cuộc toạ đàm ở Milan năm 1965. Ở đây một lần nữa, người ta lại tấn công vào tiểu thuyết hiện thực phê phán và hiện thực xã hội chủ nghĩa. Sanguineti nhắc lại cái điệp khúc cũ kỹ cho rằng tiểu thuyết thế kỷ XIX là đồng dạng với xã hội tư sản, thuộc cấu trúc tư sản, là một phạm trù tư sản nên ngày nay đã bị lỗi thời ! Ông lại còn nói liều rằng chưa có một nền tiểu thuyết mác xít vì tiểu thuyết mác xít hiện nay ở các nước xã hội chủ nghĩa chẳng qua cũng chỉ là sự trở lại những "cấu trúc tư sản" của Balzac, Tônxtôi, Đôxtôiépxki mà thôi ! Không phải chỉ một Sanguineti nói liều, mà ngay cả Ernst. Fischer năm 1962 cũng chê trách vô căn cứ các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã "thể hiện nội dung của thế kỷ thứ XX bằng những phương pháp mượn của thế kỷ thứ XIX"[1].

Các nhà lý luận văn học tư sản đã đào một cái hố ngăn cách tuyệt đối giữa tiểu thuyết cổ điển và tiểu thuyết hiện đại. Nhưng khái niệm "tiểu thuyết hiện đại" mà họ nói đến ở đây thực chất là "tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa" của thế kỷ XX. Đúng là có một khoảng cách khá xa giữa hai loại tiểu thuyết đó. Nhưng không thể cắt nghĩa khoảng cách đó bằng những lý luận sai lầm của các nhà lý luận văn học tư sản.

Hiện thực của thời đại chúng ta không phải là một cái gì hỗn độn, không thể nhận thức được, cũng như con người của thế kỷ XX đâu có phải là một bi kịch trừu tượng và phi lý. Những kết luận hoài nghi và bi quan của các nhà lý luận văn học tư sản chỉ phản ánh tình trạng bế tắc, mâu thuẫn trong thế giới quan của họ đứng trước một hiện thực mà họ không hiểu nổi hoặc cố tình không muốn hiểu. Albérès chẳng đã từng khuyên các nhà tiểu thuyết hiện đại hãy bằng lòng đóng vai trò người chiêm ngưỡng hoang mang và sửng sốt trước những vấn đề tàn nhẫn của thực tại !

---

(1) Ernst Fischer, *Phê bình mới*, tháng 1 - 1962, tr. 50.

Trong cuộc hội nghị ở Lêningrát, các nhà "Tiểu thuyết mới" Pháp và một số nhà văn Tây Đức, một mặt cố tình hạ thấp những thành tựu nghệ thuật vô cùng lớn lao của Balzac, Dickens, Tônxtôi, Đôxtôiépxki và của Goócki, người mở đường cho nền tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa, một mặt họ ra sức đề cao Proust, Joyce, Kafka, coi ba nhà văn Tây Âu mà tác phẩm đã viết cách đây trên 40 năm như là những người cha của nền tiểu thuyết hiện đại. Ở Sài Gòn trước đây, giáo sư Nguyễn Văn Trung đã cho rằng những thiên tài hiếm có này của thế giới đã đóng vai trò mở đường khai phá và có ảnh hưởng đến toàn bộ các nhà tiểu thuyết có danh tiếng ở châu Âu trong thế kỷ này : "Những người khai phá ra con đường mới cho tiểu thuyết hiện đại, trong khắp thế giới chỉ có bốn năm người, trong số đó những người như Dos Passos, W. Faulkner, Kafka, Joyce đều được công nhận như những thiên tài đặc biệt không những nói lên được những cảm nghĩ, tình tự mới mà còn khám phá được những kỹ thuật diễn tả khác hẳn cái mà ta thường gọi là tiểu thuyết cổ điển do những Balzac, La Fayette, Stendhal mở đường. Như thế có thể nói hầu hết những nhà tiểu thuyết danh tiếng khác ở châu Âu đều chịu ảnh hưởng mấy vị thiên tài kia, cả về tình tự, cảm nghĩ, cả về kỹ thuật diễn tả,... Trên bình diện kỹ thuật diễn tả, người ta có thể tìm thấy lối hành văn của Hemingway, kỹ thuật đồng xuất (simultanéisme) của Dos Passos, độc thoại nội tâm của Faulkner hay lối mô tả vô ngã của Kafka trong những tiểu thuyết của André Malraux, Sartre, Camus, Andre Gide hay lớp nhà văn "đợt sóng mới" hiện nay như Michel Breton, Nathalie Sarraute, A. R. Grillet, Claude Simon"[(1)].

Các nhà lý luận văn học cũng như các tiểu thuyết gia Tây Âu tìm đủ mọi cách để đề cao những người cha của nền tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa.

Các nhà "Tiểu thuyết mới" Pháp cho rằng những người cha của nền tiểu thuyết hiện đại đã gây nên một sự đảo lộn trong nghệ thuật giống như những phát hiện của các nhà khoa học tự nhiên. Nathalie Sarraute khẳng định : nhà văn trẻ tuổi nào ngày nay viết giống như

(1) Nguyễn Văn Trung, *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết*, NXB Nam Sơn, in lần thứ hai, Sài Gòn, 1965.

Balzac, Stendhal, nhà văn đó sẽ làm người ta nghĩ đến một nhà vật lý học hiện đại đang theo dõi việc nghiên cứu của mình mà không đếm xỉa gì đến các công trình của Einstein hay của Plank. Như vậy là cuộc cách mạng trong khoa học tự nhiên sẽ kéo theo cuộc cách mạng trong tiểu thuyết. Einstein và Plank của tiểu thuyết hiện đại sẽ là Joyce và Kafka hay là Proust và Virginia Woolf. Cuộc cách mạng đó đã làm thay đổi cái trụ chống của tiểu thuyết, trụ chống đó là nhân vật và cốt truyện. Cuộc cách mạng đó là lối độc thoại nội tâm và dòng ý thức trong tác phẩm Proust, là những tỷ dụ ngụ ngôn của Kafka, là "bản anh hùng ca viết bằng chữ bí mật" của Joyce !

Tất nhiên, chúng không phủ nhận những đóng góp cách tân quan trọng của Marcel Proust, James Joyce, Kafka hay của Dos Passos, W. Faulkner,... trong lĩnh vực truyện và tiểu thuyết thế kỷ XX. Nhưng cần phải nhận thấy rằng các biện pháp nghệ thuật như độc thoại nội tâm và dòng ý thức, tức là lối tái hiện cái tiếng nói thầm kín không ai nghe được và đôi khi lộn xộn về mặt lô gích đều đã được L. Tônxtôi sử dụng từ lâu trước Marcel Proust và James Joyce. Còn cái thế giới tâm hồn của những người bị mất quyền và bị lăng nhục, những sắc thái tâm lý tinh tế nhất của nỗi đau khổ của con người, cảnh bị đè nén, bị áp bức đều đã được nhà đại văn hào Nga Đôxtôiépxki chú ý từ lâu trước Kafka. Nhà lý luận Liên Xô Ốptrarenkô trong cuốn *Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa và tiến trình văn học hiện đại* đã chứng minh rằng "các công trình nghiên cứu gần đây nhất về Tônxtôi, Đôxtôiépxki, Sêkhốp, Goócki, Sôlôkhốp, nghiên cứu các kỹ thuật văn học khác nhau của những nhà văn ấy – "độc thoại nội tâm", "ngôn từ gián tiếp", "thông báo ngầm", "hồi tưởng" cùng các hình thức xáo trộn và phá vỡ bình diện thời gian khác – đã làm giảm đáng kể kho sáng kiến của văn học "dòng ý thức"[1].

Các nhà hiện thực phê phán có tầm cỡ thế giới của Nga như L. Tônxtôi hay Đôxtôiépxki không làm cho các nhân vật bị nghèo đi bằng cách đặt nó ra ngoài những quan hệ xã hội và biến nó thành một con

(1) A. Ốptrarenkô, *Socialist realism and the modern process*, Progress Publishing House, M., 1978, p. 82.

người trừu tượng chung chung như trong tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa. Nhưng, như đã nói trong phần *Điển hình hoá*, ở tiểu thuyết L. Tônxtôi, biện chứng pháp nhỏ của tâm hồn được kết hợp chặt chẽ với biện chứng pháp lớn của lịch sử. Và việc nghiên cứu toàn bộ các quan hệ xã hội, đời sống tâm hồn của những con người thuộc các giai cấp khác nhau đã cho phép các nhà tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX và các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa dựng lên những bức bích hoạ khổng lồ, những bức tranh có quy mô sử thi của cả một dân tộc, một thời đại.

Thomas Mann đã có một so sánh sâu sắc và thú vị về Đôxtôiépxki và Proust : "Để so sánh Proust ta chỉ cần chú ý đến những nouveautés(*) về tâm lý, những điều bất ngờ và những điều loè loẹt nhan nhản trong sách của ông là đủ hiểu được sự khác nhau về khuynh hướng, về ý nghĩa tinh thần trong tác phẩm của hai nhà văn này. Những tìm tòi tâm lý, những cái mới và lối đi táo bạo của nhà văn Pháp chỉ là một trò chơi trống rỗng so với những khám phá dễ sợ của Đôxtôiépxki, con người sống trong địa ngục"(1).

Romain Rolland phê phán James Joyce một cách nghiêm khắc hơn, nhân danh các nhân vật của Jean Christophe. Năm 1942, nhà đại văn hào Pháp viết thư cho người bạn của mình là Louis Grillet : "Cám ơn anh về chỗ anh đã ít nhiều hoà giải tôi với tác giả *Ulysses*, tác phẩm đã làm cho chàng Christophe của tôi nhăn mặt nhăn mũi vì chán ghét. Olivie thì phóng túng hơn và hiểu biết nhiều mặt hơn, thừa nhận rằng quyển sách này viết khéo léo, nhưng quay lưng lại, với một sự thương cảm sợ sệt (điều này làm cho Joyce còn phật ý hơn là sự nổi giận của Christophe), để khỏi nhìn bộ óc ốm nặng của cả một nền văn minh lớn đã ghi lại (cùng với bốn năm bộ óc khác) dấu vết của một sự tan rã bi thảm"(2).

Trong cuộc hội nghị khoa học ở Liblice năm 1963 người ta đã tranh cãi khá sôi nổi xung quanh di sản của Kafka. Không ít người đã đề cao

---

(*) *Nouveautés* : nguyên văn tiếng Pháp là "những điều mới mẻ".

(1) Thomas Mann, *Tuyển tập*, cuốn 10, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1964, tr. 330.

(2) *Cahier : Romain Rolland, Correspondence entre Louis Grillet et Romain Roland*, Paris, 1949, p. 326.

một chiều giá trị lâu dài của những tác phẩm Kafka, phong cho nó cái ý nghĩa toàn nhân loại ! Nhà lý luận văn học Tiệp là Alécxây Kusak gọi Kafka là "nhà bi kịch thiên tài của thực tế hiện đại" đã thể hiện một cách tuyệt diệu cái phi lý của cuộc sống chúng ta[1]. Roger Garaudy có tỉnh táo hơn. Trong bài phát biểu ở hội nghị Liblice cũng như trong cuốn *Về một chủ nghĩa hiện thực không bờ bến*, ông cho rằng Kafka không phải là một nhà cách mạng, Kafka chống lại tình trạng tha hoá nhưng vẫn là tù nhân của tình trạng tha hoá. Kafka làm nhiệm vụ của một người thức tỉnh (un éveillenr), ông phơi bày ra một tấn bi kịch nhưng không thấy lối thoát ra khỏi tấn bi kịch đó. Tuy nhiên, Garaudy vẫn đề cao những tác phẩm của nhà văn Do Thái ở Praha nói tiếng Đức đó. Tác phẩm của Kafka có phản ánh ít nhiều tấn bi kịch của những con người bị lăng nhục, bị áp bức. Nhưng nó lại gieo rắc một tâm trạng bi quan, tuyệt vọng về tình trạng cô đơn, bất lực của con người đứng trước cái ác vô cùng mạnh mẽ của thế giới. Những sức mạnh thù địch với con người trong tác phẩm Kafka lại có những quy mô phóng đại một cách thần bí, nó trở nên một lực lượng vô hình không thể cắt nghĩa nổi, không có gì chống lại nổi, Garaudy xem tác phẩm Kafka là một "huyền thoại khám phá" (un mythe résvelant). Và từ tác phẩm của Kafka, Picasso, Saint John Perse, Garaudy đi đến một kết luận : Chủ nghĩa hiện thực của thời đại chúng ta là sự sáng tạo những huyền thoại, chủ nghĩa hiện thực sử thi, chủ nghĩa hiện thực kiểu Promethée"[2].

Tác phẩm của Kafka đúng là một huyền thoại nhưng nó không thuộc loại huyền thoại kiểu Promethée. Một mặt khác, thời đại chúng ta đòi hỏi một Promethée nắm được quy luật của lịch sử chứ không phải như ở Kafka, một anh chàng ngơ ngác trước những lực lượng huyền bí không cắt nghĩa nổi ; nhân loại bị áp bức ngày nay đòi hỏi một hành động dũng cảm đấu tranh chứ không phải một thái độ bất lực, nhẫn nhục, hy sinh một cách thụ động. Nhà khảo cứu Đức về Kafka là Helmut Richter đã

---

(1) Franz Kafka, *Liblicka Konference 1963*, Praha, 1963, tr. 171, 174.

(2) Roger Garaudy, *Về một chủ nghĩa hiện thực không bờ bến* (Phần *Thay cho lời bạt*, Plông, 1963).

đánh giá một cách chính xác những bài học kinh nghiệm của Kafka đối với các nhà văn hiện đại : "Sự phát triển lịch sử trong những năm sau khi Kafka chết đã mang theo nó những hiện tượng còn kinh khủng hơn là những bức tranh do trí tưởng tượng tinh tế của ông nghĩ ra, song mặt khác nó lại làm nảy sinh những lực lượng chống đối có tính chất xã hội mà Kafka, vì xuất phát từ cái kinh nghiệm nặng nề của mình và vì mắc bệnh hoài nghi nên vẫn không chú ý đến – nhưng nếu không có những lực lượng ấy thì cái hình tượng chân thực của thế giới trong nghệ thuật ngày nay đã không thể quan niệm được. Người nào, trong những điều kiện hiện nay, không đếm xỉa đến sự phát triển lịch sử, lấy ở Kafka các xu hướng chủ yếu và các biện pháp nghệ thuật của ông, kẻ đó chỉ có thể tạo nên được một cái gì yếu đuối giống như Kafka, một trò chơi của các nhà tư tưởng và hình thức không có sức thuyết phục về nghệ thuật"[1]. Trong cuộc hội nghị ở Liblice, cũng như ở Lêningrát, một số nhà văn cho rằng di sản của Proust, Joyce, Kafka không thể quyết định con đường phát triển của nền tiểu thuyết hiện đại. Nền văn xuôi hiện đại của Tiệp Khắc phải bắt nguồn từ cái hướng của Fucik, cái hướng đi tới cuộc sống và niềm vui chân chính[2].

Di sản quý báu nhất của tiểu thuyết châu Âu hiện đại là những tác phẩm ưu tú của Balzac, Dickens, L. Tônxtôi, Goócki, Romain Rolland, v.v. Chúng tôi đã nói đến nền tiểu thuyết Nga nửa sau thế kỷ XIX. Cuối thế kỷ này tiểu thuyết phương Tây đương trải qua một cơn khủng hoảng trầm trọng. Những tác phẩm của Gôgôn, L. Tônxtôi, Đôxtôiépxki đã đẩy nghệ thuật nhân loại tiến lên một bước về phía trước. Tiểu thuyết cổ điển Nga cũng góp phần quan trọng vào cuộc hồi sinh của tiểu thuyết châu Âu trong thế kỷ XX.

Thomas Mann, Romain Rolland, Anatole France, Roger Martin du Gard, Faulkner, Selma Lagerlof và nhiều nhà tiểu thuyết lớn khác của thế kỷ này đã nhiều lần nói lên sự thật hiển nhiên đó.

Trong cuốn *Lịch sử tiểu thuyết hiện đại*, Albérès – nhà lý luận văn học tư sản Pháp đã cố tình không nhắc tới Goócki, một trong những người

(1) (2) *Liblicka Konference 1963*, Tlđd, tr. 188, 19.

cha của nền tiểu thuyết hiện đại ! Goócki không những là người mở đầu cho nền tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa ở các nước trong phe xã hội chủ nghĩa mà còn có ảnh hưởng lớn lao đến Romain Rolland, Benard Shaw, Thomas Mann, Epton Sinclair, Anderson Nexoe, Henri Barbusse, Bertolt Brecht và nhiều nhà văn hào khác của thời đại chúng ta. Những tác phẩm của Tônxtôi, Balzac, Goócki, Lỗ Tấn,... cũng có ảnh hưởng rất mạnh mẽ đến nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

*
* *

Trong nội bộ nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, vấn đề tiểu thuyết còn hay mất, vấn đề tiếp thu di sản của nhà tiểu thuyết cổ điển là những vấn đề đã được khẳng định, không còn phải tranh cãi gì nữa. Ở các nước xã hội chủ nghĩa những cuộc tranh luận thường tập trung xung quanh những vấn đề như tính khuynh hướng của tiểu thuyết, điển hình hoá trong tiểu thuyết, đặc biệt là những vấn đề loại thể và loại hình. Ở Việt Nam, năm 1936, trong cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" và "nghệ thuật vị nhân sinh", Hải Triều đã nghiêm khắc lên án những tiểu thuyết lãng mạn thoát ly của Tự lực văn đoàn, bênh vực truyện và tiểu thuyết hiện thực phê phán (*Kép Tư Bền, Bước đường cùng, Tắt đèn*) và đề cao những nhà tiểu thuyết hiện thực và hiện thực xã hội chủ nghĩa lớn trên thế giới như Goócki, Henri Barbusse, Romain Rolland.

Ở Liên Xô và một vài nước xã hội chủ nghĩa khác, trong những năm sáu mươi trở lại đây, cuộc tranh luận về tiểu thuyết đôi khi tập trung vào những vấn đề loại thể và loại hình.

Tiểu thuyết là một thể trong loại hình tự sự hay tiểu thuyết là một bản chất tổng hợp các yếu tố sử thi, trữ tình và kịch ? Đặc trưng thẩm mỹ của thể loại tiểu thuyết là gì ? Tiểu thuyết khác sử thi như thế nào ? Tương lai của loại sử thi trong nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ? Có thể chia thể loại tiểu thuyết ra thành tiểu thuyết sự kiện và tiểu thuyết tính cách được không ? Loại tiểu thuyết nào sẽ chiếm ưu thế trong nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ?

Bấy nhiêu câu hỏi đó cũng chưa được ngành lý luận văn học, đặc biệt là lý luận về thể loại ở nước ta giải quyết một cách thoả đáng. Chúng chưa có một sự phân loại có căn cứ khoa học, chưa có những tiêu chuẩn thực chính xác để quy định những dạng khác nhau trong thể loại tiểu thuyết. Trước năm 1945, Phạm Quỳnh chia tiểu thuyết làm ba loại : tiểu thuyết ngôn tình (romans passionnels), tiểu thuyết tả thực (romans de moeurs), tiểu thuyết truyền kỳ (romans d'aventures). Vũ Ngọc Phan trong *Nhà văn hiện đại* chia tiểu thuyết thành mười loại : tiểu thuyết phong tục, tiểu thuyết luận đề, tiểu thuyết luân lý, tiểu thuyết truyền kỳ, tiểu thuyết phóng sự, tiểu thuyết hoạt kê, tiểu thuyết tả chân, tiểu thuyết xã hội, tiểu thuyết tình cảm, tiểu thuyết trinh thám. Những sự phân chia kiểu này nói chung đều có tính chất tương đối. Và chia đến bao nhiêu loại cũng vẫn còn thiếu : chẳng hạn như tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết tâm lý, tiểu thuyết kiếm hiệp, v.v. thì xếp vào đâu trong mười loại nói trên ? Thật ra tất cả các loại đó đều đan chéo vào nhau, liên kết với nhau và cái chính ở đây trong tuyệt đại đa số trường hợp là sự khác nhau về nội dung, quyết định một số đặc điểm riêng biệt về hình thức chứ chưa phải là sự khác nhau về kết cấu, về phương thức biểu hiện tính cách con người, tức là sự khác nhau về thể loại. Không thể xem sự khác nhau giữa tiểu thuyết luận đề và tiểu thuyết luân lý, giữa tiểu thuyết truyền kỳ và tiểu thuyết trinh thám,... như là sự khác nhau giữa tiểu thuyết và sử thi. Hai thể loại sau này của loại hình tự sự có sự khác nhau và đồng thời cũng có sự giống nhau.

Sử thi là một thể loại mới trong nền nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa. Sử thi hiện đại và sử thi cổ đại đều là những hình thức kể chuyện cỡ lớn nhưng sử thi hiện thực xã hội chủ nghĩa có rất nhiều đặc điểm không giống với sử thi Hy Lạp, với trường ca Tây Nguyên của Việt Nam. Sự phát triển những hình thức sử thi lớn lao trong nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa là do nhu cầu phải có những bức tranh quy mô có tầm khái quát rộng lớn, nhằm miêu tả công cuộc đấu tranh cách mạng, nhằm phản ánh sự nghiệp sáng tạo tập thể và những chiến công anh hùng của hàng chục triệu quần chúng. Hình thức sử thi đồ sộ ấy đã có cơ sở trong tiểu thuyết cổ điển Nga thế kỷ XIX với *Chiến tranh và hoà bình* của

L. Tônxtôi – loại tác phẩm có khả năng phản ánh cuộc sống của nhân dân trong những bước ngoặt lớn lao của sự phát triển lịch sử và cách mạng. Gôgôn cho rằng loại sử thi này "luôn luôn chọn một người quan trọng để làm nhân vật, người đó có những dây liên lạc, những mối quan hệ và có sự tiếp xúc với nhiều người khác, với nhiều hiện tượng và biến cố ; xung quanh con người đó là cả một thời đại và cả thời kỳ mà người đó sống. Sử thi bao gồm không phải một số nét, mà cả thời đại trong đó nhân vật hành động với lời suy nghĩ, với những tín ngưỡng và thậm chí với cả những hiểu biết mà nhân loại thời đó có. Toàn thế giới trong khoảng không gian rộng lớn bao la được soi sáng xung quanh bản thân nhân vật"(1).

Chiến tranh và hoà bình của L. Tônxtôi là một bộ tiểu thuyết khổng lồ về cuộc chiến tranh vệ quốc của nhân dân Nga năm 1812. Bằng tác phẩm của mình, L. Tônxtôi đã mở ra một thể loại mới trong văn học : thể loại sử thi. Trong quá trình phát triển của văn học Xô viết và văn học các nước xã hội chủ nghĩa, loại thể sử thi do L. Tônxtôi phát hiện đã có những sự biến đổi về chất và trở thành một loại thể quan trọng trong nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Sử thi Xô viết với những tác phẩm xuất sắc như *Cơlim Xamghin, Sông Đông êm đềm, Con đường đau khổ*,... đã tái hiện lại những thời kỳ lịch sử quan trọng của xã hội Nga, trong đó tất cả các nhân vật đều được ném vào dòng thác lớn của lịch sử, số phận cá nhân gắn liền với những biến cố quan trọng có quan hệ đến vận mệnh hàng chục triệu con người.

Trong văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa trước đây diễn ra một quá trình mà chúng ta tạm gọi là sử thi hoá tiểu thuyết. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa ngày càng mở rộng khuôn khổ truyền thống của loại thể, ngày càng có quy mô và dung lượng lớn, bao quát được một khối lượng đông đảo nhân vật, dựng lên được hình ảnh cả một tập thể quần chúng cách mạng, lực lượng quyết định sự phát triển của xã hội. Nhưng phải chăng như vậy là tiểu thuyết đã biến thành sử thi và có thể gọi tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa là sử thi của thời đại mới ? Hoặc nên chăng có thể sử dụng thuật ngữ "tiểu thuyết - sử thi" để chỉ những cuốn tiểu thuyết

(1) *Gôgôn bàn về văn học*, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1952, tr. 141, 142.

vượt quá những quy mô bình thường của nó ? Tiểu thuyết và sử thi cổ đại vẫn là hai thể loại khác nhau trong loại hình tự sự. Tuy nhiên, không nên đối lập tiểu thuyết với sử thi như W. Kayser đã quan niệm : "Chuyện kể về thế giới tổng quát (theo giọng cao thượng) gọi là sử thi. Chuyện kể về thế giới cục bộ theo giọng riêng tư (in private tone) thì gọi là tiểu thuyết"[1]. Ý kiến của W. Kayser có thể có ít nhiều cơ sở nhưng lối phân chia ranh giới như vậy hoàn toàn có tính chất ước lệ ; các đặc điểm bị tuyệt đối hoá và đối lập với nhau một cách siêu hình, trừu tượng. Cần phải có quan điểm lịch sử khi nghiên cứu đặc trưng thẩm mỹ của từng thể loại, nhất là cần phải chú ý đến sự tác động qua lại giữa các thể của loại hình sử thi trong quá trình lịch sử.

Sử thi Homère được xem như một hình thức sử thi khổng lồ, nó muốn đưa ra một bức tranh *tổng hợp* về thế giới, nó là cuốn bách khoa của thời đại, là tấm gương lớn phản ánh một cách toàn diện tất cả sự phong phú và đa dạng của cuộc sống trong xã hội nô lệ cổ đại.

Sự tan rã của những hình thức sử thi khổng lồ (kiểu sử thi Homère) không có nghĩa là sự tan rã của phong cách sử thi. Những thể loại mới tiếp theo sử thi cổ điển sẽ giữ lại của nó những biện pháp khái quát hoá nghệ thuật (sự lý tưởng hoá khái quát, quan niệm tổng hợp về thế giới) rồi nâng cao, phát triển thêm trên cơ sở một thế giới quan mới, một phương pháp sáng tác mới của nhà văn.

Dựa vào những kinh nghiệm sống và những thành tựu của khoa học, các nhà hiện thực thế kỷ XIX đã dùng tiểu thuyết như một con dao giải phẫu để phân tích xã hội đương thời. Trước khi đưa ra một bức tranh chung về thế giới và tiên đoán chiều hướng phát triển của lịch sử, nhà viết tiểu thuyết trước hết phải là một nhà *phân tích* tâm lý của những loại người khác nhau và miêu tả đến những chi tiết cụ thể, sống động của từng sự việc. Balzac đề cao phương pháp phân tích khoa học, "ngọn đuốc duy nhất ngày nay có thể hướng dẫn chúng ta qua những bóng tối của cái khó nắm nhất trong các bản thể" (*Luy Lămbe*). Như một nhà bác học, Balzac phân tích mổ xẻ con người, còn L. Tônxtôi thì theo dõi "biện chứng pháp

(1) W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1959, s. 366.

tâm hồn" của từng nhân vật, từ những rung động phập phồng khe khẽ như cánh bướm non của cảm giác và tiềm thức đến những phút loé sáng, bừng tỉnh của trí tuệ. Có khi nhà tiểu thuyết đóng vai trò của một người thầy thuốc giàu lương tâm muốn kê đơn, bốc thuốc cho mọi lớp người trong xã hội ; có khi ông lại đóng vai trò của một nhà khảo cổ, muốn thông qua một chiếc răng, một mảnh xương gãy để dựng lên hình ảnh những con vật khổng lồ đã từng sống trong các khu rừng đại ngàn thời hoang dã, nguyên thuỷ. Nhà tiểu thuyết lớn thế kỷ XIX, Balzac, đã đi từ *phân tích đến tổng hợp*, đi từ việc mô tả những con người cá thể để "vẽ lên... diện mạo rộng lớn của một thế kỷ" (*Tựa "Một con gái nàng Evơ"*, 1839).

Nếu như phân tích (tâm lý, xã hội, chính trị, triết học, đạo đức học) là biện pháp nghệ thuật quan trọng và ưu tiên của tiểu thuyết thì sử thi hiện thực xã hội chủ nghĩa, tuy không coi nhẹ con dao của nhà giải phẫu, bao giờ cũng cố gắng xây dựng nên một bức tranh tổng quát về hiện thực, trình bày thế giới được miêu tả trong tính toàn vẹn, phong phú của nó. Nói một cách khác, đối với sử thi hiện đại, biện pháp nghệ thuật chủ yếu là sự tổng hợp trên cơ sở sự giải phẫu, phân tích của tiểu thuyết.

Đối tượng miêu tả chủ yếu của sử thi là các biến cố lịch sử và đời sống nhân dân trong những thời kỳ biến động như chiến tranh và bão táp cách mạng. Còn tiểu thuyết trong các thế kỷ trước đây thì lại chú ý nhiều hơn đến những cuộc sống riêng tư trong các gia đình, khắc hoạ lịch sử và quá trình hình thành tính cách của những cá nhân, cuối cùng thông qua cuộc đời và số phận của những người cá biệt đó mà dựng lên bức tranh chung của xã hội. Tất nhiên trong sử thi cũng như trong tiểu thuyết, trước mắt chúng ta vẫn là hình ảnh sinh động của một con người nhất định, như là một trung tâm thu hút các sự kiện, dù đó là câu chuyện riêng tư hay biến cố lịch sử.

Tuy nhiên, trong sử thi cổ đại thì đó là một con người khổng lồ đại diện cho một dân tộc, một thời đại lịch sử như Asile, Hecto, Ulysses,... hay như kiểu Promethée, Thạch Sanh, Thánh Gióng,... Ở những con người được lý tưởng hoá này, hành động và ý chí cá nhân thể hiện khát vọng và lý tưởng của cả một dân tộc.

Trong tiểu thuyết thì con người đó xuất hiện như một cá nhân với ý chí và nguyện vọng riêng tư của mình. Trung tâm thẩm mỹ quan trọng của tiểu thuyết là vấn đề *số phận con người như một cá nhân*, là sự cá thể hoá những con người và hiện tượng trong cuộc sống, còn đối tượng miêu tả của sử thi là *số phận của nhân dân* và con đường đi tất yếu của lịch sử. Yếu tố kết cấu quan trọng của tiểu thuyết là lô gích vận động của tính cách còn trong sử thi, thì đó là lô gích của sự phát triển các biến cố lịch sử. Mặc dầu hình tượng Grigôri Mêlêkhốp trong *Sông Đông êm đềm* rất hấp dẫn và có ý nghĩa quan trọng, nhưng vai trò chủ yếu trong kết cấu tác phẩm này vẫn thuộc về cách mạng, tức là thuộc về nhân dân đang làm cách mạng.

Cuối cùng chúng ta chú ý đến một câu nói lý thú của Balzac : "Ngẫu nhiên là nhà tiểu thuyết vĩ đại nhất của thế giới"(1). Điều đó không có nghĩa là Balzac kêu gọi miêu tả cái thế giới của những hiện tượng riêng lẻ, tình cờ, ngẫu nhiên, vụn vặt trên bề mặt hời hợt của cuộc sống và phủ nhận việc đi sâu vào cái quy luật, cái bản chất. Balzac chỉ muốn nói rằng sự sáng tạo tiểu thuyết không phải là sự gò ép các nhân vật rập khuôn theo một đề cương, một kết cấu định trước mà nhà nghệ sĩ phải sẵn sàng chịu đựng mọi thử thách trước sự cưỡng lại, sự "nổi loạn" bất ngờ của các nhân vật. Trong quá trình sáng tạo, Balzac nhận thấy bức tranh chung của khung cảnh xã hội không ngừng thay hình đổi dạng do sự đan chéo vào nhau, tác động lẫn nhau của các dục vọng và số phận cá nhân.

Người nghệ sĩ đến với cuộc sống như một tình nhân không bao giờ lỗi hẹn. Anh phải xúc động, thổn thức, phải yêu say đắm, phải chịu đựng mọi đau khổ và bất trắc của tình yêu. Những sự giả tạo, gò bó, cưỡng bức trong thái độ của anh sẽ dẫn tới cuộc đổ vỡ đau xót chứ không khi nào đưa đến một tình yêu chân chính, bền vững. Ngay tài bắt chước khéo léo nhất cũng chỉ sản sinh ra những tài tử khéo tay chứ không làm xuất hiện thêm cho đời một *nghệ sĩ*. Nhà viết tiểu thuyết mang tâm hồn của một nghệ sĩ, yêu thương, vui buồn, căm giận cùng với nhân vật của mình trong tác phẩm ; anh không nên làm cái việc điều khiển họ bằng bàn tay khéo léo của một nhà tài tử lạnh lùng !

---

(1) Balzac, *Tuyển tập*, 15 cuốn, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1955, tập I, tr. 6.

Khác với tiểu thuyết, sử thi cổ đại thường miêu tả, đúng hơn là ca ngợi những nhân vật lịch sử và mượn ở truyền thuyết và lịch sử đề tài cũng như cốt truyện. Lịch sử ở đây dường như không chỉ quy định trước sự thắt mở của các biến cố mà còn đoán định cả số phận và cuộc đời của các nhân vật trung tâm. Cho nên không hề có cái ngẫu nhiên trong số phận người anh hùng của sử thi cổ đại. Đó là con người của cả dân tộc, trong con người đó, yếu tố xã hội và yếu tố cá nhân là đồng nhất và ý chí tự do của anh ta cũng là nhiệm vụ của cộng đồng tập thể. Từng con người riêng lẻ có thể có một số phận ngẫu nhiên nhưng cả một tập thể, một dân tộc thì không thể như vậy. Do đó, người anh hùng trong sử thi cổ đại dường như tự nguyện hành động theo một đề tài và cốt truyện định trước (có tính chất truyền thống), anh ta chỉ có thể làm như thế này chứ không thể làm như thế khác, chỉ được phép chiến thắng chứ không hề thất bại. Nhưng hành động của nhân vật trong tiểu thuyết thì hoàn toàn do tính cách cá nhân của anh ta quyết định ; đối với anh ta vấn đề không phải chỉ là *làm cái gì* mà còn ở chỗ *làm như thế nào* ? Do đó trong tiểu thuyết hiện đại không phải là cốt truyện quy định trước hành động của nhân vật mà ngược lại, chính số phận nhân vật và cái lô gích của sự phát triển tính cách sẽ quy định cốt truyện. (Vấn đề này chúng tôi sẽ nói rõ hơn trong phần *Lao động của người viết tiểu thuyết).*

Chúng ta đã thử so sánh tiểu thuyết với sử thi cổ đại. Nhưng một vấn đề khó khăn hơn là so sánh giữa những cuốn tiểu thuyết ít nhiều mang tính chất sử thi với sử thi hiện thực xã hội chủ nghĩa. Bộ *Cửa biển* của Nguyên Hồng và *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi là tiểu thuyết hay là sử thi ? Hai bộ tiểu thuyết có quy mô tương đối lớn đó của nền văn xuôi Việt Nam hiện đại không phải là không có ít nhiều tính chất sử thi. Nó đã khái quát được một thời gian lịch sử dài, từ những ngày Mặt trận Dân chủ rầm rộ ở thành thị và nông thôn cho đến cuộc Tổng khởi nghĩa mùa thu trong cả nước. *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến* đã dựng lên trước mắt ta những bức tranh sinh động của phong trào Mặt trận Dân chủ ở Hải Phòng, những cuộc đình công ở nhà máy tơ, nhà máy đá, nhà máy xi măng của anh em công nhân, cuộc biểu tình khổng lồ của quần chúng ngày 1 - 5 - 1938 ở Đấu Xảo Hà Nội và sau đó là phong trào cách mạng bị đàn áp hết sức dã man nhưng vẫn phát triển và lớn mạnh không ngừng trong giai cấp công nhân và nhân dân lao động nghèo thành phố Cảng.

Vỡ bờ đã nêu lên những biến động dữ dội của xã hội Việt Nam khi Chiến tranh thế giới thứ hai bùng nổ, Pháp đầu hàng Đức và sau đó đầu hàng Nhật một cách nhục nhã, rồi phát xít Nhật kéo quân vào Hải Phòng và Hà Nội. Bóng đen của chiến tranh đã ập vào các thành phố lớn. Tuy còn mặt non yếu, nhưng cuốn tiểu thuyết cũng phần nào phản ánh được phong trào Việt Minh ở các đô thị, nông thôn và các chiến khu, đặc biệt là chiến khu Đông Triều. Rồi Nhật hất cẳng Pháp, rồi hai triệu đồng bào chết đói thê thảm vì chính sách bóc lột vô cùng dã man của bè lũ phát xít. Tức nước vỡ bờ, nhân dân ta, dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản Đông Dương, đã nhất tề nổi dậy cướp chính quyền ở vùng mỏ, nông thôn, đặc biệt là ở thủ đô Hà Nội, dựng lên nước Việt Nam Dân chủ Cộng hoà, một nước dân chủ nhân dân đầu tiên ở châu Á.

Trong thời gian sáng tác, có thể là Nguyễn Đình Thi và Nguyên Hồng đã nhiều lần bị cám dỗ bởi cái ý định mở rộng khuôn khổ của những tài liệu thực tế và lịch sử. Tuy nhiên, cơ sở phát triển cốt truyện và các tình tiết trong những cuốn tiểu thuyết đó vẫn là tính cách của vài ba nhân vật, là câu chuyện lôi cuốn về cuộc đời của mẹ La, Thanh, Gái đen hay là của Khắc, Quyên, Tư, Phượng.

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng giới hạn nhiệm vụ của mình ở việc miêu tả số phận một cá nhân riêng biệt hay là của một nhóm vài ba người, thông qua đó giúp người đọc hiểu được một giai đoạn lịch sử của dân tộc. Những biến cố lịch sử ở đây chỉ được khai thác trong chừng mực chúng có ảnh hưởng đến tính cách các nhân vật, làm cái nền cho nhân vật hoạt động. Trong tiểu thuyết, những sự kiện và những biến cố lịch sử dường như đứng ở bình diện thứ hai (*Sóng gầm, Vỡ bờ*) ; hoặc có khi tác giả chọn một sự kiện lịch sử có vẻ như riêng biệt và tập trung miêu tả những tính cách xung quanh sự kiện đó (*Dấu chân người lính, Hòn Đất, Gia đình má Bảy*). Trong mấy cuốn tiểu thuyết này, cơ sở cốt truyện của tác phẩm thường không vượt ra ngoài khuôn khổ của một chiến dịch, một cuộc chống càn quyết liệt ở hang Hòn hoặc cuộc đồng khởi ở một xã vùng Trung Trung Bộ.

Trong sử thi, lịch sử từ chỗ là cái nền cho nhân vật hoạt động đã biến thành một trong những nhân tố quan trọng nhất của sự phát triển cốt truyện và do đó có một giá trị nghệ thuật độc lập. Cuộc đấu tranh cách mạng của nhân dân, cuộc sống lao động sáng tạo và sức mạnh tập thể của quần chúng chính là nội dung chủ yếu của sử thi. Trong thời gian xây dựng cuốn sử thi *Cuộc đời Cơlim Xamghin*, Goócki rất có ý thức về việc khái quát những sự kiện lịch sử lớn lao của xã hội Nga. Trong một lá thư năm 1927, ông viết : "Cuốn tiểu thuyết của tôi có lẽ sẽ là cuốn "sử biên niên" và sẽ lý thú về mặt sự kiện". Rồi trong một lá thư khác : "Trong *Cơlim Xamghin* tôi muốn kể – chừng nào có thể được – về tất cả những cái mà nước ta đã trải qua trong bốn mươi năm". Cuốn sử biên niên của bốn mươi năm, cuốn sử thi của thời đại mới ! Sự phong phú của những sự kiện và những biến cố lịch sử trọng đại cũng là bản chất của những tác phẩm sử thi như *Sông Đông êm đềm*, *Con đường đau khổ*, v.v.

Tuy nhiên, nói đến sử thi không có nghĩa chỉ là nói đến quy mô đồ sộ của lối kể chuyện với những bức tranh có tầm bao quát rộng lớn, những cảnh quần chúng xuống đường biểu tình, những cuộc đồng khởi như những vụ nổ dây chuyền phá tung các ấp chiến lược, những chiến thắng lẫy lừng trong lịch sử dân tộc, những cảnh lao động tập thể của hàng vạn con người trên những công trường khổng lồ của chủ nghĩa xã hội ; một trong những nhiệm vụ quan trọng nhất của tiểu thuyết cũng như của sử thi là phải xây dựng được những tính cách điển hình vừa độc đáo vừa tiêu biểu cho cả một dân tộc, một thời đại.

Trong khi miêu tả bốn mươi năm bão táp cách mạng với đầy những biến cố, những xung đột dữ dội, ngọn đèn pha của Goócki vẫn tập trung rọi sáng vào một con người tầm thường, ích kỷ, đeo kính râm, Cơlim Xămghin, một người cách mạng bất đắc dĩ luôn luôn muốn tìm một chỗ trú yên thân trong cuộc sống đầy sóng gió. Cơlim Xămghin, Grigôri Mêlêkhốp (*Sông Đông êm đềm*) cũng như các nhân vật trong bộ truyện ba tập của Alếcxây Tônxtôi là những nhân vật đứng ở trung tâm của các bộ sử thi và có một giá trị rất quan trọng về mặt tư tưởng - nghệ thuật. Trong sử thi nhà văn chú ý đến những sự kiện quan trọng có khả năng tạo nên những bước chuyển biến quyết định trong tính cách nhân vật. Cho nên sử thi không thể quá chú ý đến những khía cạnh riêng tư thầm kín của đời sống con người như tiểu thuyết.

Trong cuộc hội nghị ở Lêningrát năm 1963, một số ý kiến có đề cập vấn đề : sự phát triển của thể loại sử thi trong văn học Liên Xô trước đây và các nước xã hội chủ nghĩa. Có người cho rằng nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa nói chung đi theo hai hướng chủ yếu, tạm gọi là "trục tung" và "trục hoành". Những tác phẩm theo hướng thứ nhất gắn liền với truyền thống của Sêkhốp. Đó là những tác phẩm ngắn, gọn, xoáy sâu vào một vấn đề của hiện thực, chiếu sáng một góc nào đó của cuộc đời. Hiện nay những tác phẩm loại đó lấn át những tác phẩm đi theo hướng thứ hai : sử thi.

Nhận định trên theo tôi có thể còn phải bàn cãi thêm, nhưng sẽ là sai lầm nếu từ đó rút ra kết luận : sử thi sẽ mất dần đi vì không phù hợp với cuộc sống hiện nay ở các nước xã hội chủ nghĩa ! Phải chăng sử thi sẽ mất dần đi vì lòng hăm hở anh hùng của thời kỳ cách mạng và thời kỳ chiến tranh vệ quốc đã nguội dần ? Phải chăng bây giờ trước mắt chỉ là cuộc sống hằng ngày đầy mâu thuẫn, một cuộc sống phù hợp với một nền nghệ thuật phi anh hùng ? Lập luận sai lầm trên đây xem ra không có gì mới mẻ. Trước đây, Dominique Fernandez đã nói những điều tương tự. Ông cho rằng con người anh hùng so với con người bình thường cũng như ngày lễ lớn so với ngày thường. Ngày lễ lớn là một cái gì lên gân, công thức và giả tạo. Ở Liên Xô ngày nay, không khí sôi sục chiến đấu của những ngày Cách mạng tháng Mười và chiến tranh vệ quốc đã qua rồi, thì phải nghiên cứu Liên Xô như một xã hội bình thường, tẻ nhạt và đơn điệu. Bây giờ làm gì có loại siêu nhân như bà mẹ của Paven Vlaxốp ! Dominique Fernandez viết : "Những người kế thừa Goócki ở Liên Xô dựa vào cái kho trữ những sự kiện vẻ vang của Cách mạng 1917 và của cuộc chiến tranh ái quốc chống phát xít Đức, đã duy trì tới ngày nay một truyền thống về tiểu thuyết sử thi, và người ta có thể tự hỏi ảnh hưởng lâu dài của những tác phẩm đẹp và mạnh như *Người mẹ* của Goócki hay *Chiến hạm Pôchômkin* của Eisenstein mà sự quang vinh và uy tín chủ yếu gắn liền với tính chất phi thường của những sự kiện kể trên, phải chăng đã cầm giữ nghệ thuật Xô viết trong một không khí kích thích và say sưa có tính chất giả tạo và nguy hiểm, và cuối cùng đã làm trễ tràng sự chín muồi và nở rộ của một nền nghệ thuật thật sự cộng sản chủ nghĩa,

nghĩa là vừa dựa trên một mẫu người trung bình, không còn là kiểu siêu nhân, vừa hướng về tương lai, hướng về những vấn đề đặt ra do một tương lai hoà bình và hạnh phúc, tước bỏ đi những cơn cuồng nhiệt của chủ nghĩa anh hùng"[1].

Những lý luận nguỵ biện trên đây không phù hợp với thực tiễn văn học ở Liên Xô trước đây và các nước xã hội chủ nghĩa. Cho đến nay sử thi và những cuốn tiểu thuyết mang ít nhiều tính chất sử thi vẫn phát triển mạnh mẽ trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở nhiều nước trên thế giới. Trên đây chúng tôi có nhắc đến quá trình tạm gọi là sử thi hoá tiểu thuyết. Đúng là như vậy. Ở Liên Xô, ngoài những mẫu mực xuất sắc của thể loại sử thi như *Cơlim Xamghin, Sông Đông êm đềm, Con đường đau khổ,* chúng ta còn có *Suối thép* của Xêraphimôvits, *Ximăng* của Glátcốp, *Sapaép* của Phuốcmanốp, *Tham tàn* của Êrenbua, *Abai* của Auốcdốp, *Những con người của những nơi hẻo lánh* của Malítskin, *Bài ca sư phạm* của Macarencô, *Rừng Nga* của Lêônốp, *Đất vỡ hoang* của Sôlôkhốp, v.v. Những cuốn sử thi và tiểu thuyết lớn mà chúng tôi vừa dẫn ra ở trên chính là những tác phẩm chủ yếu đã phản ánh theo chiều rộng và cả chiều sâu toàn cảnh của xã hội Liên Xô trong nửa thế kỷ vừa qua.

Điều cần chú ý là chủ nghĩa anh hùng cách mạng không phải chỉ gắn liền với các cuộc chiến đấu và hành quân, với những "chiếc áo choàng tung bay và ánh gươm lấp lánh", chủ nghĩa anh hùng cách mạng còn là bản chất của nhân dân lao động trong thời kỳ xây dựng chủ nghĩa xã hội và kiến thiết đất nước. Chủ nghĩa anh hùng cách mạng thể hiện ngay trong công việc lao động sáng tạo hằng ngày của quần chúng, những công việc rất bình thường nhưng có ý nghĩa rất vĩ đại. Lênin đã từng ca ngợi "chủ nghĩa anh hùng vĩ đại nhất" của hơn 100 đảng viên bônsêvích đã tổ chức ngày thứ bảy cộng sản đầu tiên năm 1919 trên đường xe lửa Mátxcơva - Cadan. Đó là những con người dám bắt tay ngay vào công việc lao động anh hùng để xây dựng đất nước sau bốn năm gian khổ của chiến tranh đế quốc chủ nghĩa và 18 tháng nội chiến còn ác liệt, gian khổ hơn !

---

(1) Dominique Fernandez, *Tiểu thuyết Ý và sự khủng hoảng của ý thức hiện đại*, Graxê - Paris, 1958, tr. 266, 267.

Không có một cơ sở nào để kết luận rằng sử thi hiện đại ở các nước xã hội chủ nghĩa sẽ mất dần đi sau thời kỳ cách mạng và chiến tranh vệ quốc. Sự lớn mạnh của thể loại sử thi là hoàn toàn phù hợp với quy luật sáng tạo của nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa, phù hợp với bản chất của chủ nghĩa xã hội trong mọi giai đoạn phát triển của nó.

Trong vòng chục năm gần đây, lý luận văn học có khuynh hướng muốn đơn giản hoá việc phân loại tiểu thuyết. Trong *Tác phẩm ngôn từ*, W. Kayser đề nghị một lối phân định loại hình (typologique) tiểu thuyết được một số nhà nghiên cứu Xô viết ủng hộ. W. Kayser cho rằng nên chia tiểu thuyết ra làm ba thứ – một lối phân chia khá phổ biến trong giới lý luận văn học phương Tây – tiểu thuyết luận đề, tiểu thuyết tính cách và tiểu thuyết sự việc. M. Cudơnhétxốp tiếp nhận về cơ bản lối phân loại ấy và rút gọn xuống còn hai thứ : tiểu thuyết tính cách và tiểu thuyết sự việc[1]. Ximônốp cũng cho rằng tiểu thuyết có thể chia thành hai loại : tiểu thuyết sự việc và tiểu thuyết số phận. Một số nhà lý luận văn học khác cho rằng lối phân chia loại hình tiểu thuyết trên đây không thấy được sự thống nhất biện chứng giữa tính cách và sự kiện, sự thống nhất được thực hiện ngay trong cốt truyện và bố cục của tiểu thuyết. Lối phân chia đó chỉ có tính chất ước lệ vì tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa là một sự tổng hợp giữa lịch sử và cá nhân, nó vạch ra ý nghĩa lịch sử của thời đại thông qua vận mệnh của vài ba cá nhân (*Sóng gầm, Vỡ bờ, Sống mãi với thủ đô*,...). Không thể có hai cốt truyện, cốt truyện lịch sử và cốt truyện cá nhân, ngay trong một cuốn tiểu thuyết !

Sự phân chia ra tiểu thuyết sự việc và tiểu thuyết tính cách chỉ có thể được tiếp nhận trong một ý nghĩa rất tương đối như sau : có thể có một loại tiểu thuyết tổ chức tài liệu chủ yếu xung quanh một biến cố lịch sử và một loại tiểu thuyết khác tổ chức tài liệu xung quanh một nhân vật mà số phận của nó là điều quan tâm chủ yếu của nhà văn. Đồng thời khi phân chia như vậy phải thấy rằng ở bất cứ loại tiểu thuyết nào cũng đều có sự tác động qua lại, biện chứng giữa tuyến sự kiện và tuyến tính cách.

---

(1) M. Cudơnhétxốp, *Tiểu thuyết Xô viết*, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1963, tr. 284, 300.

Theo cách phân chia tương đối như vậy thì tương lai của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa là thuộc về tiểu thuyết sự kiện hay tiểu thuyết tính cách ? Năm 1961, trên tạp chí *Những vấn đề văn học*, Ximônốp cho rằng trong nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa thì "tiểu thuyết sự việc" sẽ có ưu thế hơn "tiểu thuyết số phận". Ông viết : "Theo tôi, điều đó là tự nhiên trong một xã hội mà công việc xã hội chiếm một vị trí to lớn như thế trong đời sống của con người như ở nước ta. Một điều tự nhiên là, thay cho việc chiếu một tia sáng dài theo dõi toàn bộ số phận con người từ lúc ra đời cho đến lúc chết, nhiều nhà văn chiếu ánh sáng ấy thành một dải rộng vào biến cố chủ yếu trong đời các nhân vật của mình, mà thường thường, biến cố chủ yếu ấy đồng thời cũng là biến cố quan trọng nhất trong đời sống nước nhà. Cố nhiên, tôi chỉ nói về một khuynh hướng. Chúng ta hiện có và vẫn sẽ có những "tiểu thuyết số phận" tuyệt hay. Nhưng tôi cho rằng "tiểu thuyết sự việc" đang có cơ sở ngày càng lớn trong bản thân đời sống. Ngọn đèn chiếu rọi cái vệt sáng của mình vào thành tựu chủ yếu trong đời một con người, còn tiền sử của nó thường chỉ được vạch ra bằng những nét chấm"[1].

Phản đối ý kiến của Ximônốp, Sécbina cho rằng trong tiểu thuyết diễn ra "một sự tác động qua lại rất phức tạp và thường thường là độc đáo của sự miêu tả những sự kiện, hoàn cảnh và sự phát triển những tính cách, những tính cách này là những động cơ chính, bởi vì cuối cùng, chính con người thực hiện những hành động xuất sắc nhất"[2].

Lịch sử tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa đã chứng minh rằng tính cách bao giờ cũng là trung tâm nghệ thuật của tiểu thuyết. Có thể nói rằng lịch sử của tiểu thuyết cận đại và hiện đại là lịch sử của những tính cách điển hình bất hủ.

Một Thuý Kiều, một Eugénie Grandet, một lão Goriot, một Lucien Chardon, một Julien Sorel, một bà Bovary, một David Copperfield, một Anđrây, một Pie Bêdukhốp, một Anna Carênina,... bấy nhiêu bộ mặt con người đó đã nêu lên được những nét chủ yếu của lịch sử nhân loại trong

(1) K.Ximônốp, *Trước công tác mới, Những vấn đề văn học*, số 5, 1961, tr. 172.

(2) V. Sécbina, *Trí tuệ hay là trừu tượng, Thế giới mới*, số 11, 1961, tr. 231.

thế kỷ XIX. Và cái thế kỷ XX đầy những biến cố vĩ đại, đầy những chấn động dữ dội của chúng đã in dấu trên nét mặt những con người của thời đại mới như bà mẹ Nilốpna, Paven Vlaxốp, Cơlim Xamghin, Grigôri, Paven Coócsaghin, bác sĩ Faust, Jean Christophe, AQ, chị Dậu, Chí Phèo, mẹ La, Tư, Khắc, Tiệp, anh hùng Núp, chị Tư Hậu,... Kinh nghiệm của Nam Cao, Nguyên Hồng, Nguyễn Đình Thi, Tô Hoài, Nguyễn Thi, Phan Tứ, Chu Văn, Anh Đức,... cho ta biết rằng tiểu thuyết xây dựng được những tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình là những kiểu mẫu cao nhất của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Tất nhiên trong những cuốn tiểu thuyết đó, lịch sử và cá nhân, sự kiện và tính cách hoà lẫn, đan chéo với nhau, tác động qua lại lẫn nhau một cách rất sinh động và độc đáo.

Trong lịch sử tiểu thuyết Xô viết, có những giai đoạn tiểu thuyết sự kiện nổi lên hàng đầu, tác phẩm nặng về xây dựng hình tượng tập thể của nhân dân (*Suối thép* của Xêraphimôvits, *Nhân dân là bất diệt* của Grôxman, v.v.). Nhưng càng về sau, tiểu thuyết tính cách càng nổi lên. *Sông Đông êm đềm, Con đường đau khổ*,... đã mở đầu cho loại tác phẩm kết hợp một cách nhuần nhị hai tuyến sự kiện và nhân vật trong bố cục và cốt truyện. Ở nước ta, trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp, truyện và tiểu thuyết cũng thiên về xây dựng hình tượng những khối đông quần chúng, những tập thể dân công, bộ đội, công nhân ; vận mệnh của nhân vật dường như bị mờ đi sau hàng loạt sự kiện chồng chất hãy còn nóng nổi hơi thở của cuộc chiến đấu (*Xung kích, Vùng mỏ, Con trâu*).

Từ hoà bình lập lại, truyện và tiểu thuyết đã chú ý hơn đến số phận của những cá nhân (*Đất nước đứng lên, Một truyện chép ở bệnh viện, Cái sân gạch, Đi bước nữa, Hoa hướng dương, Hòn Đất, Kan Lịch*,...). Những tác phẩm quy mô lớn như *Cửa biển, Vỡ bờ, Sống mãi với thủ đô*,... đã giới thiệu một loại tiểu thuyết "tổng hợp", trong đó bức tranh sử thi rộng lớn của thời đại được phản ánh thông qua vận mệnh của vài ba cá nhân, trong đó những biến cố lịch sử được trình bày trong mối quan hệ khăng khít với số phận nhân vật. Loại tiểu thuyết này rõ ràng có khả năng phản ánh một cách quy mô nhất, sâu sắc nhất cuộc sống mới, con người mới trong thời đại chúng ta.

Trong những cuộc tranh luận về loại thể và loại hình tiểu thuyết ở các nước xã hội chủ nghĩa, có một vấn đề đã từng làm sôi nổi một thời trên lĩnh vực lý luận văn học : vai trò của hư cấu nghệ thuật trong tiểu thuyết hiện đại. Vấn đề này đặt ra không phải là không có cơ sở xã hội của nó. Trong thế kỷ XX, cái sức nặng của tài liệu sống chân thực ngày càng tăng lên trong tiểu thuyết, các sự kiện lịch sử ngày càng thâm nhập vào hành động của tiểu thuyết. Nói chung, chúng đóng vai trò hoàn cảnh trong tiểu thuyết, nhưng cũng có nhiều trường hợp chúng trở thành cốt truyện chính. Đồng thời lại xuất hiện những loại tiểu thuyết phóng sự, tiểu thuyết tự truyện, trong đó vai trò của hư cấu nghệ thuật bị rút xuống hàng thứ yếu. Bạn đọc Việt Nam và thế giới đã bị thu hút bởi chất sống thực vô cùng hấp dẫn trong các tác phẩm như *Đất nước đứng lên, Sapaép, Chuyện một người chân chính, Viết dưới giá treo cổ, Chất vấn bằng tra tấn,...* Ở nước ta, trong những năm sáu mươi, thể ký và hồi ký cách mạng đã có một vị trí rất lớn trong văn học. Những tác phẩm như *Những mẩu chuyện về đời hoạt động của Hồ Chủ tịch, Nhân dân ta rất anh hùng, Bác Hồ, Sống như Anh, Từ tuyến đầu Tổ quốc, Người mẹ cầm súng* đã có tác dụng rất sâu sắc đối với bạn đọc và có ảnh hưởng lớn đối với tiểu thuyết.

Cái ưu việt của nền văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa trong thời đại chống Mỹ cứu nước ở Việt Nam là nhà văn có thể dễ dàng tìm thấy những điển hình anh hùng đẹp đẽ ngay trong cuộc sống thực trước mắt. Thuận lợi này không phải bất cứ thời đại nào cũng có. Niềm sung sướng và vinh dự của thế hệ nhà văn trong thời kỳ chống Mỹ cứu nước là được sống trong một thời đại anh hùng chưa từng có trong lịch sử. Chủ nghĩa anh hùng cách mạng là bản chất, là quy luật chủ yếu của thời đại chúng ta. Chủ nghĩa anh hùng cách mạng cũng là quy luật hình thành con người mới, là tiêu chuẩn cao nhất để đánh giá con người Việt Nam mới. Trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, những người anh hùng của quần chúng xuất hiện như hoa mùa xuân. Những người thật việc thật sáng ngời, đó là nguồn chất liệu vô giá của văn học. Chưa bao giờ những nguyên hình xã hội lại gần gũi với những điển hình văn học như bây giờ. Nhưng không nên xuất phát từ thực tiễn đó để đi đến những kết luận sai lầm như muốn đồng nhất nguyên hình xã hội với điển hình văn học, như đề cao

một chiều thể ký và hạ thấp tiểu thuyết, như chủ trương ghi chép y nguyên cuộc sống và tấn công vào hư cấu nghệ thuật. Vấn đề là nhà văn phải xây dựng cho được những điển hình anh hùng trong tác phẩm, phải coi việc thể hiện chủ nghĩa anh hùng cách mạng là nhiệm vụ trung tâm của nền văn học chống Mỹ cứu nước. Còn dùng ký hay tiểu thuyết, thơ hay truyện, mức độ hư cấu nhiều hay ít, đó chỉ là vấn đề biện pháp nghệ thuật của từng nhà văn. Dùng biện pháp nào, tuỳ theo vốn sống và điều kiện làm việc của từng nghệ sĩ.

Chúng ta có đầy đủ lý do để khuyến khích và đề cao những hồi ký cách mạng, những bút ký chống Mỹ cứu nước. Chưa bao giờ thể ký bộc lộ được khả năng biểu hiện nhanh, gọn, kịp thời những vấn đề nóng hổi của thời đại như bây giờ, cũng chưa bao giờ thể ký có tác dụng thu hút quần chúng rộng rãi như hiện nay. Nhưng vấn đề không phải là đề cao ký bằng cách hạ thấp tiểu thuyết hoặc đề cao tiểu thuyết bằng cách hạ thấp ký, không phải là so sánh thể loại nào hơn thể loại nào ; vấn đề là sử dụng tất cả những khả năng của các thể loại để thể hiện cho được chủ nghĩa anh hùng cách mạng. Trong tiểu thuyết cũng như trong ký, có những tác phẩm hay và những tác phẩm chưa thành công. Không nên lấy một tác phẩm hay của thể loại này để so sánh với một tác phẩm dở của thể loại kia, từ đó rút ra kết luận rằng thể loại sau là kém ! Năm ngón tay cũng có ngón dài ngón ngắn, nhưng mỗi ngón đều có chức năng riêng của nó, không nắm cả năm ngón lại thì không thể nào thành một quả đấm thôi sơn vào mặt kẻ thù.

Những luận điểm sai lầm trên đây không phải là một điều gì mới mẻ. Văn học Xô viết vào cuối những năm hai mươi đã phải đấu tranh với những quan điểm ấu trĩ về mặt lý luận như vậy. Tạp chí *Mặt trận văn học phái tả* đã chủ trương tấn công vào hư cấu trong nghệ thuật. Về mặt văn học, *Mặt trận văn học phái tả* đã đem phóng sự, bút ký đối lập với tiểu thuyết và truyện. Trong nghệ thuật tạo hình họ đưa phim thời sự đối lập với phim truyện và đặc biệt đưa ngành chụp ảnh lên hàng đầu, coi đó là "phương tiện ghi những sự việc một cách chính xác, nhanh chóng và khách quan hơn" ! Họ tưởng rằng đã đẩy được nghệ thuật tiến hơn một bước trong việc biểu hiện cuộc sống, nhưng thảm hại thay, đã có lúc họ

sa lầy vào vũng bùn của chủ nghĩa tự nhiên ! Họ tưởng rằng đã đề cao được thể ký và phim thời sự, nhưng thực tế họ đã hạ thấp khả năng phản ánh của những thể loại văn nghệ đó, làm cho chúng hoá thành dung tục và tầm thường. Kinh nghiệm trên của văn học Xô viết là một tài liệu tham khảo giúp chúng ta suy nghĩ.

Tấn công vào hư cấu nghệ thuật là tấn công vào chính bản thân nghệ thuật. Bởi vì hư cấu nghệ thuật là gì nếu không phải là công việc khái quát những tài liệu về cuộc sống mà nhà văn thu lượm được, nếu không phải là công việc chọn lựa những nét tiêu biểu nhất, điển hình nhất đối với cuộc sống. Hư cấu nghệ thuật là một biện pháp đặc biệt của nghệ thuật để phản ánh cuộc sống, là một biện pháp khái quát của nghệ thuật, nó sử dụng năng khiếu tưởng tượng phong phú của nhà văn, làm cho những sự kiện, những con người trong tác phẩm hiện lên với những đường nét rõ ràng hơn, sinh động hơn, hợp với quy luật cuộc sống hơn. Hư cấu nghệ thuật cũng là một nhịp cầu đưa người nghệ sĩ từ sự khái quát hoá sang sự cá thể hoá, từ những ý niệm trừu tượng dựng lên những con người, những bức tranh đầy sức sống có sức hấp dẫn say mê đối với người đọc. Thể ký tuy chủ yếu dựa vào những sự kiện có thực trong cuộc sống, vẫn không thể không dùng đến hư cấu nghệ thuật. Bởi vì có sự sáng tạo nghệ thuật nào mà lại không thông qua sự đánh giá chủ quan của nhà văn. Bút ký của Goócki về Lênin đã ghi lại một hình tượng Lênin chân thật, nhưng là một hình tượng Lênin nhìn dưới góc độ, dưới ánh sáng riêng của nhà văn Goócki. Tất nhiên, trong thể ký, mức độ hư cấu nghệ thuật có thể ít hơn các thể loại văn học khác. Và liều lượng nhiều ít còn phụ thuộc vào chỗ tác phẩm đó là loại "già ký non truyện"[1], là tuỳ bút, là hồi ký, là bút ký hay là loại ký thông tấn trên báo chí.

Tiểu thuyết đòi hỏi ở người nghệ sĩ một trình độ hư cấu nghệ thuật rất cao. Chẳng thế mà Puskin cho rằng "qua chữ "tiểu thuyết" chúng hiểu là cả một thời đại lịch sử được phát triển trong câu chuyện hư cấu"[2]. Và cả Nguyễn Công Hoan, cả Nam Cao đều nói một cách dí dỏm rằng : tiểu thuyết là một truyện bịa y như thật !

---

(1) Chữ của Tô Hoài dùng để chỉ một loại mới ở nước ta như *Đường trong mây, Vào lửa, Chân sóng,...*

(2) A. X. Puskin, *Toàn tập*, cuốn 2, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcova, 1949, tr. 92.

Đúng như vậy. Hư cấu nghệ thuật không mâu thuẫn với hiện thực, nó chỉ làm cho sự tái hiện nghệ thuật càng trở nên sinh động hơn, chân thật hơn, xúc động hơn. Chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này ở phần sau khi bàn đến công việc lao động của người viết tiểu thuyết.

Chúng ta bênh vực quyền hư cấu nghệ thuật cho các nhà viết tiểu thuyết, kể cả những nhà văn viết tiểu thuyết lịch sử. Nhưng đồng thời chúng cũng phải phê phán những quan niệm hiểu hư cấu nghệ thuật một cách tuỳ tiện, đẩy sự sáng tạo nghệ thuật đến chỗ mâu thuẫn với chân lý cuộc sống. Năm 1957, trong cuộc tranh luận về việc tái bản cuốn tiểu thuyết *Tiêu Sơn tráng sĩ* của Khái Hưng, có người đã đề cao quan niệm hư cấu nghệ thuật của Alecxandre Dumas, xem đó là quan niệm chung của các nhà tiểu thuyết lịch sử trên thế giới ! Ông viết : "vì nhu cầu riêng, lịch sử luôn luôn bị các nhà viết tiểu thuyết và soạn kịch sửa đổi, bóp méo... Có nhiều nhân vật lịch sử, thực tình ra, đứng trên quan niệm duy vật biện chứng mà xét thì là tiến bộ, nhưng khi đưa vào các tác phẩm văn nghệ... thì họ là kẻ thù của nhân dân, họ đứng về phía phi nghĩa... Lại có nhiều nhân vật lịch sử, thực tình ra, đứng về phương diện khoa học mà nói, thì là lạc hậu, phi nghĩa, phản động, mà ở trong tiểu thuyết và kịch bản nói về họ, thì họ rất được đề cao, làm cho ai cũng yêu cũng phục...". Ông lại cho rằng câu chuyện xuyên tạc lịch sử của các nhà văn là một "chuyện đã rồi, chuyện người đời xưa người ta đã làm mà cả thế giới từ Đông sang Tây đều như thế"[1]. Kết luận này không có cơ sở thực tế trong lịch sử văn học Việt Nam và thế giới. Quan niệm của Dumas cho rằng lịch sử "chỉ là một cái đinh để tôi treo các bức hoạ của tôi mà thôi" chỉ phù hợp với quan niệm sáng tác của những nhà văn lãng mạn như Khái Hưng, như Alfred de Vigny, Chateaubriand, Novalis. Các nhà tiểu thuyết lịch sử cổ điển như Puskin, Flaubert, L. Tônxtôi,... đã quan niệm vấn đề này hoàn toàn khác. Một mặt đề cao vai trò của tưởng tượng và hư cấu trong tiểu thuyết lịch sử, một mặt họ vẫn khẳng định nguyên tắc tiểu thuyết phải trung thành với lịch sử. Vấn đề này chúng tôi đã có dịp đề cập trong bài *Lại bàn về quan điểm lịch sử trong văn học*[2] nên không phân tích kỹ ở đây.

---

(1) *Thế nào là quan điểm lịch sử trong văn học, Văn nghệ*, số 3, tháng 8, 1957.

(2) Phan Cự Đệ, *Lại bàn về quan điểm lịch sử trong văn học, Tạp chí Phê bình*, số 5, 1957.

Vấn đề hư cấu nghệ thuật trong tiểu thuyết hiện đại hiện nay đã được giải quyết về căn bản trong lý luận văn học mác xít cũng như trong thực tiễn sáng tác. Một vấn đề khác được nhiều người quan tâm hơn và đến hiện nay vẫn có sức thu hút mạnh mẽ đối với nhiều nhà lý luận văn học, đó là *vấn đề cách tân của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa nói riêng và tiểu thuyết hiện đại nói chung trong thế kỷ XX của chúng.*

Trong cuộc hội nghị về tiểu thuyết ở Lêningrát cũng như ở Milan, nhiều nhà lý luận và tiểu thuyết gia thuộc khuynh hướng hiện đại chủ nghĩa đã la lối lên rằng tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa không có gì là cách tân cả, chẳng qua nó chỉ trở lại với những "cấu trúc tư sản" của tiểu thuyết Balzac, Tônxtôi, Đôxtôiépxki mà thôi, rằng các nhà văn cộng sản đã thể hiện nội dung của thế kỷ XX bằng những phương pháp đã lỗi thời của thế kỷ XIX ! Họ cho rằng nghệ thuật thực sự cách tân chỉ là nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa, nghệ thuật của tiểu thuyết - huyền thoại, tiểu thuyết - phúng dụ, tiểu thuyết - tuỳ bút. Trong cuốn *Lịch sử của tiểu thuyết hiện đại*, Albérès chỉ nhấn mạnh những yếu tố cách tân trong lĩnh vực hình thức như tính đa hướng và kiến trúc nhiều bình diện, "việc tự sự không có người tự sự", biện pháp nhìn lùi về quá khứ trong đề tài, v.v. Albérès cho rằng nội dung của tiểu thuyết không quan trọng. Vấn đề cách tân chỉ gắn liền với cái giọng của nhà văn, với phong cách của tác giả !

Về mặt phương pháp luận, không thể tách rời vấn đề cách tân với vấn đề nội dung biểu hiện của tiểu thuyết. Quan niệm cách tân của nhà tiểu thuyết gắn liền với quan niệm của ông về nội dung cơ bản của thời đại mới. Các nhà tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa cho rằng thế kỷ XX là thế kỷ của chiến tranh tàn khốc, của sự huỷ diệt và sụp đổ, cái thế kỷ mà con người văn minh bỗng biến thành tên nô lệ mù quáng của tiện nghi và kỹ thuật hiện đại. Một nền nghệ thuật phải miêu tả cảnh hỗn độn và phi lý của một thế giới bị gãy vụn, tình trạng quái dị của con người bị tha hoá, cảnh hoàng hôn của lý trí, sự phá sản của chủ nghĩa nhân đạo ! Thế giới quan của các nhà văn hiện đại chủ nghĩa không cho phép họ tiến hành một sự cách tân nghệ thuật chân chính, trái lại, đôi khi đã đẩy sự tìm tòi của họ vào những mê cung, những ngõ cụt không có lối thoát.

Cao trào Cách mạng xã hội chủ nghĩa kể từ sau Chiến tranh thế giới thứ hai, sự vùng dậy mạnh mẽ của phong trào giải phóng dân tộc ở các nước Á, Phi, Mỹ La tinh, phong trào đấu tranh của hàng chục triệu quần chúng công nhân và nhân dân lao động trong các nước đế quốc chủ nghĩa, đó là nội dung cơ bản của thời đại chúng ta. Chân lý của thời đại rực rỡ như ánh sáng mặt trời, cho nên bất cứ một nhà văn nào ở phương Tây, chỉ cần họ có một chút thiện chí, cũng có thể nhận ra được phần nào cái sự thật vĩ đại đó.

Nhà triết học tư sản và nhà tiểu thuyết hiện sinh chủ nghĩa Jean Paul Sartre cũng có lúc không phủ nhận nổi cái thực tế lớn lao của thời đại chúng ta. Ông đã phát biểu trước các nhà văn Tiệp Khắc : "Theo quan điểm của tôi, ở mỗi thế kỷ, chỉ có một chủ đề lớn đối với tiểu thuyết lớn mà thôi. Vì vậy để trả lời câu hỏi chủ đề tiểu thuyết phải như thế nào để cho trong thời đại chúng ta, tiểu thuyết trở thành cái mà *Đôn Kihôtê* đã thành đối với thế kỷ XVI hay *Chiến tranh và hoà bình* đã thành đối với thế kỷ XIX, chỉ có một câu trả lời : chủ đề của thời đại chúng ta, đó là cái kinh nghiệm vĩ đại của chủ nghĩa xã hội từ 1917 đến ngày nay. Và còn rộng hơn nữa vì chủ nghĩa xã hội đã là cái quyết định đối với đời sống con người ngay trước Cách mạng tháng Mười và cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa sẽ ảnh hưởng tới tất cả thế kỷ chúng ta"[(1)].

Trong thế kỷ XX nền tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa là một nền nghệ thuật thực sự cách tân và hiện đại vì nó đã phản ánh được nội dung cơ bản của thời đại chúng ta. Nền nghệ thuật cách tân đó được quy định bởi phong trào cách mạng xã hội chủ nghĩa của quần chúng, bởi một phương pháp sáng tác tiên tiến, bởi những đặc trưng mới mẻ của thế kỷ XX, một thế kỷ đầy những sự kiện khổng lồ trong lịch sử nhân loại.

Thế kỷ XX là thế kỷ của những phong trào cách mạng rộng lớn của quần chúng, nó đặt ra cho nhà viết tiểu thuyết một nhiệm vụ hết sức mới mẻ là phải ca ngợi và khẳng định vai trò quần chúng trong lịch sử. Chưa bao giờ quần chúng cách mạng có một vị trí lớn lao như vậy trong lịch sử tiểu thuyết. Cũng như chưa bao giờ con người mới có một thái độ chủ động

(1) *Văn học nước ngoài*, số 5, năm 1964, tr. 225 (tiếng Nga).

như vậy trong việc tấn công vào hoàn cảnh và cải tạo hoàn cảnh. Tính cách của con người anh hùng mới chỉ có thể hiểu được trong mối quan hệ với cuộc đấu tranh cách mạng của quần chúng.

Chính cái điểm cách tân đó của nguyên tắc xây dựng nhân vật đã làm thay đổi căn bản những biện pháp kết cấu, tổ chức tài liệu, làm thay đổi cả hình thức loại thể của tiểu thuyết. Nghệ thuật sử thi xuất hiện chính là trên những yêu cầu mới mẻ đó của thời đại.

Người nghệ sĩ hiện thực xã hội chủ nghĩa được trang bị một thế giới quan mác xít, một phương pháp sáng tác tiên tiến để nhận thức và cải tạo thế giới. Phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa cho phép nhà viết tiểu thuyết có thể kết hợp được những yếu tố hiện thực và lãng mạn cách mạng, có thể miêu tả được hiện thực và tính cách con người trong quá trình phát triển cách mạng, trong triển vọng tương lai của nó. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa sẽ miêu tả quá trình trưởng thành của con người mới, đặc biệt là sự phong phú của thế giới tinh thần nhân vật do sự tham gia tích cực của nó vào phong trào cách mạng rộng lớn của quần chúng. Không có một nghệ thuật tiểu thuyết nào trong quá khứ có thể nêu lên được triển vọng của con người và cuộc sống như trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Điều say mê chủ yếu của Goócki là quan sát xem con người đã *lớn lên* như thế nào trong đấu tranh cách mạng : "Nếu trên đời có cái gì thực sự thiêng liêng và vĩ đại thì cái đó chỉ là con người phát triển không ngừng".

Trong chương *Điển hình hoá trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa* chúng tôi đã nêu lên một đặc điểm hết sức quan trọng của thời đại chúng ta : trong thế kỷ XX, những biến cố lịch sử trọng đại đã ảnh hưởng trực tiếp đến vận mệnh của bất kỳ một dân tộc nào và bất kỳ một cá nhân riêng lẻ nào. Những tầng lớp quần chúng đông đảo ngày càng tự giác gia nhập vào quỹ đạo của những cuộc đấu tranh cách mạng có quy mô toàn thế giới. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa phải nêu lên được mối quan hệ chặt chẽ giữa số phận một cá nhân với những cuộc đấu tranh chính trị rộng lớn của toàn dân tộc. Mỗi một con người sẽ được thử thách

trước lịch sử và dù muốn dù không, anh ta cũng phải tự chọn lấy cho mình một con đường đi trong cuộc đấu tranh chung của toàn nhân loại. Và cũng trong cuộc đấu tranh có quy mô rộng lớn đó, một cá nhân có thể thu hút vào bản thân mình những kinh nghiệm lịch sử của toàn thế giới. Một nhà lý luận văn học đã đưa ra một nhận xét lý thú : nếu như Faust sống lại thì con người đó cũng phải ghen tị với Goócki về chỗ trong cuộc đời của mình, ông đã chiếm hữu được nhiều lĩnh vực khác nhau của cuộc sống : nhà đại văn hào đó vừa là công nhân, vừa là người đi lang thang trên khắp nước Nga, một nhà cách mạng, một nhà tư tưởng đồng thời lại là một nghệ sĩ, một người làm công tác tổ chức các lực lượng văn hoá tiên tiến nửa đầu thế kỷ XX ! Cho nên không phải là ngẫu nhiên mà tiểu thuyết của Goócki có một dung lượng rất lớn, nó bao quát một khối lượng khổng lồ những sự kiện lịch sử và xã hội quan trọng được phản ánh qua kinh nghiệm cá nhân của nhân vật người kể chuyện. Trong bộ ba tự truyện của Goócki, toàn bộ thế giới bên ngoài được thể hiện như là thành tựu kinh nghiệm chủ quan và đời sống tâm lý bên trong của một cá nhân riêng biệt. Tính cách của nhân vật trung tâm Aliôsa Pescốp không ngừng lớn lên bằng cách thu hút vào bản thân mình những kinh nghiệm xã hội vô cùng rộng lớn và phong phú. Trong tiểu thuyết của Goócki, dường như người ta gặp lại cái mô típ quen thuộc của Tônxtôi về việc con người đi sâu vào cuộc sống nhân dân, tắm mình vào trong dòng sông lớn của cuộc sống ấy. Nhưng đồng thời người ta cũng nhận thấy những đặc điểm cách tân hết sức sáng tạo chưa từng có trong tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX. Cái ranh giới phân chia những nhân vật của L. Tônxtôi là cái ranh giới giữa Anna và Karênin : một bên là con người có khả năng giao tiếp, cởi mở, đồng cảm với thế giới, và một bên là con người thu mình lại trong tình trạng bưng bít của thế giới công vụ quan liêu và cuộc sống nội tâm của họ không có khả năng thâm nhập được vào tiến trình sinh động của cuộc đời. Những nhân vật mà tâm hồn đã già cỗi, ngưng đọng sẽ đứng lạc lõng ở bên ngoài cuộc sống khách quan, cuộc sống đó sẽ lướt qua bên cạnh nó, thỉnh thoảng có ảnh hưởng đến nó nhưng không bao trùm lấy vận mệnh của nó. Còn ở Goócki thì không có "những con người độc lập với lịch sử – đó chỉ là bịa đặt. *Tất cả cho đến những người cuối cùng*,

đều bị kéo vào trong cơn lốc của hiện thực, một cái hiện thực rối rắm như chưa bao giờ nó lại rối rắm như vậy" (Goócki). Lịch sử sẽ thu hút theo mình cả Aliôsa Pescốp và cả Cơlim Xamghin. Lịch sử sẽ đè bẹp con người tầm thường đeo kính râm đó, vì cuộc sống nội tâm chật hẹp của anh ta không tiếp thu nổi những biến động lớn lao của thế giới khách quan, vì anh ta chỉ muốn đóng vai người khán giả thụ động, bàng quan của cuộc sống !

Trong tác phẩm của L. Tônxtôi, những người trí thức quý tộc như Lêvin, Pie, Anđrây đi vào cuộc sống rộng lớn một cách hồn nhiên, tự phát. Còn trong tác phẩm của Goócki thì con người phải có một nỗ lực chủ quan, có ý thức, mới có thể hoà mình được vào dòng thác của lịch sử. Không còn đơn giản bơi theo dòng thác đó mà phải chủ động tiếp thu lấy nó, biến những kinh nghiệm của thế giới xung quanh thành đời sống nội tâm phong phú của riêng mình.

Như vậy, chỉ riêng trong việc tiếp thu cái mô típ quen thuộc của L. Tônxtôi về việc con người hoà mình vào cuộc sống rộng lớn, Goócki đã mang lại cho nền tiểu thuyết hiện đại những đóng góp hết sức mới mẻ và sáng tạo. Các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa khác như Phađêép, A. Tônxtôi, Phêđin, Henri Barbusse, Anna Seghers và những nhà văn ở nước ta như Nguyễn Huy Tưởng, Tô Hoài, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Thi, Phan Tứ, Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Khải,... đều là những nghệ sĩ thực sự cách tân của nền tiểu thuyết hiện đại. Trong tác phẩm của họ người ta thấy có những thí nghiệm, những tìm tòi, thử thách để đi đến những tiếng nói mới trong nghệ thuật. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sẵn sàng mở cửa thu nhận những thành tựu nghệ thuật chân chính của tiểu thuyết thế kỷ XX. Tất nhiên, đây không phải là một sự tiếp thu tuỳ tiện của "chủ nghĩa hiện thực không bờ bến" mà là một sự tiếp thu có chọn lọc của nền văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa. Anna Seghers đâu có phải là bỡ ngỡ khi sử dụng một số kỹ thuật "hiện đại" trong tiểu thuyết *Cây thập tự thứ bảy* và trong tác phẩm *Con Người và tên tuổi của nó*. Nhưng có điều là các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa chỉ sử dụng những kỹ thuật "hiện đại" đó như một phương tiện, một thủ pháp nghệ thuật chứ không phải là một cứu cánh. Bằng sức mạnh của

thế giới quan mác xít, họ tiêu hoá những kỹ năng kỹ xảo đó, bắt chúng phục vụ cho chủ đề tác phẩm của mình, phục vụ cho nền nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Thế kỷ XX là thế kỷ phát triển của các loại hình văn nghệ như phóng sự, nhiếp ảnh, vô tuyến truyền hình.

Sự phồn vinh của các loại hình đó tất nhiên sẽ có ảnh hưởng sâu sắc đến tiểu thuyết. Trong một bản tham luận tại cuộc hội thảo về tiểu thuyết hiện đại do Trung tâm ngữ văn Strasbourg tổ chức vào tháng 4 - 1970, Robert Sabatier nhận định : "Về mặt bảo vệ tự nhiên của sách thì một điều chắc chắn là ngày nay sách là một bộ phận của một tổng thể và chắc chắn vô tuyến truyền hình đang có một ảnh hưởng lớn hơn nhiều đối với công chúng. Những cấu trúc về chính trị, kinh tế và xã hội ở Pháp đã dẫn tới một sự thu hẹp về mặt văn hoá. 58% người Pháp không đọc sách, 87% chưa hề bước tới các rạp hát, 78% không bao giờ tham dự một buổi hoà nhạc. Nhưng sau đây chúng sẽ thấy rõ là sự phát triển văn hoá có thể thông qua con đường làm chủ vô tuyến truyền hình, nếu nó bảo vệ được những giá trị văn hoá. Năm 1956 có chưa đầy 50 vạn gia đình được trang bị vô tuyến truyền hình, đến năm 1968 con số này đã lên tới 10 triệu. Tôi còn được biết là thời gian trung bình một ngày để đọc sách ở Pháp là 8 phút, trong khi thời gian trung bình để xem vô tuyến truyền hình là 1 giờ 7 phút..."[(1)].

Vậy thì vô tuyến truyền hình sẽ giết chết tiểu thuyết hay chăng ? Đó là một mối lo ngại của các nhà văn phương Tây. Hội nghị *Văn bút Quốc tế* họp đại hội lần thứ 34 tại New York vào tháng 6 - 1966, trong khi thảo luận bàn tròn đề tài "Nhà văn thời đại điện tử" đã tỏ ra hết sức lo ngại cho số phận của tiểu thuyết nói riêng và văn học nói chung đứng trước sự phát triển mạnh mẽ của khoa học, của các phương tiện thông tấn và các loại hình nghệ thuật khác. Nỗi lo lắng của các nhà văn Mỹ và Tây Âu không phải là không có cơ sở trong thực tế. Các phim ảnh cao bồi, khiêu dâm thấp kém của Hollywood, các tạp chí lá cải và vô tuyến truyền hình làm

(1) Robert Sabatier, *Nhà văn và những sự thay đổi dạng của Nhà xuất bản (Xem cuốn Trao đổi ý kiến về tiểu thuyết hiện đại,* NXB Klincksieck, Paris, 1971, tr. 33).

công việc quảng cáo giật gân, không những đã làm giảm mất cái thị hiếu đọc sách nghiêm túc của hàng triệu người mà còn đầu độc tinh thần và đạo đức của họ, giết chết những say mê nghệ thuật tốt đẹp của họ. Nhưng đồng thời thực tiễn cũng chứng minh rằng các loại hình nghệ thuật khác không thể giết chết được tiểu thuyết. Tiểu thuyết có một sức hấp dẫn thẩm mỹ riêng và có một loại độc giả riêng của nó. Chính Robert Sabatier, sau khi nêu lên sự cạnh tranh mạnh mẽ của vô tuyến truyền hình, cũng phải thừa nhận : "... Mặc dù có sự phát triển theo hướng thính giác – thị giác thì sách vẫn giữ được tính ưu việt của nó. Tôi nghĩ rằng đối lập giữa thính giác – thị giác với tài liệu viết là một điều sai lầm. Sách là một vật hiện đại, gần đây tôi lấy làm thú vị khi viết một mẩu chuyện khoa học viễn tưởng, theo phương thức hài hước, trong đó tôi giả thiết có một xã hội đã bắt đầu bằng phương tiện thính giác - thị giác (do sáng kiến của một người tên là Gutenberg trong thời Phục hưng hay trước đó đôi chút) thế rồi bỗng nhiên, vào thế kỷ XX, cái xã hội ấy chợt khám phá ra sách và thấy rằng đó chính là một thứ rất thực tiễn vì dễ vận chuyển, vì nó dễ mang đi, vì người ta có thể xem nó bất cứ lúc nào..."[(1)]. Tất nhiên, tính ưu việt của tiểu thuyết in thành sách không phải chỉ ở chỗ nó tiện lợi cho việc xem và vận chuyển mà chủ yếu là vì nó có những mặt mạnh riêng so với các loại hình nghệ thuật khác.

Theo quan điểm của chúng ta, nghệ thuật điện ảnh và vô tuyến truyền hình chân chính không những không làm hại cho tiểu thuyết mà còn có khả năng làm phong phú thêm những khả năng diễn đạt của tiểu thuyết hiện đại (Chúng tôi đã nói về vấn đề này ở chương *Những đặc trưng thẩm mỹ của tiểu thuyết*). Tuy nhiên, sự xuất hiện và phát triển rực rỡ của các loại hình nghệ thuật nói trên đã đặt ra một số vấn đề đáng suy nghĩ cho các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Trong thế kỷ XIX, với tư cách là một người thư ký trung thành của thời đại, Balzac đã miêu tả rất kỹ càng và rất chi tiết các phong tục, tập quán, y phục, đường phố, ngôi nhà,... ở Paris và các thành phố khác. Balzac đã làm một việc có ích và cần thiết vì lúc bấy giờ các loại hình

(1) *Trao đổi ý kiến về tiểu thuyết hiện đại*, Sđd, tr. 33.

nghệ thuật khác như phóng sự, nhiếp ảnh, điện ảnh, vô tuyến truyền hình chưa xuất hiện hoặc chưa có điều kiện phát triển mạnh mẽ. Bước sang thế kỷ XX tình hình có khác. Bây giờ đây, với phương tiện của điện ảnh, người ta có thể quay lại toàn bộ các công trình kiến trúc nghệ thuật trong một đường phố, thậm chí cả các đường nét trang trí cầu kỳ trên bức tường hoặc cầu thang của một ngôi nhà cổ. Như vậy, trong thế kỷ XX, chúng ta có nhất thiết phải quá nhấn mạnh đến các chức năng miêu tả, du lịch, tham quan,... hoặc bắt chước hoàn toàn một số nhà tiểu thuyết thế kỷ XIX hay không ?

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa có thể dung nạp khá nhiều yếu tố của phóng sự và điện ảnh nhưng nó không nên làm thay công việc của phóng sự, điện ảnh và vô tuyến truyền hình. Bây giờ tiểu thuyết nên đi sâu vào một chức năng, vốn là mặt mạnh của nó : nghiên cứu những vấn đề của con người về miêu tả tư tưởng, tình cảm, tâm lý, hành động của con người ấy trong thế kỷ XX của chúng ta. Không nên lấy việc ghi chép tài liệu, tường thuật sự kiện của phóng sự làm mặt mạnh của tiểu thuyết ! (Tất nhiên, trong hoàn cảnh của nước ta hiện nay, khi các ngành điện ảnh, vô tuyến truyền hình, các ngành xã hội học, dân tộc học chưa phát triển mạnh như ở phương Tây thì việc ghi lại những phong tục, tập quán, các tài liệu lịch sử và xã hội là cần thiết. Mặt khác, người viết tiểu thuyết nếu không miêu tả ngoại cảnh với những chi tiết cụ thể, sống động thì cũng không thể nào dựng lên được không khí và môi trường, nó là cái nền của nhân vật hoạt động). Tuy nhiên, một số chương trong tiểu thuyết của Nguyên Hồng, Chu Văn đã đi quá sâu và hơi dễnh dàng vào những chi tiết ngoại cảnh không cần thiết. Tiểu thuyết hiện đại nên tập trung soi sáng những tính cách với chiều sâu tâm lý của nó, những nhân vật điển hình trong những hoàn cảnh điển hình mang những vấn đề có ý nghĩa triết học và đạo đức nhân sinh, những nhân vật có tầm khái quát cao, không những đại diện cho một giai cấp, một dân tộc mà còn tiêu biểu cho cả một thời đại nữa.

Mặt khác, thế kỷ XX của chúng ta được đánh dấu liên tiếp bằng những cuộc cách mạng long trời chuyển đất, những biến cố nhảy vọt, những sự kiện lịch sử vô cùng lớn lao. Nhà viết tiểu thuyết cần đưa vào

tác phẩm cái hơi thở nóng hổi của thời đại, cái nhịp điệu hối hả, căng thẳng của sự phát triển xã hội và thời cuộc. Bạn đọc ngày nay sẽ không khỏi sốt ruột khi thấy nhà văn miên man trong những sự kiện, dềnh dàng với những chi tiết bề bộn, rườm rà về ngoại cảnh. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa tuy tiếp thu truyền thống của tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX nhưng nó đòi hỏi phải đổi mới để đáp ứng kịp thời những yêu cầu cấp bách của thời đại.

Chúng đã đề cập những cuộc tranh luận xung quanh vấn đề tiểu thuyết trong vòng hơn vài chục năm trở lại đây. Những cuộc tranh luận trên đã chứng minh rằng tiểu thuyết luôn luôn là một mặt trận, trên đó diễn ra cuộc chiến đấu giữa các trào lưu, các phương pháp nghệ thuật. Trước mắt là cuộc chiến đấu giữa các nhà lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa và hiện đại chủ nghĩa. Và thực chất của những trận đánh vào thể loại tiểu thuyết là những trận tấn công quyết liệt vào chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa nói riêng, vào chủ nghĩa hiện thực nói chung.



Cùng với các tác giả, Ban lãnh đạo và các biên tập viên
NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp (1982)



Cùng với nhà văn Hồ Phương (2000)

PHẦN IV

LAO ĐỘNG CỦA NGƯỜI VIẾT TIỂU THUYẾT

Muốn có một khả năng cảm thụ tinh tế đối với những tác phẩm tiểu thuyết thì không những phải nắm vững đặc trưng thẩm mỹ của thể loại này mà còn phải am hiểu công việc lao động của người viết tiểu thuyết.

Đó là những vấn đề như rèn luyện thế giới quan và trau dồi vốn sống, xây dựng nhân vật, kết cấu và cốt truyện, trau dồi ngôn ngữ và các thủ pháp nghệ thuật.

Cũng như mọi thứ lao động nghệ thuật khác, lao động của người viết tiểu thuyết cũng rất phức tạp và gian khổ. Không có một nhà viết tiểu thuyết lớn nào suốt cuộc đời của mình chỉ viết bằng năng khiếu. Nhà nghệ sĩ lớn cũng phải trải qua một quá trình rèn luyện lâu dài và gian khổ trong lao động sáng tạo nghệ thuật.

Thể loại tiểu thuyết có những đặc trưng thẩm mỹ riêng nên công việc lao động của người viết tiểu thuyết cũng mang những sắc thái đặc thù của nó. Đi vào công việc "bếp núc" của người viết tiểu thuyết, chúng ta sẽ khám phá ra nhiều chuyện hấp dẫn và thú vị.

Chương XI

XÂY DỰNG THẾ GIỚI QUAN MÁC XÍT, RÈN LUYỆN VỐN SỐNG THỰC TẾ VÀ NÂNG CAO TRÌNH ĐỘ NGHỀ NGHIỆP

Như một con ong cần cù hút nhuỵ hoa để làm nên chất mật ong vàng óng, người nghệ sĩ nên thường xuyên đi sâu vào cuộc sống, bám chặt vào cuộc sống như thân cây xanh tốt bám sâu vào lòng đất. Nhưng đi nhiều, bắt rễ sâu vào một vùng quê hương chưa đủ, mà còn phải có một đôi "mắt thần chủ nghĩa" khi đi vào cuộc sống. Bởi vì trong cuộc sống, nhất là cuộc sống cũ không phải bao giờ cái bản chất, cái quy luật cũng hiện lên trên bề mặt của ta "trông thấy nhỡn tiền". Có khi chúng chìm xuống như một mạch nước ngầm mà người nghệ sĩ có tài phải thông qua những tia nước bắn vọt lên, phát hiện ra dòng nước mạnh mẽ chảy sâu trong lòng đất. Không có một thế giới quan tiến bộ, nghệ sĩ sẽ không có khả năng khám phá và phát hiện đó, đồng thời cũng không thể nào hiểu được sâu sắc cuộc sống mới đang tiến nhanh về phía trước. Cho nên vấn đề tích luỹ vốn sống không thể nào tách rời vấn đề trau dồi thế giới quan của nghệ sĩ.

Có thể nói vấn đề rèn luyện thế giới quan mác xít và vốn sống thực tế là vấn đề "nghề nghiệp" nhất của người viết tiểu thuyết.

Một số nhà viết tiểu thuyết của ta đã có vài chục năm từng trải dưới chế độ cũ. Nhưng nếu chủ quan ỷ lại vào vốn sống trước đây mà lơ là việc đi sâu vào cuộc sống mới, rèn luyện cho mình một thế giới quan mới thì sẽ không tránh khỏi những thất bại đáng tiếc. Xã hội phong kiến Việt Nam kéo dài trì trệ hàng nghìn năm với những cảnh hà hiếp, bóc lột, giặc giã, chiến tranh liên miên, tuy có nhiều thay đổi, nhiều biến động

nhưng những đường nét chính của nó dường như đã ổn định, tính cách của một số loại người (vua quan, địa chủ, cường hào, ác bá) dường như đã đứng lại nên nhà viết tiểu thuyết không cần phải xông xáo lắm cũng có thể nắm vững một số mặt bản chất của xã hội, dựng lên được một số kiểu người quen thuộc (một thầy lý, thầy cai ác nghiệt, một viên quan sâu mọt, tham ô, một người con gái đảm đang, chung thuỷ nhưng cuộc đời đầy oan trái, lưu ly,...). Nhưng cuộc sống mới biến chuyển với cái tốc độ "một ngày bằng 20 năm", bộ mặt xã hội thay đổi dữ dội, nhà văn chưa kịp lắng lại để hiểu sâu một sự kiện này thì đã phải đuổi theo một sự kiện mới khác. Nhà viết tiểu thuyết không những phải lăn lộn trong cuộc sống mà còn phải nắm được quy luật vận động của cuộc sống. Với một thế giới quan mác xít, nhà viết tiểu thuyết phải biết đặt ra những vấn đề có tính chất bao quát, thâu tóm nhiều chặng đường khác nhau của cuộc sống đang trôi chảy không ngừng. Nhà văn viết xông xáo vào cái hôm nay, cái thời sự trước mắt nhưng đồng thời lại biết lùi xa, nhìn lại lịch sử và những chặng đường đã đi qua để thấy được cái bản chất, cái quy luật nằm ẩn giấu sau những hiện tượng dồn dập, đan chéo nhau, có khi hỗn loạn, ngẫu nhiên. Đồng thời nhà văn lại phải biết nhìn đón trước cuộc sống, phát hiện ra cái hướng vận động về tương lai của nó.

Truyện và ký của Nguyễn Ái Quốc mang đầy tính thời sự nóng hổi như tin về việc bổ nhiệm tên toàn quyền Varenne, về một cuộc bãi công lớn của công nhân hàng hải nước Braxin đầu năm 1921, đồng thời với thế giới quan mác xít của một chiến sĩ cách mạng lỗi lạc, Nguyễn Ái Quốc đã nắm được quy luật phát triển của xã hội, dự đoán được ngay từ năm 1922, sau khi Cách mạng tháng Mười vừa thành công, rằng hệ thống thuộc địa thế giới rồi sẽ tan rã, các dân tộc thuộc địa sẽ chặt đứt xiềng xích của chế độ thực dân mà đứng dậy làm chủ đất nước mình.

Cụ Kimengô, "mái tóc bạc phơ như tuyết", lãnh tụ cách mạng châu Phi hiện lên rạng rỡ, tươi cười giữa một rừng cờ đỏ phấp phới, tưng bừng của một ngày hội lớn, "lễ kỷ niệm lần thứ 50 ngày thành lập Cộng hoà Liên hiệp Phi" (*Con người biết mùi hun khói*)[1].

---

(1) Nguyễn Ái Quốc, *Truyện và ký*, NXB Văn học, H., 1974, tr. 45.

Không có một thế giới quan mới, không có một trình độ khái quát tổng hợp, nhà viết tiểu thuyết sẽ là người chạy theo ghi chép các sự kiện thời sự một cách hời hợt, và dù cố gắng bao nhiêu, anh ta cũng chỉ là một tên hề đồng lóc cóc chạy đằng sau cuộc sống. Chính yêu cầu đó đòi hỏi các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán trước đây phải có một quá trình chuyển biến sâu sắc về thế giới quan, về phương pháp sáng tác mới có khả năng biểu hiện được cuộc sống và con người hiện nay.

Tất nhiên mỗi nhà văn có một đề tài quen thuộc và một sở trường của mình. Sau Cách mạng tháng Tám, Nguyễn Công Hoan, Nguyên Hồng, Tô Hoài vẫn có thể tiếp tục viết về xã hội cũ. Nhưng nếu nhà viết tiểu thuyết không đi sâu vào cuộc sống mới và con người mới, không rọi một ánh sáng mới vào chủ đề và nhân vật cũ thì viết về xã hội trước Cách mạng cũng khó lòng thành công tốt đẹp. Khi viết bộ tiểu thuyết *Cửa biển*, Nguyên Hồng cũng không thể chỉ ỷ lại vào vốn sống trước đây. Ông phải tự lo bồi đắp những mảng vốn sống về quần chúng lao động và các chiến sĩ cách mạng. Sau khi tiếp quản thành phố Hải Phòng, Nguyên Hồng cố gắng tạo cho mình những điều kiện để tiếp xúc với những bà mẹ đội than như mẹ La và đi sâu tìm hiểu đời sống công nhân thời Pháp tạm chiếm. Những chuyến đi thực tế năm 1958 ở Lò Nung (nhà máy xi măng) và năm 1960 ở cảng Hải Phòng đã giúp Nguyên Hồng đi sâu hơn vào giai cấp công nhân và truyền thống đấu tranh cách mạng của họ. Chính những mảng phù sa vốn sống đó đã góp phần bồi đắp nên những thành công trong *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến*.

Trong quá trình chuyển biến về thế giới quan của các nhà tiểu thuyết hiện thực phê phán thì những nhận thức lý tính có khả năng thay đổi sớm nhất, sau đó mới đến những mặt khác như lý tưởng thẩm mỹ, tình cảm cách mạng (tất nhiên trong quá trình vận động, tư tưởng và tình cảm con người luôn luôn bồi bổ cho nhau, cái này làm tiền đề cho cái kia). Thường thường xảy ra trường hợp tình cảm cách mạng không theo kịp lý trí cách mạng. Để xây dựng tình cảm cách mạng thì cách tốt nhất là đi vào quần chúng, chan hoà với nhân dân lao động, xem họ là những người thân thích, ruột rà trong gia đình của mình. Lý trí đưa đến một sự quan sát thông minh, một sự nhận thức đúng đắn, phải có tình cảm mới tạo nên

được sự say mê, hấp dẫn lạ lùng đối với nhân vật. Những tài liệu ghi lại được bằng nhịp đập của một trái tim biết tha thiết yêu cách mạng là những tài liệu có sức mạnh nghệ thuật cao.

Đi vào cuộc sống để xây dựng tình cảm cách mạng cũng là yêu cầu cấp thiết đối với các nhà văn trẻ mới trưởng thành sau Cách mạng tháng Tám. Những tác phẩm đầu tay của các nhà văn trẻ thường mang những tình cảm tươi rói ban đầu của một con người rất dễ ngạc nhiên và xúc động trước cuộc sống. Tâm hồn nhà văn trong những thời kỳ đó như những dây đàn rất căng, chỉ cần một làn gió nhẹ thoảng vuốt qua là đã có thể dìu dặt tiếng tơ. Đỗ Chu đứng gác suốt một đêm bên cầu sông Đuống và thế là một truyện ngắn đã hoàn thành trong đầu óc của ông. Đỗ Chu cảm thấy mình viết khá dễ dàng, những tình cảm dạt dào, tươi mới cứ tuôn ra trên trang giấy. Nhưng đến một lứa tuổi nào đó, ta không thể dễ buồn, dễ vui, dễ xúc động ngạc nhiên như thời còn trẻ. Năm tháng qua đi, ta thấy mình chín chắn hơn, từng trải hơn, nhưng lại dễ mất đi cái tươi mát, cái nhạy bén ban đầu.

Nguyễn Khải bắt đầu lo sợ cho sự "chai sạn" về tình cảm của một số nhà văn và ông nghĩ rằng mỗi chuyến đi, ngoài những thu hoạch về nhận thức, về sự từng trải thì cái chủ yếu là phải "làm phong phú thêm sự rung cảm, làm cho tình cảm cách mạng của mình, trái tim đã thuộc về Đảng của mình, *có cơ hội trẻ lại, tươi lại* và điều mong muốn cao hơn, có thể *tạo được một cách cảm mới, một nhịp điệu rung mới*"[1].

Chính những lo lắng, băn khoăn của người nghệ sĩ chân chính đó đã thúc đẩy Nguyễn Khải lao vào cuộc sống. Những chuyến đi đã làm giàu thêm cho tâm hồn Nguyễn Khải, cho phong cách độc đáo của ông. Từ vùng công giáo toàn tòng ở vùng hạ Nghĩa Hưng, Nam Định, chuyển lên nông trường Điện Biên, Nguyễn Khải cảm thấy tâm hồn của mình có một "sự kinh ngạc pha lẫn niềm vui sướng và sự xúc động dịu dàng thấm thía trước vẻ đẹp thật sự của một chiến sĩ". Sau này những chuyến đi Cồn Cỏ và mặt trận miền Tây, mặt trận đường Chín đã tạo nên những chuyển biến

(1) Nguyễn Khải, *Vị trí của tình cảm cách mạng trong sáng tạo nghệ thuật*, tạp chí *Văn nghệ Quân đội*, số 5, 1969, tr. 120, 121.

mạnh mẽ hơn trong tình cảm của nhà văn. Lâu lắm, chưa bao giờ ông cảm thấy dễ khóc, dễ vui vì xúc động đến thế. Những chuyến đi quý giá đã giúp cho nghệ sĩ giữ được một tâm hồn luôn luôn tươi trẻ, một "đôi mắt xanh non" luôn luôn biết ngạc nhiên, biết tự hào trước cái mới.

Không phải chỉ có năng khiếu nghệ thuật là giải quyết được tất cả. Phải có vốn sống phong phú, có sự từng trải thì mới có cảm hứng nghệ thuật, mới sáng tạo nên được những tác phẩm lớn. Trước đây Lê Quý Đôn đã từng nói : "Muốn văn hay phải hiểu biết và từng trải nhiều. Văn chương chữ nghĩa không phải là lời nói suông. Trong bụng không có ba vạn quyển sách, trong mắt không có núi sông kỳ lạ của thiên hạ thì không thể làm văn được"(1). Phan Huy Vịnh trong bài *Tựa* cuốn *Hoa thiều ngâm lục* cũng nói : "Người xưa có lời rằng "không đọc muôn quyển sách nên đi muôn dặm đường", ý nói cần phải lịch duyệt cho rộng. Văn chương của người xưa, phần nhiều nhờ có sự giúp đỡ của non sông. Thái Sử Công đi khắp bốn biển nên văn chương có khí lạ ; Liễu Tử Hậu đi Lĩnh Nam dò hết điều kỳ lạ ; Tô Đông Pha đi hải ngoại, buông tuồng mênh mông. Không ai là không nhờ du lịch muôn dặm mà sau đó mới tới được cõi thần diệu cả".

Tiểu thuyết là một thể loại văn học rất gần gũi cuộc sống, là một cuốn bách khoa của đời sống nên cái yêu cầu đối với nhà văn về mặt vốn sống lại càng cấp thiết. Người viết tiểu thuyết phải là người kinh lịch, có óc quan sát tinh tế và phải thuộc tâm lý nhiều kiểu người trong xã hội. Nhiều nhà viết tiểu thuyết đã có một vốn sống phong phú, một sự từng trải ghê gớm chính là vì họ đã làm nhiều nghề khác nhau trước và trong khi viết văn : Cervantès, Balzac, Sêkhốp, Lỗ Tấn, Goócki, Nam Cao, Võ Huy Tâm, v.v. Cervantès đã đi du lịch bảy năm qua các thành phố Ý và làm nhiều nghề khác nhau : gia nhập quân đội Tây Ban Nha và chiến đấu trong trận Lepanto anh dũng, bị bọn cướp bể Angiêri bắt làm nô lệ năm năm, tham gia giúp đỡ đội chiến thuyền Ácmađa bách chiến bách thắng, ba lần bị bỏ ngục và sau đó trở thành một nhà văn nghèo túng,...

---

(1) Trích mục *Văn nghệ* của *Vân đài loại ngữ*, tập I, NXB Văn hoá, H., 1961, tr. 240. Ý kiến trên phỏng theo một câu nói của Ngô Lai.

Võ Huy Tâm trước và sau Cách mạng tháng Tám đã từng làm ét ô tô, làm thuê ở 31 phố Khách (Nam Định), làm tàu Thái Bình chạy đường Hồng Gai - Bến Thuỷ, thậm chí có lúc mất việc đi làm xe kéo, gánh nước thuê. Ông rất quen thuộc với những người làm hiệu chè, thợ giặt là, bồi Tây, bếp Khách, thợ đốt lửa chấm dầu tàu thuỷ, v.v. Đầu năm 1949, ông làm ở trục nguội, đẩy xe goòng, sau đó làm máy xúc và đã từng lăn lộn ở các mỏ Cẩm Phả, Phấn Mễ, Thiên Túc, v.v. Chính những năm tháng đó đã giúp cho Võ Huy Tâm hiểu được nhiều loại người, loại nghề khác nhau, học được rất nhiều ngôn ngữ quần chúng của các địa phương miền Bắc.

Sau Cách mạng tháng Tám, những chuyến đi là những điều kiện tốt nhất giúp cho các nhà văn tích luỹ vốn sống, xây dựng tư tưởng và tình cảm cách mạng. Trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Huy Tưởng, Nam Cao, Hữu Mai, Hồ Phương,... đã bám sát bộ đội đi hết chiến dịch này đến chiến dịch khác. Đáng chú ý nhất là những chuyến đi của Trần Đăng : "Thu đông 47 ở Yên Thế Thượng, La Hiên, mùa xuân 48 ở xung quanh Hà Nội, xuân 49 ở đường số Bốn, men theo Lũng Phầy... mùa hè 49 trên sông Thao, thu đông 49 lại ở Đông Bắc, vượt qua đường Mười ba tiến sâu vào những núi đá và đồi trọc hoang vu vùng địch hậu, Trần Đăng đi mải miết, không nghỉ, không mệt"(1).

Nguyễn Thi cũng là một cây bút xông xáo, dũng cảm, luôn luôn có mặt ở hàng đầu, ở những mũi nhọn của cuộc sống. Nhà văn đã về tận Trà Vinh, Long An để viết về hai nữ anh hùng Út Tịch và Nguyễn Thị Hạnh. Nguyễn Thi cũng đã lặn lội nơi đất thép Củ Chi, ngủ cùng hầm với những người du kích nơi vành đai diệt Mỹ để xây dựng hình tượng những người anh hùng du kích kiểu Phạm Văn Cội, Tô Văn Đực. Anh cũng đã cắm sâu vào những xã mới được giải phóng ở Mỹ Tho để viết một cuốn tiểu thuyết về phong trào Đồng khởi ở Nam Bộ (*Ở xã Trung Nghĩa*). Và cuối cùng người chiến sĩ trên mặt trận văn nghệ của chúng ta đã đi theo một mũi xung kích trong đợt Tổng tấn công vào Sài Gòn đầu xuân 1968...

---

(1) *Truyện và ký sự* của Trần Đăng, *Bài giới thiệu* của Nguyễn Đình Thi, NXB Văn nghệ (in lần thứ hai), H., 1954.

Chính những chuyến đi trên hầu khắp các chiến trường của Nam Bộ đó đã giúp cho Nguyễn Thi tiếp thu được ở quần chúng một vốn ngôn ngữ giàu có, một vốn sống rất phong phú và một cách nhìn hiện thực sắc sảo, có chiều sâu.

Chúng ta cũng hoan nghênh những cây bút trẻ luôn luôn xông xáo ở các mũi nhọn của cuộc sống và chính vì thế đã nâng cao được chất lượng nghệ thuật trong tác phẩm của mình (Nguyễn Minh Châu, Triệu Bôn, Lê Văn Thảo,...).

Bất cứ nghệ sĩ chân chính nào cũng phải đi vào cuộc sống của quần chúng lao động. Nhưng cách tích luỹ vốn sống của người viết tiểu thuyết cũng có mang những đặc trưng riêng biệt. Người viết tiểu thuyết phải có một sự hiểu biết rộng rãi, nhiều mặt, một sự nhạy bén trước tình hình thời sự như một phóng viên. Người viết tiểu thuyết nên xông xáo vào mũi nhọn của cuộc sống, rồi sau đó trên cơ sở chiều rộng đã có, cắm sâu vào một vùng nhất định trong một thời gian dài, đó là *quê hương thứ hai* của nhà văn. Nhà viết tiểu thuyết và nhà báo Tô Hoài đã bổ sung cho nhau, nhưng cách đi của nhà viết tiểu thuyết dường như cũng có khác cách đi của một nhà báo. Tô Hoài đã bám sát vùng quê hương Tây Bắc trong gần suốt 15 năm. Ông đã gửi rất nhiều kỷ niệm, thương nhớ trên những bản Mông heo hút vùng núi cao Tây Bắc. Năm 1952, Tô Hoài theo bộ đội chủ lực tiến quân vào miền Tây, tham dự chiến dịch giải phóng Tây Bắc. Bộ đội đi tới đâu, ông bám sát tìm hiểu các khu du kích tới đó, bắt đầu là lên vùng du kích các dân tộc Mường, Dao, Thái trắng ở Bản Thải và Ngọn Lao thuộc châu Phù Yên, rồi qua khu du kích 99, sang Trạm Tấu, lên Tú Lệ, lên châu Than Uyên, châu Quỳnh Nhai, qua châu Tuần Giáo vào châu Điện Biên – rồi lại từ các khu du kích dân tộc Mông xuống qua những vùng mới giải phóng, các làng dân tộc Thái trên cả bốn cánh đồng phì nhiêu của Tây Bắc. Kết quả của chuyến đi đó là tập *Truyện Tây Bắc*. Năm 1959, Tô Hoài lại trở về quê hương Tây Bắc để viết kịch bản phim *Vợ chồng A Phủ*. Năm 1964, ông lại đi Hà Giang qua các vùng Quản Bạ, Phó Bảng, Đồng Văn, Mã Pí Lèng, Lũng Phìn, Mèo Vạc, Vầu Chải, Yên Minh và năm sau ông lần lượt qua các vùng của Lai Châu như Mường So, Mường Lay, Sìn Hồ, Hồng Ngài, Tuần Giáo, Mường Vạt, v.v. để tìm hiểu phong trào xây dựng chủ nghĩa xã hội ở vùng cao. *Miền Tây* được viết trong hai chuyến đi Hà Giang và Lai Châu đó.

Chu Văn cũng đã bám sát đề tài công giáo trong suốt nhiều năm. Năm 1951 ông theo dõi chủ trương bắt lương tòng giáo của bọn địch ở một số vùng công giáo khu Ba. Hoà bình trở lại, ông tham gia chống cưỡng ép di cư ở Phát Diệm. Và sau đó, suốt ba năm liền, ông đã bám sát thôn Sa Châu, xã Giao Châu, huyện Giao Thuỷ. Kết quả của những năm dài sống ở vùng công giáo đó là bộ tiểu thuyết *Bão biển* đầy chất sống và tính chiến đấu.

Vốn sống của nhà viết tiểu thuyết không phải chỉ gói tròn lại trong một chuyến đi, dù là đi lâu dài về một vùng quê hương nhất định. *Rừng U Minh* không phải chỉ là kết quả của chuyến đi Cà Mau năm 1965 mà còn là kết quả của những chuyến đi Bến Tre năm 1964 và cả những kỷ niệm về khu Năm của Trần Hiếu Minh. Nhưng nói thế vẫn chưa đủ. Cuốn tiểu thuyết đó đã phản ánh toàn bộ sự từng trải, lịch lãm, vốn hiểu biết của Trần Hiếu Minh trên những vấn đề chung (lý tưởng cách mạng, đấu tranh giai cấp) và những vấn đề riêng (gia đình, bè bạn, yêu đương) trong một thời kỳ nhất định của cuộc đời nhà văn. Cũng có thể nói như vậy đối với *Truyện Tây Bắc* và *Bão biển*.

Vốn sống của nhà viết tiểu thuyết là toàn bộ cuộc đời của nhà văn. Khi nghệ sĩ sáng tạo, toàn bộ vốn sống, kỷ niệm, liên tưởng đều được đánh thức dậy và hoạt động cùng một lúc. Sự sáng tạo nghệ thuật là một hình thức sáng tạo mang tính chất tổng hợp, bao gồm toàn bộ tư tưởng, tình cảm, vốn sống, cá tính của nhà văn. Hình tượng mẹ La và cụ Cam của Nguyên Hồng không phải chỉ là sản phẩm của hai chuyến đi thực tế ở Lò Nung, nhà máy xi măng và cảng Hải Phòng. Tất nhiên, mẹ La có những nguyên mẫu trong cuộc đời mà Nguyên Hồng đã gặp trước và sau ngày tiếp quản thành phố. Nhưng cái hình ảnh mẹ La ở dưới bếp khách sạn Thiên Tân, như lọt sâu vào một đáy giếng, lại bắt nguồn từ hình ảnh Jean Vanjean trốn vào một nhà tu và từ một kỷ niệm của Nguyên Hồng, một lần đi vào một ngõ hẻm ở Hải Phòng, nhìn lên xung quanh là những bức tường cao vút, vẳng xuống tiếng bài mạt chược của những người khách Trung Hoa "chạy loạn". Và dường như không có hai năm bị giam ở căng Bắc Mê thì Nguyên Hồng cũng không viết nổi cái chương mẹ La vượt ngục ở Hà Giang.

Vốn sống trong tiểu thuyết là cả cuộc đời của nhà văn nên quá trình thai nghén những bộ tiểu thuyết nhiều tập có khi kéo dài trong vài chục năm. Mùa thu năm 1940, Nguyên Hồng viết *Xóm Cháy* ở trại tập trung Bắc Mê (Hà Giang), được 300 trang thì mất bản thảo. Năm 1958, ông đi thực tế ở Nhà máy xi măng Hải Phòng. *Sóng gầm* được viết ở đấy và cả ở Yên Thế, quê hương của Hoàng Hoa Thám. Như vậy là từ bản thảo viết trong tù năm 1940, mãi hai mươi năm sau *Sóng gầm* mới ra đời, mở đầu cho một bộ tiểu thuyết bốn tập đầu tiên của Việt Nam.

Khác với truyện ngắn và truyện vừa, những bộ tiểu thuyết đòi hỏi nhà văn phải trường vốn. Cho nên có những nhà văn viết truyện ngắn, truyện vừa thì thành công nhưng khi chuyển sang viết tiểu thuyết thì loạng choạng như người đang bơi bị đuối sức (tất nhiên không phải bất cứ nhà viết tiểu thuyết nào cũng thành công trong lĩnh vực truyện ngắn). Lại có trường hợp tác giả bị thiếu vốn sống, nên ở tập một thì thành công nhưng sang đến tập hai thì bắt đầu phải bơi bằng phao rồi ! Những lúc đó nhà văn thường có khuynh hướng chạy theo cốt truyện và sự kiện, vai trò của tính cách bị lu mờ, chất phóng sự, chất ký nhiều hơn chất tiểu thuyết.

Suy cho đến cùng thì vốn sống của nhà viết tiểu thuyết phải là một chuỗi dài những *kỷ niệm* sâu sắc nhất, khắc sâu vào trí nhớ nhất. Không phải chỉ sống nhiều là đủ mà *sống phải tha thiết, phải thành kỷ niệm*. Có những người sống lâu mà không có nhiều kỷ niệm, đó là vì người ấy sống chưa sôi nổi, chưa thiết tha, sống cuộc đời của chính mình mà như sống vay cuộc đời người khác vậy ! Ta đừng xem việc đi thực tế như là một *phương tiện* để lấy tài liệu sáng tác. Ta phải xem cuộc sống ở đó như là cuộc sống của chính ta, vùng nông thôn đó là quê hương của ta, những chiến sĩ, những người thợ, người dân cày đó là anh em ruột ta, thân thích của ta. Ta tự xem mình như một chiến sĩ, một công nhân, trực tiếp góp phần vào sự nghiệp chiến đấu và sản xuất chung. Nguyễn Trung Thành cùng với bộ đội vượt sông Tiên đánh thốc xuống đồng bằng Quảng Nam, ông về lại các *buôn* chiến đấu ở Tây Nguyên mà ông đã để lại nhiều kỷ niệm hồi đánh Pháp, ông xuống vùng ven biển Bình Định, chuẩn bị cho các đoàn quân đấu tranh chính trị tiến vào thị xã Quy Nhơn, ông cùng với bộ đội du kích xã Anh Dũng ở sát nách căn cứ khổng lồ

Đà Nẵng bàn kế hoạch đánh tụi lính thuỷ đánh bộ Mỹ sắp càn sáng mai,... Nguyễn Trung Thành, người cán bộ văn nghệ quân đội đó làm cách mạng một cách nghiêm túc, say sưa, trọn vẹn ; ông mang hết tuổi trẻ, tình yêu, sức khoẻ, có thể cả tính mạng nữa để đổi lấy vốn sống đánh Mỹ, để được chia sẻ vui buồn cùng với đồng bào chiến sĩ ở những mũi nhọn đánh Mỹ quyết liệt nhất.

Phải sống như một chiến sĩ, phải có quan hệ tình cảm, phải xúc động thật thì mới có kỷ niệm, nếu không vốn sống của chúng ta chỉ là một mớ tài liệu ghi chép lạnh lùng !

Những kỷ niệm chất chứa đến một lúc nào đấy biến thành một sự thôi thúc nội tâm, một ám ảnh mạnh mẽ đối với nhà viết tiểu thuyết. Những năm tháng của tuổi trẻ trôi qua trên mảnh đất Hải Phòng đã để lại cho Nguyên Hồng những kỷ niệm da diết không lúc nào nguôi. Thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp, những lúc ba lô trên vai, đi một mình trên những nẻo rừng ngút ngàn Việt Bắc, những canh khuya thức giấc ở cơ quan càng ngày càng lùi mãi vào những thẳm rừng... thì những hình ảnh, những kỷ niệm của bến Sáu kho, khu Gia lạc viên, Hạ Lý, máy tơ, máy chè, những con sông Tam Bạc, sông Dế, những chợ Cột đèn, chợ Vườn hoa đưa người và cái xóm Cấm, xóm Đông Khê xa xôi của ông lại hiển hiện lên trong trí tưởng tượng, rõ ràng và nung nấu. "Đối với Hải Phòng tôi mắc một món nợ, tôi đã yêu một tình yêu, không thể nào trang trải, thay thế được nếu tôi không có những tác phẩm mang tận cùng sự cố gắng và say mê của tôi"[(1)].

Người nghệ sĩ sáng tác cũng giống như con tằm phải nhả tơ. Marx có một lần đã nói như vậy. Những kỷ niệm, những nhân vật dường như làm cho tâm hồn nhà văn "bị phồng căng lên". Đó là những tên tù hiếu động ở ngay trong bản thân nhà văn, chúng đòi hỏi được giải phóng. Người viết tiểu thuyết đã sáng tạo, đã "sinh nở một cách ngây thơ, khờ dại như vậy đấy, trong thương đau và mừng vui, đau đớn từng cơn... nhưng niềm vui thì gần như trọn vẹn"[(2)].

---

(1) Nguyên Hồng, *Sức sống của ngòi bút*, NXB Văn học, H., 1963, tr. 97.

(1) *Các nhà viết tiểu thuyết nói về tiểu thuyết, Tạp chí Châu Âu*, số 10, 1968. Phát biểu của Alexandre Arnoux.

Có một số nhà văn cảm thấy viết bằng trí nhớ, bằng kỷ niệm, hồi ức dễ hơn là viết từ hiện thực trực tiếp. Theo Páplốp, ở các nhà hoạ sĩ, điêu khắc và nhà văn, hệ thống tín hiệu thứ nhất đặc biệt phát triển. Ở các nghệ sĩ này, những dấu vết của những kích thích (đặc biệt là những kích thích về thị giác) từng xảy đến với họ vào một lúc nào đó, có khả năng tái hiện như là những ấn tượng mạnh mẽ, trực tiếp ; mấy chục năm sau họ vẫn trông thấy được trên màn ảnh của sự tưởng tượng hàng trăm bức tranh của cuộc sống trước đây. Nhiều nhà văn, hoạ sĩ có thể vẽ nên các chân dung bằng trí nhớ hoàn toàn như thể có người mẫu ngồi ngay trước mắt họ. Sêkhốp, Nguyễn Công Hoan, Nguyên Hồng dường như chủ yếu viết bằng trí nhớ, bằng cách làm sống lại những kỷ niệm. Sêkhốp viết : "Tôi chỉ biết viết bằng hồi ức mà thôi và không bao giờ trực tiếp từ hiện vật. Tôi cần viết như thế để cho trí nhớ của tôi chắt lọc được đề tài, và để cho ở trong nó, cũng như ở *một bình lọc*, chỉ còn lại những gì quan trọng hay có tính chất điển hình mà thôi"(1).

Trí nhớ của chúng ta đúng là một chiếc bình lọc. Có những kỷ niệm không gây ấn tượng mạnh mẽ cho lắm, lâu ngày bị chúng ta quên đi. Ở một số kỷ niệm có những đường nét bị mờ đi nhưng những đường nét khác thì lại hằn lên trong trí nhớ một cách rõ rệt hơn. Có những ấn tượng chúng ta nhận được từ mấy chục năm về trước bây giờ hiện lên trong trí nhớ với một bộ y phục khác, dường như lung linh hơn, gần với chân lý cuộc sống hơn. Như vậy quá trình hồi tưởng của nhà văn cũng là một quá trình chọn lọc, điển hình hoá.

Tất nhiên, không phải bất cứ nhà văn nào cũng viết trên cơ sở hồi tưởng lại những kỷ niệm cũ. Rất nhiều nhà tiểu thuyết hiện nay có thói quen viết ngay tại mặt trận, trong một cuộc chống càn, viết dưới hầm địa đạo hay trên một bản làng núi cao để nắm bắt ngay được những ấn tượng trực tiếp, để gợi lên được cái không khí thời sự nóng hổi. Trần Hiếu Minh viết *Rừng U Minh* trong chuyến đi Cà Mau, viết trong cứ, viết giữa hai cuộc chống càn, viết cả trưa cả tối, giữa ánh pháo sáng lập loè xanh đỏ và tiếng đại bác ùng oàng rung chuyển cả mặt đất. Một mặt khác, muốn viết

(1) Trích theo Lênôbli : *Nhà văn và công việc của nhà văn*, Mátxcơva, 1966, tr. 83.

trên cơ sở hồi tưởng lại những kỷ niệm cũ thì nhà văn phải có một vốn sống phong phú chứ không phải làm cái việc của Marcel Proust, đóng kín cửa phòng lại, ngồi hồi tưởng một mình để "đi tìm lại thời gian đã mất" ! Điều cần chú ý là khi viết dựa trên cơ sở hồi ức thì cần tránh bị chìm ngập vào trong những kỷ niệm riêng không thật điển hình lắm. Những hạn chế của Tô Hoài trong tiểu thuyết *Mười năm* một phần cũng vì thế.

Những kỷ niệm của nhà viết tiểu thuyết không phải là một mớ cảm giác miên man, không rõ rệt, không tái tạo được, mà nội dung của nó phải bao gồm những *đặc điểm*, những *chi tiết* cụ thể, làm sống lại được những tri giác cảm tính về hiện thực. Nhà văn có thể sáng tác nên nhân vật, nhưng chi tiết đời sống cụ thể thì không thể bịa ra được. Không có chuyến đi vào mặt trận Khe Sanh, Nguyễn Minh Châu không thể viết được chương "Hành quân" hấp dẫn, cụ thể và sinh động đến như thế. Tất nhiên, khi viết tiểu thuyết, nhà văn có thể dựa vào vốn sống trực tiếp hoặc gián tiếp của mình. Nhưng nếu không có vốn sống trực tiếp thì khó lòng dựng nên được những chi tiết sống động như trong cuộc đời thật.

Nhà tiểu thuyết không thể dửng dưng để cuộc đời trôi qua tự nhiên trước mắt mà phải *quan sát tỷ mỷ, kỹ lưỡng*, nếu không chỉ còn lại trong đầu óc những ấn tượng mơ hồ, không thành đường nét, hình ảnh để sáng tạo. Phải biết thường xuyên quan sát để khắc sâu thêm vào trí nhớ, giúp thêm sức cho đôi cánh bay bổng của trí tưởng tượng. Nhà văn tự tạo cho mình một thói quen, một kỷ luật, lúc nào cũng phải quan sát, ghi chép, bởi vì nếu cứ sống một cách lười biếng, buông trôi thì cuối cùng sẽ bỏ qua nhiều cái rất quý báu trong cuộc đời. Quan sát phải đi liền với ghi chép, ghi chép để giúp thêm sức cho trí nhớ. Những ngày đi công tác với một đội võ trang ở vùng giằng co, ở các ấp chiến lược vùng ven biển, phía nam căn cứ Chu Lai, tuy ngày đêm đều ác liệt, căng thẳng nhưng Phan Tứ vẫn đều đặn ghi nhật ký sáng tác. Những trang ghi chép tỷ mỷ, chi tiết đó sau này đã giúp ông thành công trong tác phẩm *Mẫn và tôi*.

Quan sát như thế nào, ghi chép ra sao, chúng ta sẽ bàn sau nhưng có một điều cần nói là, do tiểu thuyết là một cuốn bách khoa của đời sống nên vốn sống của nhà văn cũng phải toàn diện, nhiều mặt. Về phương diện này, cách tích luỹ vốn sống, cách quan sát, ghi chép hằng ngày của nhà thơ và nhà viết tiểu thuyết cũng có khác nhau.

Nhà viết tiểu thuyết nói riêng, nhà văn xuôi nói chung, không những nắm đường lối chính trị, cuộc đấu tranh giai cấp, sự nghiệp sản xuất và chiến đấu của quần chúng mà đồng thời còn hiểu biết sâu sắc tâm lý con người, sinh hoạt, y phục, phong tục tập quán, tôn giáo, tín ngưỡng của cả một thời kỳ lịch sử.

Truyện và ký của Nguyễn Ái Quốc đã phản ánh cả một vốn sống phong phú của Người sau khi đã đi khắp năm châu bốn biển, một sự hiểu biết sâu sắc về phong trào công nhân và phong trào các dân tộc thuộc địa, một sự vận dụng tài tình vào thực tiễn những nguyên lý của chủ nghĩa Marx - Lênin, đồng thời cũng có lúc nhắc đến cả những khái niệm "dương cửu" và "mệnh trời" trong triết học phương Đông cổ, nói đến chế độ đăng bạ của công nhân hàng hải trong giao lưu quốc tế, những thủ đoạn làm tiền của buổi dạ hội thuộc địa ở Nhà hát ca vũ Paris, những mánh khoé câu khách bằng tin vặt giật gân của những tờ nhật báo "lá cải" trong xã hội tư sản, những thói ăn chơi đàng điếm ở các "hộp đêm" Paris hoa lệ, v.v.

Một số nhà văn vừa sáng tác, vừa làm nhiều nghề khác nhau. Walter Scott là một nhà tiểu thuyết lịch sử đồng thời là một nhà khảo cổ học. Sêkhốp là một nhà văn đồng thời là một thầy thuốc giỏi. Nguyễn Công Hoan là một nhà tiểu thuyết đồng thời cũng là một nhà giáo. Nhà viết tiểu thuyết càng kinh qua nhiều nghề khác nhau thì cái vốn sống trực tiếp lại càng toàn diện, phong phú. Một tờ thực đơn, một tà áo, một giá hàng ngoài chợ huyện, v.v. đều cần thiết cho nhà tiểu thuyết. Sổ tay của nhà viết tiểu thuyết có phản ánh tất cả các mặt của đời sống xã hội. Trên con đường từ Thái Nguyên lên Cao Bằng, Nam Cao ghi chép giá cả ở các chợ gần như một cán bộ thương nghiệp. Nguyễn Kiên đặc biệt chú ý đến ngôn ngữ quần chúng trong sản xuất nông nghiệp. Để chuẩn bị cho cuốn tiểu thuyết *Miền Tây*, trong đợt đi thực tế ở Lai Châu - Hà Giang, Tô Hoài đã nghe báo cáo về lịch sử của dân tộc Mông, về những vụ chống gián điệp và thổ phỉ ở Đồng Văn, về vấn đề khai hoang, giảm và tiến tới không trồng thuốc phiện, đã đọc các tài liệu khẩu cung lấy ở cơ quan công an, theo dõi hồ sơ các vụ phỉ và biệt kích, ghi chép về các lĩnh vực y tế, giáo dục, thương nghiệp ở Hà Giang, ghi chép về nạn tảo hôn, về phong tục,

sinh hoạt của người phụ nữ Tây Bắc, đặc biệt chú ý phác tả cảnh các phiên chợ Phó Bảng, Lũng Phìn, Tả Sìn Thàng, Tam Đường, Tuần Giáo, vì ở đây, phong tục, tính cách của người dân vùng cao được bộc lộ khá rõ nét.

Vốn sống của nhà viết tiểu thuyết là một vốn sống bách khoa, toàn diện, ở đó sự hiểu biết sâu sắc tâm hồn con người trong sản xuất và chiến đấu là trọng yếu nhất và là vấn đề trung tâm nhất trong quan sát. Muốn hiểu biết tâm lý con người, nhà văn phải là người lịch lãm, từng trải, nhưng đồng thời lại phải có tâm hồn rộng mở, đôn hậu. Chỉ thông minh và sắc sảo một cách lạnh lùng thì quả thật là đáng sợ. Muốn đi sâu vào tâm hồn người khác, người viết tiểu thuyết phải có một lý trí tỉnh táo nhưng đồng thời lại phải có một trái tim dễ dàng xúc động, biết yêu thương vô hạn đối với con người. Chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này trong phần nói về "hệ thống các hình tượng".

Người viết tiểu thuyết ngoài việc ra sức học tập chủ nghĩa Marx - Lênin, còn phải luôn luôn học tập văn hoá, bồi dưỡng kiến thức của mình về mặt khoa học kỹ thuật, nâng cao trình độ nghề nghiệp của nhà văn. Muốn có một sự hiểu biết từng trải, sâu sắc, một trình độ kiến thức bách khoa, tổng hợp, nhà viết tiểu thuyết phải không ngừng học tập trong suốt cuộc đời của mình, học trong cuộc sống, học trong sách, siêng năng, cần mẫn như con ong hút nhuỵ của trăm hoa. Nhiều nhà viết tiểu thuyết đã học triết học, lịch sử Đảng, chính trị kinh tế học, sử học, mỹ học, thậm chí có lúc đọc cả kinh Phật, *Kinh Thánh*, sách xem bói, xem tướng, sách dạy nấu ăn, trồng lúa, sách dạy nghề, sách thuốc, v.v. để tìm những ngôn ngữ riêng của các tôn giáo và nghề nghiệp.

Nhà viết tiểu thuyết là một nghệ sĩ của từ ngữ cho nên trước hết phải biết học tập cái tinh hoa, cái giàu có của ngôn ngữ quần chúng. Nhân dân lao động chính là bậc thầy của nhà văn về mặt từ ngữ. Trong thời gian lăn lộn làm ăn ở mỏ, sống chung với anh chị em công nhân, vốn xuất thân là nông dân từ các làng ở Thái Bình, Nam Định, Hà Nam, Quảng Yên, Võ Huy Tâm đã lắng nghe và thuộc được rất nhiều các truyện truyền miệng, ca dao tục ngữ, những phong tục của các địa phương khác nhau ở miền Bắc. (Chúng ta sẽ trở lại vấn đề này trong chương bàn về ngôn ngữ tiểu thuyết).

Luôn luôn học tập để nâng cao trình độ nghề nghiệp của mình, luôn luôn đổi mới trong sáng tạo nghề nghiệp, đó là điều kiện tồn tại của nhà viết tiểu thuyết. Trong nghệ thuật không có gì buồn nản hơn là cứ tự mình lặp lại mình. Có những nhà viết tiểu thuyết chỉ thành công ở tác phẩm đầu tay, sau đó sự nghiệp sáng tác của họ chỉ là tấn kịch một hồi được diễn đi diễn lại vô hồi ! Chẳng qua chỉ đổi tên vở kịch, đổi phông cảnh và phục trang của diễn viên, còn đào kép thì vẫn là đào kép cũ. Tại sao lại có tình trạng như vậy ? Tất nhiên, có thể có lý do về mặt thế giới quan và vốn sống. Cũng có thể là tình cảm của nhà viết tiểu thuyết đã bị chai sạn đi, không còn ngạc nhiên rung động trước cái mới. Có những nhà văn ngày càng mai một đi cùng với tuổi đời của họ. Nhưng cái lý do dễ thấy nhất là trình độ nghề nghiệp không được nâng cao. Người ta không thể chỉ viết bằng năng khiếu, bằng những tình cảm tươi rói ban đầu. Sau khi những tác phẩm đầu tay xuất hiện, nếu ta không chịu tu dưỡng nghệ thuật, không tự mình vượt lên khỏi mình thì sẽ rơi vào tình trạng bế tắc. Nghệ thuật không đi theo lối mòn quen thuộc của một cách viết bản năng, kinh nghiệm chủ nghĩa. Sự đào thải trong lĩnh vực nghệ thuật thường khắt khe hơn ở nhiều lĩnh vực khác.

Trong sáng tạo nghệ thuật, nếu ta cứ lười biếng dẫm chân tại chỗ thì thế nào ta cũng rơi vào số phận hẩm hiu của những diễn viên bất tài, đang sắm vai bỗng biến thành người nhắc vở, và đến một lúc nào đấy bật ra khỏi sân khấu của nghệ thuật ! Nếu không thực sự có tài năng thì không nên bước chân vào ngưỡng cửa của nghệ thuật. Nhưng tài năng không phải là một cái gì bẩm sinh và tồn tại suốt cuộc đời của nghệ sĩ. Không có một Raphael, một Nguyễn Du, một L. Tônxtôi nào mà lại không trải qua một quá trình dày công rèn luyện và tu dưỡng nghệ thuật.

Quá trình sáng tác của một số nhà viết tiểu thuyết Việt Nam đã chứng minh rằng, sau cái thời kỳ viết bằng những năng khiếu ban đầu, thường thường nhà văn phải trải qua một thời kỳ tu dưỡng nghệ thuật, chuẩn bị những điều kiện để đi xa hơn về phía trước.

Bỉ vỏ, Những ngày thơ ấu là những cuốn tiểu thuyết viết bằng năng khiếu, bằng những xúc động say mê, những tình cảm tươi rói ban đầu của

Nguyên Hồng. Thời kỳ Mặt trận Dân chủ, người ta chào đón ông như chào đón một tài năng mới xuất hiện. Nhưng sau đó bạn đọc bắt đầu sốt ruột vì thấy ông cứ tự mình lắp lại mình. Tác phẩm nào cũng có một bà mẹ ngoan đạo và một chàng trai trí thức dở, đầy khát vọng của tuổi trẻ nhưng lại rơi vào cảnh túng đói, quẫn bách. *Địa ngục và Lò lửa* tuy có đánh dấu một sự đổi mới về thế giới quan, nhưng ở những tác phẩm này nhà văn vẫn chưa vượt lên được về mặt nghề nghiệp. Chính đó là một lý do cắt nghĩa tại sao suốt thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp, Nguyên Hồng không viết được một tác phẩm nào thật có giá trị. Có lẽ đây là thời kỳ ông chuẩn bị thêm về vốn sống, tu dưỡng thêm về nghệ thuật để tạo nên một sự chuyển biến mới về chất lượng. Và sự mong đợi của bạn đọc đã được đền bù. *Sóng gầm, Cơn bão đã đến,... đánh dấu những bước tiến mới trên con đường sáng tạo nghệ thuật của ông, con đường chuyển biến từ chủ nghĩa hiện thực phê phán sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.*

Lao động nghệ thuật là một thứ lao động mang tính chất đặc thù nhưng nó cũng gian khổ, dày công như mọi quá trình lao động khác. Lao động của người viết tiểu thuyết không dung thứ bệnh già nua, mệt mỏi, không cho phép nhà văn dẫm chân tại chỗ, vì đứng lại là dấu hiệu của sự thụt lùi về nghệ thuật. Lao động nghệ thuật đòi hỏi nhà văn phải luôn luôn sáng tạo, đổi mới, đổi mới trong tâm hồn và trong nghệ thuật biểu hiện. Khi nào chúng ta chủ quan tự mãn, cho mình đã viết giỏi, đã quen tay nghề, thì lúc ấy có thể là chúng ta đã bắt đầu xuống dốc. Trong trường hợp đó chúng ta có thể là một người thợ viết chứ không phải là một nghệ sĩ, vì đã là nghệ sĩ thì phải luôn luôn đem đến cho cuộc đời một tiếng nói, một cách nhìn mới mẻ, độc đáo.

Chương XII
XÂY DỰNG NHÂN VẬT

Vấn đề xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình là vấn đề trung tâm của nghệ thuật tiểu thuyết. Trong chương này chúng tôi sẽ phân tích thêm một số điểm chưa được đề cập trong phần điển hình hoá.

Truyện kể dân gian và truyện Nôm Việt Nam thường chú ý đến cốt truyện nhiều hơn nhân vật và trong nhân vật thì hành động được miêu tả nhiều hơn tâm lý. Đặc trưng này tất nhiên bị quy định bởi tính chất truyền miệng của văn học dân gian. Nhưng lý do chính dường như không phải ở đó. Con người thời cổ đại là con người của một tập thể, một bộ lạc. Trong văn học cổ đại, văn học dân gian và một phần của văn học phong kiến, chưa có con người cá thể hoá như ta hiểu hiện nay. Hành động của nhân vật bị quy định bởi những lực lượng thần thánh, bởi luân lý lễ giáo phong kiến. Các nhân vật nói chung chưa có số phận riêng của mình. Nhìn bên ngoài thì dường như họ hành động theo ý chí riêng nhưng thực chất là họ thực hiện nghĩa vụ đối với tập thể. Thánh Gióng cưỡi ngựa sắt đánh giặc Ân, Thạch Sanh chém trăn tinh, bắn đại bàng, đuổi giặc ngoại xâm là thể hiện ý chí của toàn dân tộc, của quần chúng lao động. Các nhân vật trong trường ca Tây Nguyên, trong các truyện cổ tích nói chung đều hành động như thế cả. Đường đi nước bước của họ là đường đi nước bước của cả một dân tộc, một bộ lạc, một cộng đồng nhất định. Cho nên họ chỉ có thể chiến thắng chứ không được phép thất bại. Ở đây không thể có cái ngẫu nhiên như trong tiểu thuyết hiện đại sau này. Vì rằng số phận của một cá nhân riêng lẻ thì có thể có yếu tố ngẫu nhiên. Nhưng người anh hùng là đại diện cho số phận tập thể, cho lý tưởng cao cả của nhân dân thì

số phận của họ không thể mang tính chất ngẫu nhiên được. Cho nên hành động của nhân vật dường như có vẻ tự do nhưng lại mang tính chất tất yếu, họ chỉ có thể làm như thế, không thể nào khác được. Nhân vật do đó bị cốt truyện quy định một cách khá chặt chẽ. Trong tiểu thuyết chương hồi của Việt Nam và Trung Quốc, tác giả còn báo trước cho bạn đọc những tai nạn hiểm nghèo mà nhân vật sắp phải vượt qua !

Mối quan hệ giữa cốt truyện và nhân vật đã bị lật ngược trở lại trong tiểu thuyết hiện đại. Cái quan niệm cho rằng cốt truyện chiếm vị trí hàng đầu trong tiểu thuyết ngày nay đã bị xem là lỗi thời. Kế thừa truyền thống tốt đẹp của tiểu thuyết thế kỷ XIX, các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đều khẳng định vị trí trung tâm của nhân vật điển hình trong tiểu thuyết. "Nhân vật là nơi duy nhất tập trung hết thảy, giải quyết hết thảy trong một sáng tác" (Tô Hoài)[1]. "Vấn đề trung tâm của nghệ thuật viết tiểu thuyết, theo tôi, là miêu tả những con người và tìm hiểu con đường đi của họ trong xã hội. Người viết tiểu thuyết nghĩ mọi vấn đề đều phải thông qua các nhân vật, xuất phát từ nhân vật hơn là từ sự việc" (Nguyễn Đình Thi)[2].

Các nhà tiểu thuyết hiện đại chủ yếu suy nghĩ bằng nhân vật chứ không phải bằng cốt truyện. Mao Thuẫn nêu vấn đề : Trong quá trình cấu tứ, phải chăng hình tượng nhân vật và tình tiết câu chuyện xuất hiện cùng một lúc. Và ông trả lời : "Nghiên cứu cho kỹ thì cái xuất hiện trước tiên phải là nhân vật. Song hình tượng nhân vật xuất hiện không thể không gắn chặt với cốt truyện vì thế chúng ta cứ cảm thấy là hai cái xuất hiện cùng một lúc" (*Nói về viết tiểu thuyết*).

Có nhiều trường hợp hình tượng nhân vật đã sống động trong đầu óc nhưng cốt truyện vẫn chưa hình thành, điều đó không lấy gì làm lạ. Nhưng nếu cốt truyện đã hình thành sẵn mà nhân vật hãy còn mờ mờ ảo ảo thì nhà văn dễ có khuynh hướng biến nhân vật thành con rối, thành cái đinh để mắc tạm chiếc áo là cốt truyện. Trong trường hợp đó sự sáng tạo dễ rơi vào tình trạng sơ lược, khái niệm hoá.

---

(1) Tô Hoài, *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi*, Sđd, tr. 47.

(2) Nguyễn Đình Thi, *Công việc của người viết tiểu thuyết*, Sđd, tr. 169.

Cốt truyện có thể vay mượn, có thể không nhất thiết phải kinh qua kinh nghiệm của bản thân tác giả, nhưng nhân vật trong tác phẩm thì phải là đứa con tinh thần, là sản phẩm của vốn sống trực tiếp của nhà văn. Nguyễn Du có thể vay mượn và cải biên cốt truyện có sẵn của Thanh Tâm Tài Nhân. Nhưng nếu như tác giả không chứng kiến cuộc đời "ba chìm bảy nổi" của những người con hát trong *Long Thành cầm giả ca, Thái Bình mại ca giả*, không thương xót những kiếp người đau khổ, oan trái trong xã hội phong kiến (*Văn chiêu hồn*) thì Nguyễn Du cũng không thể diễn tả được tài tình đến thế cuộc đời mười lăm năm luân lạc của người con gái họ Vương. Cốt truyện *Chiếc áo khoác* có thể không phải của Gôgôn nhưng nhân vật trong truyện đó bao giờ cũng phải mang dấu vết những kinh nghiệm sống của nhà văn. Trong đầu óc của Gôgôn, nhân vật *Chiếc áo khoác* đã được thai nghén từ lâu, chẳng qua khi Gôgôn nghe được câu chuyện không ghi trong chính sử của quan trường, nhà văn mới có ý đem nhân vật đó ra đóng vai chính trong tác phẩm của mình (ở chương sau chúng tôi sẽ nói rõ, những cốt truyện vay mượn cũng phải trải qua một quá trình *đồng hoá* mới thành của riêng của nhà văn).

Một nhà tiểu thuyết có vốn sống từng trải, nghe nhiều, đọc nhiều thì có thể biết nhiều cốt truyện nhưng nhân vật thì phải có một quá trình thai nghén, mang nặng đẻ đau mới có thể xây dựng thành công được. Nhà văn phải tưởng tượng, hình dung ra *cả cuộc đời* của nhân vật, tìm hiểu quá khứ, hiện tại, tiên đoán những bước phát triển trong tương lai, tìm hiểu lại những kỷ niệm, những quan hệ xã hội của các nhân vật và có như vậy mới tạo cho nhân vật một *bề dày*, một sức sống nội tại, riêng biệt. Ở nhiều nhà văn, thời kỳ thai nghén nhân vật là thời kỳ xuất phát và có ý nghĩa quyết định trong quá trình xây dựng một cuốn tiểu thuyết. Nguyên Hồng đã theo dõi hình tượng những người đàn bà kiểu mẹ La từ rất lâu trước Cách mạng. Một bà hàng xóm đội than, năm 1942, đã để lại cho ông một ấn tượng đặc biệt, khó quên. Hình ảnh đó dần dần quyện lẫn với những hình ảnh khác : một người đàn bà tai ngược đánh chồng mà ông gặp hồi kháng chiến, một bà mẹ đội than trụi đầu mà ông có dịp tiếp xúc sau ngày tiếp quản Hải Phòng. Những nét ấy kết hợp với nhiều nét khác trong những kỷ niệm cũ, biến hoá đi, lung linh lên và đến một lúc nào đó hiện ra trong trí nhớ của nhà văn một con người dường như từ lâu đã quen thuộc.

Vốn sống từng trải, sự hiểu biết tâm lý con người, khả năng tưởng tượng phong phú giúp cho nhà văn có thể lắng nghe được gót chân đi nhè nhẹ, tà áo sột soạt, tiếng nói chuyện thầm thì, có thể nhìn thấy rõ như trên màn ảnh hàng mi chớp chớp, đôi mắt mở to, sâu thăm thẳm và khuôn mặt thỉnh thoảng lại bừng lên, rạng rỡ một niềm vui của các nhân vật của mình. Đến lúc đó, nhà văn bắt đầu *sống* giữa đám nhân vật, cảm thấy chúng như những bè bạn xung quanh mình. Các nhân vật bắt đầu làm tình làm tội, khiến cho nghệ sĩ đứng ngồi không yên. Đây là những ý nghĩ khá điển hình của một số nhà viết tiểu thuyết : "Giấc ngủ của tôi thường là sự hoạt động diễn biến mới của những nhân vật sắp tới" (Nguyên Hồng) ; nhân vật là những tên tù hiếu động đòi hỏi phải cho chúng được quyền thoát ra ngoài ; nhân vật có lúc luẩn quẩn theo bước chân tôi đến mức không cho tôi làm gì được nữa, ra khỏi phòng làm việc rồi mà tôi vẫn phải tiếp tục nói chuyện tay đôi với hắn, v.v.

Muốn xây dựng nhân vật thành công, nhà văn phải có một quá trình thai nghén, đồng thời phải có khả năng đồng cảm, nhập thân vào các nhân vật thuộc nhiều tầng lớp xã hội khác nhau. Goethe, Dickens đã khóc nức nở như một đứa trẻ vì thương yêu các nữ nhân vật của mình. Flaubert đã sống lại những cuộc hò hẹn của Emma Bovary với tình nhân trong rừng thu đẹp : "Từ hai giờ chiều tôi ngồi viết *Bà Bovary*. Tôi miêu tả cuộc đi chơi bằng ngựa, bây giờ tôi đang ở chỗ sôi sục nhất, tôi đã viết đến đoạn giữa ; mồ hôi tuôn ra ướt đẫm, cổ nghẹn lại. Tôi vừa sống qua một trong những ngày hiếm có nhất trong đời mình ; đấy là những ngày suốt từ đầu đến cuối được sống bằng ảo ảnh... Hôm nay... cùng một lúc tôi vừa là đàn ông, vừa là đàn bà, vừa là tình quân vừa là tình nương và đã cưỡi ngựa vào rừng đầy những lá vàng giữa một ngày thu ; tôi vừa là những con ngựa, những chiếc lá, là làn gió, vừa là những lời thổ lộ giữa những người yêu nhau, lại vừa là mặt trời rực đỏ làm nhíu lại những cặp mắt chan chứa tình yêu"[(1)].

---

(1) Trích theo A. Xâytlin, *Lao động nhà văn*, tập II, NXB Văn học, H., 1968, tr. 12.

Các nhân vật trong *Vỡ bờ* ám ảnh Nguyễn Đình Thi trong suốt mười năm, hoàn thành xong bộ tiểu thuyết ông cảm thấy nhơ nhớ những Phượng, An, Hội, Tư,... bâng khuâng, man mác như vừa mới có một cuộc chia ly không bao giờ gặp lại.

Quan hệ giữa nhà văn và nhân vật khá phức tạp. Trong phần điển hình hoá, chúng tôi đã đề cập sự say mê và tỉnh táo của nhà viết tiểu thuyết. Nhà văn phải nhập thân vào nhân vật, sống say mê cuộc đời của họ nhưng đồng thời lại phải tỉnh táo để có thể thấy rõ đường đi nước bước của nhân vật. Nhà văn bao giờ cũng lùi xa đằng sau nhân vật một khoảng cách, hoặc đứng cao hơn để có thể đánh giá được nhân vật của mình. Nhân vật có thể "nổi loạn", phá vỡ kế hoạch ban đầu của nhà văn, nhưng nói như thế không có nghĩa là nhà văn không làm chủ được các đứa con tinh thần của mình, chúng tuột khỏi tay nhà văn và tung hoành tự do mặc thích ! Về quan hệ giữa nhà văn và nhân vật, trong cuộc phỏng vấn của *Tạp chí Châu Âu*, nhiều nhà tiểu thuyết Pháp đã đề cập vấn đề này khá lý thú. François Regis Bastide nói : "Nhà văn sáng tạo nên nhân vật là để *đánh mất ta trong chúng, nhưng một mặt lại sai khiến chúng trong ta...*".

Roger Bésus thì cho rằng : "Các nhân vật thoát khỏi tay tôi rồi đột nhiên chúng bỗng quay trở lại, quan hệ với tôi mật thiết hơn bao giờ cả, rồi sau đấy tôi lại thấy chúng như nhìn hai anh kép hát trên một sân khấu kiểu Ý, có nghĩa là tôi rất cách biệt với họ, thế nhưng tôi lại nhìn chúng rất sâu, rõ bên trong nên vẫn chịu trách nhiệm về chúng, vẫn sống cuộc đời của mình".

Trong quá trình xây dựng nhân vật, vấn đề quan trọng bậc nhất là nhà văn phải nắm vững và thể hiện rõ *tính cách* của chúng. Đôxtôiépxki, một tài năng bậc thầy của tiểu thuyết thế giới đã nhận xét : "Toàn bộ vấn đề là ở tính cách". Ý kiến này của Đôxtôiépxki phù hợp với nhận định của chúng ta ngày nay cho rằng vấn đề tính cách điển hình là vấn đề trung tâm của nghệ thuật tiểu thuyết.

Theo Albert Thibaudet, nhà lý luận về tiểu thuyết Pháp đầu thế kỷ XX, nghệ thuật kết cấu một cuốn tiểu thuyết bao gồm ba nhiệm vụ khác nhau : nghệ thuật xây dựng một tình tiết (intrigue), một tính cách (caractère), một trạng huống (état), trong đó nghệ thuật xây dựng tính cách là quan trọng hơn cả.

Nhà lý luận tiểu thuyết cho rằng đứng về mặt xây dựng tình tiết thì *Ivanhoe* chặt chẽ hơn *Ba người lính ngự lâm* và *Anna Carênina*. Nhưng "xây dựng một tình tiết chỉ có giá trị nghệ thuật khi nó là một phương tiện để xây dựng một tính cách hay những tính cách. Aristote khen Homère, để xây dựng *Illiade* và *Odyssée*, đã biết chọn những giai đoạn trong cuộc đời Asile và Ulysses có thể biểu hiện tính cách của họ một cách tốt nhất"[1]. Tác giả cho rằng một cuốn tiểu thuyết không thể tồn tại nếu như chỉ có tình tiết mà không xây dựng được tính cách, nhưng rõ ràng là có những cuốn tiểu thuyết có giá trị, trong đó nhà văn xây dựng được những tính cách thành công nhưng tình tiết thì lại dường như không được nhà văn tập trung chú ý. *Bà Bovary* thuộc loại thứ hai. Nếu như *Đôn Kihôtê* được xem là một tác phẩm chống lại tiểu thuyết (un contre-roman) thì *Bà Bovary*, "cuốn sử thi điển hình của nước Pháp" tư sản cũng được hình dung như một tác phẩm chống lại sử thi (une contre-épopée), một tác phẩm chống lại kịch (un contre-drame).

Trung tâm chú ý ở đây không phải là những hành động của Ulysses và Asile mà là nỗi buồn sâu thẳm của Emma, là quy luật phát triển tâm lý của nữ nhân vật này.

Theo Albert Thibaudet, nghệ thuật xây dựng một tình huống, tức là đặt nhân vật vào trong hoàn cảnh (situation) bi kịch về tinh thần, hoàn cảnh đó giúp cho nhân vật có thể bộc lộ được tính cách rõ ràng nhất. *Quận chúa Clèves* thành công chủ yếu về mặt này. Nhưng A. Thibaudet cũng lưu ý các nhà tiểu thuyết là những tình huống bi kịch này vốn là nguyên tắc của bi kịch nhiều hơn là tiểu thuyết. Vấn đề này, theo chúng tôi, cần được quan niệm một cách rộng hơn. Nhà văn cần phải đặt nhân vật của mình vào những *tình huống đặc trưng* chứ không nhất thiết phải là *tình huống bi kịch*. Cần lưu ý rằng "không phải trong bất cứ tình huống nào một tính cách nhất định cũng đều bộc lộ một cách đầy đủ và thích hợp. Thái độ của một con người trong một số tình huống nào đấy có thể là tình cờ, không tiêu biểu đối với nó, chỉ lộ ra những yếu tố "tình huống"

(1) Albert Thibaudet, *Suy nghĩ về tiểu thuyết*, NXB Galima, Paris, 1938. Xuất bản lần thứ sáu, tr. 22.

bề ngoài. Để phơi bày ra được tính cách thật của một con người, điều quan trọng là *tìm cho được những tình huống đặc trưng mà trong đó một tính cách nhất định được thể hiện ra một cách đầy đủ và thích hợp nhất.* Nghệ thuật kết cấu của nghệ sĩ trong việc phát hiện tính cách là ở chỗ làm sao để tìm ra được những tình huống xuất phát có thể biểu lộ được những đặc tính có tính chất chủ đạo và quy định của một cá nhân"[(1)].

Không đặt chị Dậu vào trong hoàn cảnh đấu tranh giai cấp quyết liệt ở nông thôn trong những ngày sưu thuế thì làm sao bộc lộ được tính cách của người đàn bà nông dân Việt Nam ấy. Anh Đức cũng thường đặt các nữ nhân vật của mình vào trong những tình huống căng thẳng, đầy tính chất kịch, và khi vượt qua những tình huống đó, các nhân vật của ông bỗng hiện lên rực rỡ, lung linh lạ thường (*Khói, Hòn Đất, Con chị Lộc*).

Đôxtôiépxki, trong tiểu thuyết *Tội ác và trừng phạt*, đã xây dựng rất thành công những tình huống bi kịch, trong đó các nhân vật của ông có điều kiện bộc lộ tính cách rõ ràng nhất. Ta nhớ lại lần đầu tiên Raxcônnhicốp tìm đến nhà riêng Xônia sau khi ông bố Mácmêlađốp nghiện rượu đã chết. Lần đó anh chàng sinh viên nhờ Xônia đọc cho nghe một đoạn trong *Kinh Thánh* nói về sự tích Ladarô được Chúa cứu sống trở lại. Cô gái ngoan đạo thì thầm đọc. "Nàng vẫn run như đang cơn sốt. Mẩu nến đã lụi xuống từ lâu trong chiếc đế đèn móp méo, hắt một ánh sáng lù mù lên kẻ sát nhân và cô gái điếm tụ họp một cách kỳ lạ trong gian phòng khốn khổ, trước pho sách Vĩnh hằng". Chính cái tình huống bi kịch này đã làm nổi bật lên tính cách của Raxcônnhicốp và Xônia, cô gái điếm có một tâm hồn trong sạch, cao thượng : "Khoảng năm phút trôi qua. Chàng vẫn lặng thinh đi đi lại lại, không nhìn nàng. Cuối cùng chàng đến cạnh nàng ; mắt sáng quắc, chàng nắm lấy hai vai Xônia và nhìn thẳng vào gương mặt ướt đẫm nước mắt của nàng. Luồng mắt của chàng khô, sắc, nóng như một tia lửa, môi chàng rung mạnh... Bỗng chàng quỳ sụp xuống sàn nhà và hôn lên chân nàng.

---

(1) X. L. Rubinxtêin, *Nguyên lý tâm lý học đại cương*, tr. 673, 674 (trích theo *Lao động nhà văn*, tập II, tr. 103).

Xônia hoảng hốt lùi lại như tránh một người điên. Và quả nhiên trông chàng chẳng khác một người điên thật.

– "Ông làm gì thế ? Với tôi ?" – Nàng nói lắp bắp, mặt tái đi, và tim nàng bỗng thắt lại, đau nhói.

Chàng vụt đứng dậy.

– "Không phải tôi cúi lạy em đâu, tôi cúi lạy trước sự thống khổ của loài người đấy !".

Catêrina, người đàn bà ho lao khốn khổ, vợ kế của Mácmêlađốp cũng bị đẩy vào một tình huống bi kịch. Trong bữa cơm đưa ma người quá cố, Xônia bị vu là ăn cắp 100 rúp, rồi sau đó mấy mẹ con Catêrina bị đuổi ra khỏi nhà với hai bàn tay trắng. Chính cái tình huống này đã tạo nên một sự chuyển biến mạnh mẽ trong tính cách Catêrina. Người đàn bà nghèo khổ này đã phản ứng một cách liều lĩnh, tuyệt vọng, chống lại cái xã hội của sức mạnh và đồng tiền.

Khi xây dựng một nhân vật, các nhà tiểu thuyết không những phải nghiên cứu quá khứ, hiện tại và tương lai của nó mà còn phải thể hiện nó trên nhiều bình diện khác nhau. Trong bản nháp lý lịch của Pie, Tônxtôi đã chú ý đến sáu mặt : tài sản, xã hội, tình yêu nghệ thuật, trí tuệ và gia đình của nhân vật[1].

Ta thấy rằng ở đây, L. Tônxtôi không chỉ chú ý đến hoàn cảnh xuất thân, tiểu sử riêng, các giai đoạn trên đường đời của nhân vật mà ông đặc biệt nhấn mạnh đến những *đặc điểm tâm lý*, phác ra tờ "*chứng minh thư tâm lý*" cho nhân vật. Ông phác qua những nét chủ yếu của tâm lý Pie : "Có thể đóng bất kỳ một vai nào : ông hoàng lẫn anh cùng dân. Khinh bỉ những mối quan hệ cao sang, tất cả đều tự mình. Sĩ diện hơn người bình thường. Không thừa nhận hiện trạng xã hội. Tàn bạo và hiền lành vô cùng tận. Yêu chóng, say mê và ngay đấy lại ghét người mình vừa yêu. Không chịu nổi những quan hệ xã giao với phụ nữ. Triết gia đến nỗi sợ chính mình. Hay nói về bất tử và bị vấn đề này dằn vặt, v.v."[2].

---

(1), (2) Xem A. Xâytlin, *Lao động nhà văn*, tập II, tr. 36, 37.

Cần chú ý rằng những đặc điểm tâm lý của nhân vật Tônxtôi không tách rời hoàn cảnh giai cấp, hoàn cảnh xã hội mà các nhân vật đang sống.

Nhà viết tiểu thuyết nếu không nắm được quy luật phát triển của *tư tưởng, tâm lý* con người thì không thể nào khắc hoạ được tính cách của họ. Chính những đặc điểm tâm lý sẽ làm cho nhân vật xuất hiện giữa mọi người như một cá tính hoàn toàn độc đáo. Chúng tôi nhấn mạnh đến bài học kinh nghiệm này của nghệ thuật Tônxtôi là vì một số nhà tiểu thuyết nước ta, khi xây dựng lý lịch nhân vật, dường như chưa chú ý đúng mức đến những đặc điểm tâm lý, đến quy luật vận động của tư tưởng, tình cảm từng nhân vật. Trong bản phác thảo lý lịch của các nhân vật trong *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến* nhà văn Nguyên Hồng ghi :

"Thanh : tiểu tư sản, tiểu trí thức, phức tạp về tư tưởng, đạo lý và tình cảm.

Gia đình Đờ Vanhxi : chủ nhà máy, chủ thầu tàn ác, hèn hạ, hưởng lạc một cách kinh tởm kiểu bọn Pháp đầu hàng.

Gia đình Thy San : giàu sang, quyền quý, ích kỷ và giả đạo đức, tan nát một cách ghê gớm".

Ở đây rõ ràng nhà tiểu thuyết đã chú ý đến bản chất giai cấp, sinh hoạt và đạo đức nhưng chưa quan tâm đúng mức đến quy luật phát triển tâm lý, nó vốn là chiều sâu trong tính cách của mỗi nhân vật.

Tiểu thuyết hiện đại không chỉ tập trung miêu tả hành động mà còn chú ý đến đời sống tâm lý của nhân vật.

*
* *

Nhiệm vụ khó khăn nhất của nhà viết tiểu thuyết là *miêu tả quá trình phát triển của tâm lý con người*. Một số cuốn tiểu thuyết của ta còn dừng lại ở sự kiện, ở hành động mà chưa đi sâu được vào đời sống tâm lý bên trong của nhân vật. Nhà viết truyện mới kể lại những chiến công đẹp đẽ của người anh hùng nhưng chưa làm nổi bật được thế giới tinh thần phong phú của họ. Mà chính cái thế giới bên trong này của con người mới, với tất cả những hoài bão, ước mơ cao cả, những tư tưởng tình cảm đẹp đẽ, lại chính là điều hấp dẫn nhất đối với bạn đọc tiểu thuyết ngày nay. L. Tônxtôi cho rằng : "Mục đích chính của nghệ thuật là nói lên sự thật về tâm hồn con người, nói lên những điều bí ẩn không thể diễn tả bằng ngôn ngữ thông thường được".

Về mặt này, Nguyễn Du và L. Tônxtôi là những bậc thầy của nghệ thuật thế giới. Trong chương *Nguồn gốc và sự hình thành của thể loại tiểu thuyết*, chúng tôi đã phân tích tài năng của Nguyễn Du trong những đoạn độc thoại nội tâm nổi tiếng của *Truyện Kiều*. Còn ở L. Tônxtôi thì nhờ ở khả năng đi sâu vào "biện chứng pháp tâm hồn" của nhân vật mà nhà tiểu thuyết Nga vĩ đại có thể khắc hoạ rất rõ tính cách của từng con người trong một khối lượng nhân vật đồ sộ của *Chiến tranh và hoà bình*. Phát hiện của L. Tônxtôi không phải chỉ ở chỗ ông đã sử dụng rộng rãi biện pháp độc thoại nội tâm hơn những người đi trước (ví dụ, so sánh với Stendhal hay Puskin, những nhà hiện thực chủ nghĩa nửa đầu thế kỷ XIX). Điều quan trọng là độc thoại nội tâm trong tác phẩm L. Tônxtôi gắn liền với "biện chứng pháp tâm hồn", với những quy luật vận động biện chứng của tư tưởng, tình cảm, tâm lý nhân vật. Bằng biện pháp độc thoại nội tâm, L. Tônxtôi đã bộc lộ được những tư tưởng thầm kín của các nhân vật trong những giây phút căng thẳng về mặt đạo đức (công tước Anđrây trước trận thất bại Aoxtéclích), trong tình trạng tâm hồn bị lăng nhục hoặc bị xúc động gay gắt (Vrônxki trước lúc tự sát, Anna Carênina trên đường đi đến ga xe lửa,...). Nói chung, nhà nghệ sĩ Nga đã nói được nhiều điều bí ẩn về con người mà các nghệ sĩ tiền bối chưa thấy được.

Nghệ thuật độc thoại nội tâm của L. Tônxtôi đã có ảnh hưởng rất lớn đối với tiểu thuyết hiện đại.

Các nhà tiểu thuyết hiện thực thế kỷ XX (như Romain Rolland, Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Hemingway, Anna Seghers, v.v.) đã sử dụng độc thoại nội tâm dưới nhiều hình thức phong phú, phức tạp. Có khi là lời phát biểu trực tiếp của các nhân vật nhưng không nói ra (*Cây thập tự thứ bảy*), có khi là lời phát biểu của tác giả nhưng lại vận dụng từ vựng và giọng nói của nhân vật, có khi là lời độc thoại nội tâm của nhân vật, trong đó tiếng nói của họ tách ra thành hai tiếng nói riêng biệt và đối lập (*Chuông nguyện hồn ai*), có khi là những suy nghĩ mạch lạc, lô gích nhưng cũng có lúc là cả một mớ suy tưởng hỗn độn, mơ hồ, rời rạc,... Ở các nhà tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa, do chịu ảnh hưởng của lý luận về trực giác của Bergson và phân tâm học Freud, độc thoại nội tâm đã biến thành dòng ý thức trôi chảy hỗn loạn, không bờ bến !

Ở nước ta, Nguyễn Đình Thi là một trong những nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa có ý thức học tập những kinh nghiệm thành công của Nguyễn Du và L. Tônxtôi. Ông cho rằng "trong tiểu thuyết thời cổ, người ta chỉ kể lại các việc làm, lời nói của nhân vật. Tiểu thuyết ngày nay thì lấy cách miêu tả nhân vật từ bên trong làm chính... Cách miêu tả từ bên trong tâm hồn nhân vật đã giúp cho tiểu thuyết hiện đại ngày càng đi sâu được vào cuộc sống tinh thần của con người. Đó là thế giới vô cùng phức tạp và tinh vi, nó vô hình nhưng lại có ý nghĩa, nhất là có tầm quan trọng quyết định đối với nhân cách của người ta"[(1)].

Những nhân vật của Nguyễn Đình Thi thường được chiếu rọi bằng một ánh sáng ấm áp từ bên trong. Khá nhiều nữ nhân vật trong tiểu thuyết của ông có một tâm hồn trong sáng và đẹp. Nguyễn Đình Thi hay miêu tả tâm hồn sâu kín bên trong của họ qua đôi mắt : "Người Quyên không đẹp... nhưng hai con mắt thông minh, to và sáng làm cho nét mặt Quyên có một vẻ đẹp riêng, như từ bên trong tâm hồn toả ra". An thì có "đôi mắt đen mở to, như có sóng trào lên từ bên trong, trào lên mãi".

Qua đôi mắt của Phượng, người viết tiểu thuyết đã nói lên được những mặt khác nhau, thậm chí mâu thuẫn với nhau trong tính cách của nhân vật này ; một cô Phượng ngây thơ, trong sáng với tình yêu ban đầu đẹp đẽ và một cô Phượng vẩn đục, chán chường, mệt mỏi trong quan hệ với huyện Môn và hoạ sĩ Thanh Tùng : "Phượng hơi mỉm cười với mình trong gương. Nom nàng lúc này dễ thương như con chim non. Nhưng Phượng biết mặt nàng có thể đổi đi khác hẳn, và khi đôi mắt ấy long lanh lên cháy một ngọn lửa kỳ lạ bên trong, và cái miệng ấy bỗng cười nói sắc sảo thì Phượng có một vẻ đẹp riêng, hơi ác mà làm cho người nhìn thấy phải bàng hoàng".

Nguyễn Đình Thi đã mô tả được những nét tâm lý sâu kín bên trong của Phượng và do đó đã khắc hoạ được rõ nét tính cách của nhân vật này. Tuy nhiên, như đã nói ở trên, đối với Phượng, ngòi bút của tác giả có lúc đã ít nhiều thi vị hoá, lãng mạn hoá.

---

(1) Nguyễn Đình Thi, *Công việc của người viết tiểu thuyết*, Sđd, tr.177, 178.

Một số nhân vật trong truyện và tiểu thuyết của Nam Cao (*Chí Phèo, Sống mòn*), Đào Vũ (*Cái sân gạch*), Nguyễn Thế Phương (*Đi bước nữa*), Nguyễn Thi (*Ở xã Trung Nghĩa*), v.v. cũng là những nhân vật được chú ý khắc hoạ về mặt tâm lý. Để đi sâu vào tâm lý nhân vật, các nhà viết tiểu thuyết đã sử dụng biện pháp độc thoại nội tâm. Những đoạn độc thoại nội tâm trong *Vỡ bờ* của huyện Môn khi nghĩ đến Phượng và cái đời làm tri huyện khốn nạn của hắn ; của Nghị Khanh khi nghĩ đến mụ vợ già, "cái đống thịt bạc nhạc nhẽo nhèo" mà lão phải chịu đựng cho đến hết đời ; của hoạ sĩ Tư khi nghĩ về tình yêu và sự sáng tạo nghệ thuật trong xã hội tư bản chủ nghĩa,... là những đoạn độc thoại thành công, giúp người đọc hiểu được tâm lý sâu kín của từng nhân vật. Tuy nhiên, do những hạn chế về vốn sống nên Nguyễn Đình Thi không đi sâu được vào đời sống tâm lý bên trong của những nhân vật xuất thân từ công nông, hay của những cán bộ cách mạng như Lê, Khắc, v.v.

Cần phân biệt cách sử dụng độc thoại nội tâm của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa và tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa. Tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa sử dụng độc thoại nội tâm như một mục đích tự tại, biến các nhân vật thành một dòng ý thức trôi chảy hỗn loạn không ngừng, không có liên lạc gì với cuộc sống khách quan[1]. Các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa sử dụng độc thoại nội tâm có mức độ, xem đó là một trong những thủ pháp nghệ thuật giúp nghệ sĩ đi sâu vào tâm hồn con người. Anna Seghers đã sử dụng thành công thủ pháp nghệ thuật này và do đó đã miêu tả một cách khá độc đáo cuộc thẩm vấn người tù chính trị trong trại tập trung của bọn phát xít Đức (*Cây thập tự thứ bảy*).

Trên kia chúng tôi có nhắc đến "biện chứng pháp tâm hồn" của L. Tônxtôi. Điều quan trọng cần phải chú ý là trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa, "biện chứng pháp nhỏ" của tâm hồn cần phải đặt trong mối tương quan với "biện chứng pháp lớn" của lịch sử. Trong tiểu thuyết

(1) Tiểu thuyết *Gia tài người mẹ* của Dương Nghiễm Mậu, xuất bản ở Sài Gòn, hầu như không có cốt truyện, chỉ gồm một số độc thoại nội tâm đứng bên cạnh nhau, xen kẽ vào nhau. Ở đây, độc thoại nội tâm được coi như biện pháp nghệ thuật duy nhất và chủ yếu để xây dựng nhân vật.

Chiến tranh và hoà bình của L. Tônxtôi, chúng ta nhận thấy sự xâm nhập, tác động vào nhau giữa yếu tố anh hùng ca và yếu tố tâm lý ; nội dung sử thi rộng lớn trong *Chiến tranh và hoà bình* không phải là một cái gì ở ngoài sự phát triển tâm lý của nhân vật mà nó là điều kiện tất yếu, là cơ sở xác định cho sự phát triển đó, nó thấm sâu đến tận những tế bào nhỏ nhất, sâu kín nhất của đời sống nội tâm con người, làm cho đời sống nội tâm này phát triển liên tục, dường như là một quá trình độc lập, tự phát, tự vận động. Sự kết hợp chặt chẽ giữa "biện chứng pháp lớn" của lịch sử và "biện chứng pháp nhỏ" của tâm hồn được thể hiện tài tình trong những chương L. Tônxtôi tả Pie đi vào chiến trường Bôrôđinô. Hiện thực khách quan của đời sống tác động vào tâm hồn Pie tạo nên một phản ứng dây chuyền của những ấn tượng, hồi tưởng, tạo nên một dòng nội tâm trôi chảy không ngừng, trong đó mỗi một khâu trong sợi dây chuyền tâm lý gắn liền không những với hoàn cảnh và thời gian mà Pie có mặt mà còn gắn liền với quá trình xảy ra trước đó và tạo nên một điểm tựa cho những cảm thụ về sau.

Điều cần lưu ý thứ hai là trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa "biện chứng pháp tâm hồn" không thể tách rời "biện chứng pháp hành động". "Biện chứng pháp tâm hồn" chỉ có thể có ý nghĩa trong mối liên hệ khăng khít với "biện chứng pháp hành động". Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa tập trung mô tả những hành động cách mạng, những hành động của người anh hùng mới đang đứng lên cải tạo hoàn cảnh, cải tạo cuộc sống. Con người mới của chúng ta không phải là con người chỉ biết chiêm ngưỡng thế giới, chỉ biết suốt ngày độc thoại nội tâm lặng lẽ một mình mà là con người hành động cách mạng. Chính do đặc điểm này mà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa khôi phục lại bản chất "anh hùng ca" của nó.

Qua tiểu thuyết của L. Tônxtôi, ta thấy quá trình phát triển của tư tưởng, tình cảm con người là một quá trình vận động rất biện chứng. Nhiều nhà tiểu thuyết đã đơn giản hoá quá trình vận động này, không thấy hết tính chất phức tạp, mâu thuẫn của nó. Chỉ cần qua một buổi nói chuyện, một cuộc tham quan, một đêm trắng dằn vặt, thao thức,... là người ta đã vượt qua được những quãng đường dài đi từ sự chưa biết đến

sự hiểu biết, đi từ một nhận thức này đến một nhận thức khác hoàn toàn ngược lại ! Một ánh sáng trí tuệ không phải bao giờ cũng đến với ta một cách trực tiếp, dưới dạng thuần tuý tự nhiên của nó. Thường thường bắt đầu là những cảm giác, những ấn tượng mơ hồ, không rõ rệt, những ấn tượng đó tác động lẫn nhau trong một phản ứng dây chuyền, cái này làm tiền đề cho cái kia và đến một lúc nào đấy, trên cơ sở một khối lượng những cảm giác được chất chứa, một ánh sáng trí tuệ mới vụt hiện ra, đánh dấu một bước chuyển biến về chất lượng trong quá trình tư duy của con người.

Pie rời bỏ Mátxcơva đi vào chiến trường Bôrôđinô với ý thức đoạn tuyệt cuộc sống cũ và tìm một cái gì đấy mới hơn mà chàng chưa hình dung được rõ rệt. Chàng chỉ thấy lòng mình "tràn ngập một cảm giác bồi hồi lo lắng và một cảm giác vui mừng, mới mẻ, cái cảm giác thấy cần phải làm một việc gì và hy sinh một cái gì mới được". Chàng gặp gỡ những người thương binh buộc băng trắng vừa hành quân vừa ca hát trên đồi Môgiaixki, những người pháo thủ chiến đấu rất anh dũng ở trận địa Raiépxki, hình ảnh Andrây, người bạn cũ, và trung đoàn bộ binh của anh ta,... tất cả những cái đó tạo nên cho tâm hồn Pie những cảm giác, những ấn tượng rất mới mẻ, trước đấy chưa từng có. Cứ một ấn tượng mới xuất hiện lại gợi cho Pie hồi tưởng lại những kỷ niệm cũ và tạo nên những tiền đề cho các ấn tượng về sau, hình thành một dòng nội tâm trôi chảy không ngừng. Trong quá trình vận động đó, có những lúc Pie cảm thấy "cần phải liên kết lại ! liên kết lại !", các ấn tượng rời rạc dần dần đan chéo với nhau, hoà hợp với nhau, va chạm nhau, làm loé lên những tư tưởng mới, tư tưởng này giúp cho Pie soi chiếu lại tất cả những gì đã cảm thụ được trước đây bằng một hào quang mới : "Cái vấn đề từ khi đi xuống núi Môgiaixki và suốt ngày hôm ấy cứ làm Pie băn khoăn lo lắng, bây giờ đã hiện ra hết sức rõ ràng và đã được giải quyết một cách triệt để,... Tất cả những điều chàng thấy hôm ấy, tất cả những khuôn mặt trang trọng uy nghiêm kia mà chàng mới nhìn thoáng qua, đối với chàng đều sáng rực lên dưới một hào quang mới. Chàng hiểu được cái nhiệt khí tiềm tàng (latente) như người ta nói trong vật lý học, cái nhiệt khí tiềm tàng của

tinh thần yêu nước hiện lên trên gương mặt của tất cả những người mà chúng ta gặp và điều đó làm cho chàng hiểu tại sao tất cả những người này lại đón chờ cái chết một cách thản nhiên và tựa hồ nhẹ nhõm như vậy"[(1)].

Và cũng chính ánh sáng tư tưởng đó đã dẫn Pie đi đến một quyết định mới : "Phải làm lính, phải trở thành một người lính, một người lính thường thôi"[(2)].

Trong tiểu thuyết *Vỡ bờ*, Nguyễn Đình Thi có chú ý học tập kinh nghiệm của L. Tônxtôi khi mô tả quá trình vận động của tư tưởng và tình cảm con người. Hội và Tư là những nhà văn, những nghệ sĩ trong sạch, chân chính đang khát khao đi tìm một lý tưởng trong cuộc sống chật hẹp, tù túng của xã hội cũ. Nguyễn Đình Thi đã ném các nhân vật của mình vào dòng thác của cuộc sống và chiến tranh và thất nghiệp và nạn đói sẽ đặt ra cho họ những câu hỏi dồn dập nhưng không phải bao giờ họ cũng tìm ngay ra những lời giải đáp. Lang thang trên hè phố Hà Nội những ngày Mỹ ném bom và Nhật đảo chính Pháp, người chết đói và xác bọn lính khố đỏ nằm la liệt ngoài đường, Tư thấy "trong lòng anh lại tối sầm xuống. Rồi đây có thay đổi được cái gì không ?... Phải có "cái gì" khác nữa, Tư chưa biết nó là cái gì và sẽ thế nào, nhưng phải có cái gì khác nữa !". Sau khi cái nhà trường "thổ tả" của Hội phải đóng cửa vì chiến tranh, các bạn bè bị bắt bớ, còn mình thì lâm vào cảnh thất nghiệp, Hội luôn luôn bị ám ảnh bởi một câu hỏi : "Làm gì, mình làm gì bây giờ ?". "Càng nghĩ, Hội càng thấy lạc mãi vào một cái gì mênh mông, hình như có một sợi dây nào nếu tìm thấy thì anh sẽ hiểu được tất cả, nhưng cái sợi dây ấy lại không lúc nào anh có thể tìm thấy được".

Những ấn tượng của cuộc sống xô đến như những làn sóng, gây nên một phản ứng dây chuyền trong tâm hồn Tư và Hội. Thông qua hàng loạt câu hỏi của cuộc sống, những cảm giác, những ấn tượng có khi mơ hồ, không rõ rệt đang nối tiếp nhau, liên kết nhau, xô đẩy nhau, những con người tiểu tư sản trí thức ấy mới rút ra được một kết luận, mới tìm ra được sợi chỉ đỏ nối liền và cắt nghĩa các hiện tượng rối rắm đang đan chéo nhau trên bề mặt của cuộc sống. Đó là quy luật vận động của tư tưởng, tình cảm nhân vật trong tác phẩm *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi.

---

(1), (2) L. Tônxtôi, *Chiến tranh và hoà bình*, tập III, NXB Văn hoá, H.1962, tr. 324, 325, 450.

Kinh nghiệm của L. Tônxtôi rất quý báu nhưng chúng ta không nên học tập một cách máy móc. Đối với các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa thì điều cần chú ý là chúng ta đang sống trong một chế độ mới có ánh sáng của Đảng soi đường và ý thức hệ của giai cấp công nhân đã trở thành ý thức hệ thống trị. Chúng ta không phải tự mình mò mẫm tìm con đường đi như các nhân vật trí thức của L. Tônxtôi. Tuy nhiên, bất cứ con người nào cũng có quá trình chiếm lĩnh chân lý, phải thông qua những kinh nghiệm thực tiễn của bản thân thì chân lý của Đảng mới thành chân lý riêng của mỗi người. Mặt khác, mỗi giai cấp, mỗi con người cụ thể lại có một con đường riêng biệt, độc đáo để tìm đến chân lý của Đảng, của chủ nghĩa Marx - Lênin.

*
* *

Vấn đề xây dựng nhân vật điển hình và hoàn cảnh điển hình là vấn đề trung tâm của tiểu thuyết cho nên nó có liên quan đến toàn bộ các khâu trong quá trình sáng tác. Chúng ta đã đề cập vấn đề này trong chương *Điển hình hoá trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa* và sẽ bàn đến nó trong các chương nói về ngôn ngữ, kết cấu và cốt truyện của tiểu thuyết. Bây giờ xin bàn thêm về một điểm đang đặt ra trong thực tiễn sáng tác hiện nay của các nhà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Đó là vấn đề *mối quan hệ nguyên mẫu và điển hình văn học.*

Như trên đã nói, trong lịch sử tiểu thuyết, chưa bao giờ lại có sự gần gũi đến như thế giữa điển hình xã hội và điển hình văn học. Thời đại chúng ta đã ưu đãi anh em văn nghệ sĩ, đã cung cấp cho họ những nguyên mẫu rất quý, tạo nhiều điều kiện thuận lợi cho họ trong quá trình điển hình hoá nghệ thuật.

Nhiều nhà viết truyện và tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam đã xây dựng các điển hình xã hội thành những nhân vật trung tâm trong tác phẩm của mình. Nguyên Ngọc đã thành công trong *Đất nước đứng lên*, Tô Hoài với *Vợ chồng A Phủ, Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ*, Hồ Phương với *Kan Lịch*, Nguyễn Thi với *Người mẹ cầm súng*,... đã để lại cho chúng ta nhiều kinh nghiệm quý báu. Pôlêvôi cũng cho rằng, một đặc điểm của nền văn học Xô viết là sự di chuyển trực tiếp nhân vật trung tâm

từ cuộc đời vào trong tác phẩm. Theo ông, lúc gặp nhân vật trung tâm ngoài cuộc đời, nhà văn có thể "mạnh dạn cầm lấy tay y và đưa y vào trong cuốn tiểu thuyết, truyện vừa, bài thơ của mình mà không hề thay đổi ngay cả tên họ và địa chỉ của y". Pôlêvôi đã thực hiện gần đúng như vậy trong cuốn tiểu thuyết *Truyện một con người chân chính*. Trong nền văn học Xô viết, ta cũng có thể nêu lên hàng loạt tác phẩm mà nhân vật trung tâm được xây dựng từ những nguyên mẫu quen biết : *Sapaép* của Phuốcmanốp, *Bài ca sư phạm* của Macarencô, *Đội thanh niên cận vệ* của Phadêép, *Thép đã tôi thế đấy* của Ôxtrốpxki, *Hải âu* của Biuricốp, *Mặt trời lên sớm* của Cátxin, v.v.

Nhưng nhiệm vụ của nhà phê bình và nghiên cứu văn học không dừng lại ở chỗ phát hiện ra nguyên mẫu của một điển hình văn học nào đấy. Chúng ta không nên hiểu một cách thiển cận từng lời từng chữ của Pôlêvôi. Mối quan hệ giữa nguyên hình xã hội và điển hình văn học không đi theo một con đường thẳng tắp. Đó là một mối quan hệ khá phức tạp, phù hợp với những quy luật đặc thù của điển hình hoá nghệ thuật. Vấn đề không phải chỉ là phát hiện ra A Phủ và Mỵ là những người Mông ở Phù Yên (Sơn La). Vấn đề còn ở chỗ nghiên cứu xem Tô Hoài *đã sử dụng những tài liệu mà ông đã thu thập được theo hướng nào và chế biến nó ra sao ?*

Điển hình nhân vật trong tiểu thuyết, dù bắt nguồn trực tiếp từ một nguyên mẫu cũng không bao giờ chỉ là bản sao chép vụng về một con người có thật ngoài cuộc đời. Để đạt được yêu cầu khái quát hoá nghệ thuật, nhà văn thường cũng chọn lọc, đánh giá lại các tài liệu theo một góc độ riêng của mình. Nói theo ngôn ngữ hài hước của Nguyễn Công Hoan, nhà viết tiểu thuyết bao giờ cũng phải nấu nướng lại, không nên bắt người đọc phải ăn toàn thịt sống ! A Phủ là một nhân vật có thật, Tô Hoài đã ở nửa tháng với vợ chồng anh ở làng Soạ Hồ ; nhưng việc xử kiện lại là một cảnh mà nhà văn được chứng kiến hai đêm liền ở Giáp Khấu, một làng Mông trắng. Cô Mỵ cũng là người Phù Yên, đó là một cô gái trẻ bị ép duyên phải lấy một anh chàng nhà giàu già và xấu xí. Một lần Tô Hoài ở lại nhà đó, đêm khuya thấy người vợ trẻ ra ngồi sưởi

ở bếp giữa nhà, lặng lẽ như một cái bóng. Một câu chuyện bắt đầu hiện lên lung linh trong trí tưởng tượng của nhà văn và thế là Tô Hoài cho My và A Phủ lấy nhau !

Một quy luật khá phổ biến là những tài liệu về các nguyên hình xã hội thường được nhà văn cải biên, chế biến lại để phục vụ cho *tư tưởng chủ đề* của cuốn tiểu thuyết. Tô Hoài đã chọn lọc, đánh giá, thậm chí thêm bớt các tài liệu để làm nổi bật ý chính sau đây : My và A Phủ là tượng trưng cho nỗi thống khổ của người Mông dưới ách áp bức của phong kiến và đế quốc, là tinh thần chiến đấu để cải tạo thiên nhiên, chống áp bức, bóc lột ; cuối cùng thì vợ chồng A Phủ cũng như dân tộc Mông đã cùng với các dân tộc anh em khác, dưới sự lãnh đạo của Đảng, đấu tranh thoát khỏi xiềng xích nô lệ.

Goócki và Ôxtrốpxki vô tình đã sử dụng những mô típ nghệ thuật gần giống nhau để làm nổi bật lên vai trò của Đảng đối với thế hệ thanh niên như Paven Vlaxốp và Paven Coócsaghin. Trong cuốn tiểu thuyết *Người mẹ*, Goócki đã đi ra khỏi tiểu sử của Piôtrơ Zalômốp thời trẻ tuổi để nhằm tạo nên một sự tương phản giữa Vlaxốp cha và Vlaxốp con, giữa hai con người đại diện cho hai thế hệ của giai cấp công nhân, thế hệ trước hoàn toàn ngập sâu trong cảnh cùng khổ, tối tăm, dốt nát, còn thế hệ sau thì tiếp thu được lý tưởng vĩ đại của chủ nghĩa cộng sản và đã kiên quyết đi theo con đường xán lạn mà Đảng đã vạch ra. Zalômốp thời trẻ tuổi có bản lĩnh hơn Paven Vlaxốp ở phần đầu của cuốn tiểu thuyết nhưng nhìn chung Paven Vlaxốp đã đứng cao hơn nguyên mẫu của anh ta rất nhiều. Ôxtrốpxki đã nhiều lần công khai lên tiếng phản đối những nhà phê bình nào muốn xem tác phẩm của ông chỉ là một thiên tự truyện. Nhà văn đã chế biến lại tài liệu để nhấn mạnh đến quãng cách lớn lao giữa gã con trai du côn, nghịch ngợm (bố mẹ nhà văn đã từng phản đối tại sao người ta lại miêu tả Paven như vậy) với Paven Coócsaghin ở phần cuối cuốn sách, một chiến sĩ đã được tôi luyện trong cuộc đấu tranh cách mạng. Trong mười năm trời, Đảng và Đoàn Thanh niên Cômxômôn đã tạo cho Paven một chất thép Bônsêvích loại cao cấp. Paven đã trở thành một cán bộ cốt cán của Đoàn Thanh niên và đã tham gia Đại hội Thanh niên toàn Nga lần thứ bảy (còn Ôxtrốpxki thì không hề có mặt tại Đại hội đó).

Phần lớn các nhân vật trong tiểu thuyết đều là những nhân vật được xây dựng thông qua quá trình hư cấu và sáng tạo nghệ thuật. Đó là một quá trình khá phức tạp, phụ thuộc vào thế giới quan, vốn sống, trình độ hiểu biết lịch lãm, phong cách và cá tính của nhà văn, đồng thời lại còn bị chi phối bởi tư tưởng chủ đề, kết cấu và cốt truyện của cuốn tiểu thuyết. Tiểu thuyết cho phép nghệ sĩ có thể phát huy cao độ quyền hư cấu và sáng tạo nghệ thuật. Nhưng sự tưởng tượng của nhà văn chỉ có thể bay vút lên khi nó được đặt trên một bệ phóng vững chắc của cuộc sống. Nhà viết tiểu thuyết phải hiểu biết nhiều nguyên mẫu để rồi trên cơ sở đó xây dựng nên một điển hình nghệ thuật có sức khái quát cao. Đây là con đường xây dựng điển hình quen thuộc và phổ biến nhất trong tiểu thuyết.

Nhân vật Khắc trong *Vỡ bờ* có một số nét của Tô Hiệu. Bài nói chuyện của Khắc trong cuộc họp của cán bộ cơ sở Hải Phòng chính là bản "Tuyên cáo Quốc dân" của Thành uỷ Hải Phòng do đồng chí Tô Hiệu viết. Nhưng trong nhân vật Khắc lại có hình ảnh đồng chí Trần Cung ở Hải Dương. Trong sổ tay của tác giả, có đoạn ghi : "Cung ra tù (18 - 4 - 1944). Ảnh bị đế quốc gửi đi các xã rồi. Đi mặc áo the, ô đen, gió bấc vừa đi vừa chạy cho đỡ rét. Đi bộ từ Chí Linh qua Đông Triều xuống Hải Phòng. Cơ sở ở các chùa Bắc Mã, Hổ Lao, Yên Lâm, Đạm Thuỷ. Tháng 4 - 1945 họp tỉnh uỷ, ông Thịnh đưa chủ trương thành lập chiến khu 4 lấy Chí Linh - Đông Triều làm căn cứ chính. Họp ở chùa Bắc Mã...". Khắc còn là hình ảnh tổng hợp của một số đồng chí cán bộ cách mạng khác.

Các nhân vật trong tiểu thuyết *Rừng U Minh* của Trần Hiếu Minh đều là những nhân vật hư cấu, sáng tạo nhưng hầu hết các nhân vật đó đều có bà con gần gũi với một hoặc nhiều nguyên hình ngoài cuộc đời. Đây là nhật ký của nhà văn trong khi đi và viết *Rừng U Minh* :

"13 - 4 - 1965 : Đêm qua mất ngủ. Câu chuyện hình thành.

– Một mẩu chuyện "mẹ và con" trong "Côn Sơn địa ngục trần gian" (sau này là chị Hai Kim Dung và con trong tù) và chị B với chồng (sau là Út Hảo và Chín Kiên trong tù).

– Chuyện Anh Đức và Năm Ao kể (sau này là Út Hảo và Chín Kiên trong đêm gặp giặc trên Xẻo Lá).

– Ông già Lý Ba và Năm Ao kể (sau này là ông Sáu bị bắt giữa đồng).

– Chuyện chị Bảy Yến Bến Tre (sau này là chị Hai Kim Dung đi tìm chồng).

– Tên Thu Gà Lôi (sau này là Gà Lôi), v.v.

Để kết thúc chương này, chúng tôi thấy cần phải nhấn mạnh rằng, khi xây dựng một điển hình nghệ thuật trên cơ sở tài liệu của nhiều nguyên hình khác nhau, nhà viết tiểu thuyết phải làm thế nào cho các đường nét của những nguyên hình đó tan biến đi trong một tổng thể hoàn toàn mới về chất lượng. Nếu trình độ khái quát của nhà viết tiểu thuyết chưa cao thì nhân vật không tránh khỏi những dấu vết lắp ghép vụng về, giả tạo. Các tài liệu của cuộc sống cần phải được đốt lên bằng một ngọn lửa tình cảm mới, hiện ra lung linh hơn trong trí tưởng tượng của nhà văn khiến cho điển hình nghệ thuật có tầm khái quát rộng lớn, ai cũng nhận ra mình trong nó nhưng nó lại không giống riêng một người nào cả.

Chương XIII

KẾT CẤU VÀ CỐT TRUYỆN TRONG TIỂU THUYẾT

Tác phẩm nghệ thuật bao gồm nhiều yếu tố, nhiều thành phần phức tạp. Tất cả những bộ phận khác nhau đó được nhà văn sắp xếp, tổ chức theo một hệ thống, một trật tự nhất định gọi là kết cấu.

Công việc chủ yếu của kết cấu là tổ chức mối liên hệ giữa các yếu tố thuộc nội dung tác phẩm (tính cách và hoàn cảnh, hành động và biến cố trong cốt truyện) và các yếu tố khác thuộc hình thức (bố cục, hệ thống ngôn ngữ, nhịp điệu, v.v.). Kết cấu phải xử lý mối liên hệ giữa tuyến sự kiện và tuyến nhân vật, phải tổ chức các yếu tố tự sự sinh động, miêu tả tĩnh tại, đối thoại giữa các nhân vật, độc thoại nội tâm, thư từ giữa các nhân vật, những lời bình luận trữ tình phụ đề của tác giả, tổ chức các hình thức bề ngoài của tác phẩm (tức bố cục) bao gồm các quyển, các phần, các chương, các đoạn của một cuốn tiểu thuyết.

Cốt truyện thường được lý giải như một yếu tố thuộc nội dung tác phẩm còn kết cấu là một yếu tố thuộc về hình thức. Khái niệm kết cấu rộng hơn khái niệm cốt truyện vì có những tác phẩm có kết cấu nhưng không có cốt truyện. Phạm vi kết cấu bao gồm cả những yếu tố ngoài cốt truyện (bình luận trữ tình phụ đề của tác giả, bố cục tác phẩm).

Việc tổ chức kết cấu có quan hệ rất chặt chẽ với việc xây dựng hệ thống hình tượng và xây dựng sườn truyện, cốt truyện. Khi nhà viết tiểu thuyết bắt tay vào việc xây dựng hệ thống nhân vật thì thực chất là ông ta đã chuẩn bị cho quá trình phát triển của cốt truyện và đó cũng là bản phác thảo đầu tiên cho kết cấu tương lai của tác phẩm.

Hệ thống hình tượng được xây dựng trên một cơ sở thứ bậc nhất định (chính, phụ) và được phân chia thành từng nhóm. Nguyễn Đình Thi, Nguyên Hồng thường xếp các nhân vật của mình trong những gia đình vì gia đình là tế bào nhỏ nhất của xã hội Việt Nam. Trong bản "cây thế hệ" của Nguyễn Đình Thi thấy có ghi các nhân vật trong gia đình cụ Tú Mai, bác Mùi, ông Đồ Giao, Nghị Khanh, Ích Phong và một số nhân vật độc lập như ông Tư Gạch, chị Đơn, hoạ sĩ Tư, Thanh Tùng, huyện Môn, v.v. Nguyên Hồng lại phân loại ra thành những gia đình lao khổ, cơ sở của cách mạng như gia đình Thanh, bà cụ Xim, cụ Cam, cụ Vi, những gia đình thống trị bóc lột như Thy San, Đờ Vanhxi, Tây Cậu và cuối cùng là những gia đình cách mạng bao gồm những chiến sĩ như Tô, Chấn, Đồng, v.v. Nhưng trong tiểu thuyết *Sóng gầm* ba mảng nhân vật chưa đan chéo vào nhau, gắn bó hữu cơ với nhau. Hệ thống nhân vật lỏng lẻo đó sẽ làm cho kết cấu tác phẩm thiếu phần chặt chẽ, tập trung.

Việc xây dựng cốt truyện được hoàn thiện dần trong quá trình nhà văn phân bố các phần và chi tiết hoá các chương của tác phẩm. Cốt truyện chặt chẽ sẽ có ảnh hưởng tốt đến kết cấu chung và ngược lại. Trong bộ tiểu thuyết *Bão biển* của Chu Văn, các tuyến xung đột không lồng vào nhau, đan chéo lẫn nhau. Tập một tập trung những biến cố xung quanh việc chống lại bọn cha cố phản động, tập hai tập trung vào việc xây dựng hợp tác hoá nông nghiệp. Ở tập một mâu thuẫn đã được đẩy lên đến đỉnh điểm và dường như đã được mở nút. Sức hấp dẫn của tập hai vì thế kém hẳn đi. Cốt truyện thiếu chặt chẽ đã ảnh hưởng đến kết cấu của bộ tiểu thuyết hai tập.

Cần thấy rõ đặc trưng của kết cấu tiểu thuyết và kết cấu của các thể loại và loại hình nghệ thuật khác. Về vấn đề này chúng ta nên nghiên cứu cuộc tranh luận khá lý thú giữa Albert Thibaudet và Paul Bourget xung quanh vấn đề kết cấu tiểu thuyết. Năm 1922, Albert Thibaudet viết bài *Kết cấu trong tiểu thuyết* để tranh luận với Paul Bourget, một nhà viết tiểu thuyết đồng thời là một nhà phê bình Pháp[1]. Bourget cho rằng kết cấu là

(1) Albert Thibaudet, *Suy nghĩ về tiểu thuyết*, Sđd, tr. 178, 186.

"một yếu tố của cái đẹp" trong nghệ thuật tiểu thuyết. Chỉ có tiểu thuyết Pháp mới có một kết cấu rõ ràng, một sự phối trí chặt chẽ, đó là đặc điểm của dân tộc Pháp.

Nhà phê bình ca ngợi kết cấu của *Eugénie Grandet, Bà Bovary,* và cho rằng chúng ta không hề tìm thấy những kiểu kết cấu sáng sủa, chặt chẽ đó ở *Vinhem Mâyxtơ, David Copperfield, Anna Karênina, Tội ác và trừng phạt* và ngay cả ở *Đôn Kihôtê* và *Robinson* ! Thibaudet đã mỉa mai cái "Chủ nghĩa dân tộc nguy hiểm" của Bourget. Ông đặt vấn đề nên nghiên cứu xem xuất phát từ những điều kiện lịch sử nào và những thể loại văn học nào mà tu từ học đã xác định thuật ngữ kết cấu. Và ông đi đến kết luận rằng kết cấu chỉ là yêu cầu của nghệ thuật hùng biện và kịch. Không thể có một bài diễn văn hay mà lại không có kết cấu. Đối với một vở kịch thì kết cấu cũng cần thiết như đối với một bài diễn thuyết. *Nghệ thuật thi ca* của Aristote quan tâm đến kết cấu bi kịch cũng như tu từ học quan tâm đến kết cấu trong nghệ thuật hùng biện.

Những ý kiến của Thibaudet không phải là không có ít nhiều cơ sở. Nhưng ông lại đi đến kết luận cực đoan là sử thi và thơ trữ tình không có kết cấu. Ba tập sử thi cổ đại như *Illiade, Odyssée* và *Énéide*không có một kết cấu thực sự. Sử thi chỉ được tạo thành bởi những tháp đoạn (épisodes) hoàn chỉnh. Ví dụ : hồi (hay tháp đoạn) Ulysses ở nhà Pôliphem, Priam trong lều trại của Ulysses là những tuyệt tác về kết cấu. *Odyssée* có 24 ca khúc.

Thiên sử thi *Odyssée* hay tiểu thuyết *Anna Karênina* có thể kéo dài hay ngắn là tuỳ hứng của tác giả. L.Tônxtôi trong lúc viết *Anna Karênina* vì thua bạc nên đã phải kéo dài số trang của tác phẩm để lấy thêm tiền nhuận bút ! Những tháp đoạn của anh hùng ca không được gắn liền với nhau bởi những quy luật tất yếu. Cho nên người ta không thể bỏ bớt đi một màn của *Eudipe làm vua* nhưng người ta có thể bỏ đi một nửa của *Illiade* mà tác phẩm vẫn nguyên vẹn giá trị ! Cũng như anh hùng ca, tiểu thuyết là một tập hợp những tháp đoạn (épisodes). Ví dụ như bức tranh cuộc triển lãm nông nghiệp trong *Bà Bovary* của Flaubert. Tiểu thuyết của L. Tônxtôi, Đôxtôiépxki và Dickens cũng gồm những tháp đoạn được kết hợp lại với nhau như vậy.

Tiểu thuyết là một chuỗi những hồi, những tháp đoạn còn truyện ngắn chỉ là một hồi nên có một kết cấu chặt chẽ. Thơ ca trữ tình cũng không có kết cấu. Sự phân bố những chương, mục, các màn, các cảnh là cần thiết cho một bài diễn văn hay một vở kịch nhưng đối với nhà thơ nó chỉ là một vật chướng ngại, một cái khung giả tạo làm ảnh hưởng đến cảm hứng của thi sĩ. Ở đây Thibaudet đã đi quá xa ! Thơ trữ tình không có cốt truyện với tính chất là một hệ thống biến cố. Nhưng trong thơ trữ tình kết cấu vẫn đóng vai trò tổ chức hệ thống cảm xúc và tâm trạng, phân bố những mạch thơ và hình ảnh để phục vụ cho việc biểu hiện tư tưởng chủ đề của tác phẩm.

Albert Thibaudet cho rằng kết cấu định trước chỉ xuất hiện từ yêu cầu của hai thể loại đã chín muồi trong thời kỳ cổ điển, đó là nghệ thuật diễn thuyết và nghệ thuật kịch nói. Còn phần lớn những tiểu thuyết châu Âu không xây dựng theo những kết cấu hùng biện hay bi kịch mà ở đây, cuộc sống tự tạo lấy bản thân mình thông qua một chuỗi tháp đoạn kế tục nhau.

Thực ra Thibaudet cũng không hoàn toàn phủ nhận kết cấu của tiểu thuyết. Có điều là ông không quan niệm nội dung thuật ngữ đó theo kiểu Bourget. Ông nhấn mạnh đến sự khác nhau giữa nghệ thuật kết cấu kịch với nghệ thuật kết cấu tiểu thuyết. Một cuốn tiểu thuyết không nhất thiết phải có một tấn bi kịch của nhân vật trung tâm. Chính ở điểm này phát sinh sự bất đồng ý kiến giữa Bourget và Thibaudet. Bourget đòi hỏi tiểu thuyết phải có một kết cấu chặt chẽ, cân đối, phải có một tấn kịch trung tâm như là bi kịch của Corneille và Racine hay hài kịch của Molière. Cho nên Bourget mới biểu dương kết cấu của những vở kịch cổ điển và của những cuốn tiểu thuyết như *Eugénie Grandet, Bà Bovary* hay trước đó *Quận chúa Clèves* và *Manon Lescaut*. Bourget dẫn lời của Melchior de Vogue để chê kết cấu của *Chiến tranh và hoà bình* : "*Chiến tranh và hoà bình* không phải là một cuốn tiểu thuyết, đó là một Tổng số, tổng số những nhận xét của tác giả trên toàn bộ quang cảnh nhân loại". Nhưng Thibaudet lại đồng ý với nhận xét cho rằng kết cấu của tiểu thuyết là một tổng số. Theo nhà phê bình Pháp, trong thời kỳ cổ điển, tiểu thuyết không hẳn là một thể loại. Nó xây dựng bên dưới các thể loại một vị trí hay một

hỗn hợp mà phẩm chất chính của nó là thể hiện ở sự hỗn hợp đó. Nó tự khẳng định bằng cách đối lập với những thể loại đã có đặc quyền từ trước như bi kịch, hài kịch mà nguyên tắc là sự thống nhất và kết cấu, và nó không ngại sự hỗn hợp. Nó thâu nạp trong bản thân mình bi kịch, hài kịch, báo chí, chính trị, âm nhạc, lịch sử, nông học, v.v. Tất cả tiểu thuyết đều bắt buộc có một tối thiểu kết cấu nhưng không có cuốn tiểu thuyết nào có thể thực hiện được một yêu cầu tối đa về kết cấu. Kịch cổ điển chỉ có 24 giờ, nó không có thời gian hay nói một cách khác, nó phải tổ chức kết cấu chặt chẽ như thế nào để trong một thời gian tối thiểu có thể đạt được những hiệu quả tối đa. Còn thơ trữ tình, anh hùng ca, tiểu thuyết có thể sử dụng thời gian một cách tự do. Cho nên người đọc không đòi hỏi ở tiểu thuyết và anh hùng ca một sự phối trí và kết cấu nghiêm ngặt như trong kịch và truyện ngắn. *Những người khốn khổ, Chiến tranh và hoà bình, Họ nhà Thibau, Jean Christophe*,... là những dòng sông lớn đang lưu chuyển. Kết cấu của tiểu thuyết cũng đòi hỏi phải chặt chẽ, cân xứng nhưng nó vẫn tạo nên một cái gì bề bộn, phức tạp như chính cuộc sống thực.

Tuy có những kết luận cực đoan và võ đoán nhưng Thibaudet đã rút ra những nhận xét khá lý thú về sự khác nhau giữa kết cấu của sử thi và tiểu thuyết với kết cấu của kịch và truyện ngắn. Ông cũng lưu ý chúng ta đến sự khác nhau giữa kết cấu trong kiến trúc với kết cấu trong tác phẩm hội hoạ và âm nhạc. Cuộc tranh luận giữa Thibaudet và Bourget kéo dài trong nhiều năm và không có bên nào hoàn toàn đúng. Bourget tuyệt đối hoá lối kết cấu của những cuốn tiểu thuyết tâm lý trong thế kỷ XVIII và XIX mà cốt truyện thường xoay quanh một tấn kịch trung tâm. Còn Thibaudet thì lại tuyệt đối hoá lối kết cấu của sử thi cổ đại và tiểu thuyết anh hùng ca như loại *Chiến tranh và hoà bình*. Thực ra trên bước đường đi của mình, tiểu thuyết đã trải qua nhiều kiểu kết cấu điển hình khác nhau.

*
* *

Một số khá lớn tác phẩm văn xuôi thời kỳ cổ đại và trung cổ phong kiến thường tổ chức cốt truyện theo lối xâu chuỗi các sự kiện và những

sự kiện đó được tác giả kể lại theo trình tự thời gian. Những bộ sử thi như *Illiade, Odyssée* được kết cấu theo kiểu đó. Tác phẩm xâu chuỗi một số hồi, đoạn và mỗi hồi hay đoạn đó là một kết cấu khá hoàn chỉnh. Lối kết cấu xâu chuỗi đó được phản ánh rất rõ trong các *Trường ca Tây Nguyên, Thạch Sanh*, đặc biệt là trong các truyện *Trạng Quỳnh, Trạng Lợn*. Gần gũi với Trạng Quỳnh, Trạng Lợn là các nhân vật trong các "tiểu thuyết bợm nghịch" phương Tây. Những nhân vật này đã vượt ra khỏi tính chất phong bế của các phường hội, các cung đình, các đẳng cấp và đi phiêu du vĩnh viễn trong xã hội phong kiến. Cuốn truyện kết thúc nhưng nhân vật chính dường như vẫn đi lại đâu đó trên các đường phố, ngõ hẻm và làng quê,... Sự không có giới hạn đó đã thể hiện rất rõ trong sự tiếp tục dường như vô tận của cốt truyện, theo nguyên tắc sát nhập và xâu chuỗi các sự kiện. Và nếu như Albert Thibaudet nói một cách có mức độ hơn thì ta có thể chấp nhận được ý kiến của ông : trong "tiểu thuyết bợm nghịch", ta có thể bớt đi một đoạn, một hồi, tác phẩm vẫn không bị ảnh hưởng gì lớn lắm. Nhưng những tháp đoạn (épisodes) trong sử thi cổ đại khác rất xa với những cảnh, những bức tranh trong tiểu thuyết của Flaubert, Zola và L. Tônxtôi (mỗi cảnh, mỗi bức tranh bao gồm nhiều chương phối hợp với nhau). Cho nên ta có thể bỏ một tháp đoạn trong *Illiade* hoặc *Odyssée* nhưng ta không thể bỏ bức tranh cuộc triển lãm nông nghiệp trong *Bà Bovary* hay bức tranh chiến trường Bôrôđinô trong *Chiến tranh và hoà bình*.

Lối kết cấu xâu chuỗi các sự kiện còn in dấu vết rất rõ trong các tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* và *Robinson Crusoe*, thậm chí một phần nào trong *David Copperfield*. Tiểu thuyết chương hồi của Việt Nam và Trung Quốc (*Nhị độ mai, Truyện Kiều, Lục Vân Tiên, Trùng Quang tâm sử, Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử, Tây du ký*,...) cũng thuộc loại kết cấu nói trên. Đó là lối kết cấu câu chuyện theo trình tự phát triển trước sau của thời gian.

Sự vận động của Thạch Sanh, của các nhân vật trong trường ca Tây Nguyên, của *Trạng Quỳnh, Trạng Lợn* là một sự vận động phiến diện, không sâu sắc. Đó chỉ là sự vận động bên ngoài, trong không gian và thời gian, thông qua một loạt biến cố và thử thách, thông qua một loạt môi trường xã hội và biên giới, lãnh thổ khác nhau. Nhân vật có thể thay đổi chức vị và nghề nghiệp nhưng bản thân tính cách nhân vật thì dường như bất động !

Đến một giai đoạn nào đấy của lịch sử văn học, nhà văn bắt đầu chú ý đến quá trình vận động tâm lý bên trong của nhân vật. Trong *Truyện Kiều* hai quá trình vận động đó đã kết hợp với nhau một cách hữu cơ. Ở tác phẩm của Nguyễn Du, sự vận động của các sự kiện gần với truyện Nôm, nhưng nó lại gắn chặt chẽ với những mục đích tâm lý ; nó không chuyển thành sự vô giới hạn thuần tuý bên ngoài của sự xâu chuỗi các sự kiện, các giai đoạn.

Tiểu thuyết cổ điển phương Tây thế kỷ XIX phần lớn được xây dựng không phải là theo quy luật trình tự trước sau của thời gian mà chủ yếu là theo quy luật phát triển tâm lý. Ở Việt Nam, từ sau năm 1930, lối kết cấu chương hồi dường như ít được mọi người chú ý. Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng, Nam Cao và tiểu thuyết Tự lực văn đoàn phần lớn đều được xây dựng trên cơ sở kết cấu tâm lý. Ở một số cuốn tiểu thuyết và truyện vừa mà tuyến nhân vật cũng như tuyến cốt truyện hãy còn chưa phức tạp, nhiều tầng nhiều lớp (như *Eugénie Grandet, Bà Bovary, AQ chính truyện, Chúc phước, Bỉ vỏ, Chí Phèo,* v.v.), tác giả thường xây dựng cốt truyện trên cơ sở một tấn kịch trung tâm, tấn kịch hạ màn thì cuốn tiểu thuyết cũng kết thúc. Đây là loại kết cấu tiểu thuyết chặt chẽ nhất, theo Paul Bourget. Trong loại tiểu thuyết này, kết cấu của tác phẩm không chạy theo sự diễn biến của các sự kiện mà chủ yếu xoay quanh sự phát triển của tính cách nhân vật.

Trong thế kỷ XIX, ở phương Tây đã bắt đầu xuất hiện loại tiểu thuyết đa tuyến (nhiều tuyến nhân vật, nhiều tuyến sự kiện, nhiều bình diện và môi trường khác nhau). Đó là *Anna Karênina,* đặc biệt là bộ *Chiến tranh và hoà bình* của L. Tônxtôi. Trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa, đó là *Cơlim Xamghin, Con đường đau khổ, Sông Đông êm đềm, Đất vỡ hoang, Cửa biển, Vỡ bờ,* v.v. Trong loại tiểu thuyết này không có một "sự thống nhất hành động" hiểu theo ý nghĩa cổ truyền của thuật ngữ ấy và cũng không phải chỉ có một tấn kịch trung tâm theo quan niệm của Bourget.

"Trong thực tế, trong một tác phẩm cũng có thể không có một trung tâm cấu trúc. Rõ ràng trong *Chiến tranh và hoà bình* cũng như trong *Anna Karênina* của L. Tônxtôi đều không có trung tâm cấu trúc, và điều này

không hề cản trở sự thống nhất của chỉnh thể. Trong trường hợp thứ nhất, cơ sở của cốt truyện là "tư tưởng nhân dân", còn trong trường hợp thứ hai là "tư tưởng gia đình", chính những tư tưởng này thống nhất các dòng khác nhau của cốt truyện lại, gắn bó chúng lại bằng những đầu mối vững chắc của các mâu thuẫn. Quan niệm tư tưởng ở đây tạo thành mối tương quan giữa các tình tiết, các yếu tố của cốt truyện và của câu chuyện"[1].

Có thể nói, tư tưởng chủ đề chính là trung tâm kết cấu của những tiểu thuyết lớn. X. A. Radinxki cho rằng kết cấu của cuốn *Anna Karênina* lỏng lẻo, đó là hai cuốn tiểu thuyết với hai tuyến nhân vật (Anna - Karênin và Lêvin - Kiti) đứng bên cạnh nhau. L. Tônxtôi đã viết thư trả lời ông ta : "Ngược lại, tôi tự hào với cách kết cấu : các vòm đã được xây dựng thế nào mà không thể nhận ra được bệ đỡ ở đâu. Chính điều này đã làm tôi phải cố gắng nhiều nhất. Mối liên hệ của công trình xây dựng không dựa vào sườn chuyện và những mối quan hệ (sự quen biết) của các nhân vật, mà dựa vào mối liên hệ bên trong"[2]. Mối liên hệ bên trong đó chính là tư tưởng chủ đề của tác phẩm. Những tìm kiếm của Lêvin là một lời giải đáp cho những câu hỏi mà số phận của Anna đã đặt ra. Anna phải ly dị với chồng rồi sau đó phải tự vẫn vì không tìm thấy trong xã hội một tình yêu chân chính, còn Lêvin thì đi tìm con đường xác lập một thực tế có tình yêu. Anna thấy gia đình là một cái gì xa lạ đối với con người thì Lêvin cố gắng đi tìm một gia đình thực sự trong đó có tình thương yêu giữa con người đối với con người.

Cũng vì không thấy rõ đặc trưng kết cấu của những bộ tiểu thuyết lớn cho nên Paul Bourget mới cho rằng : "*Chiến tranh và hoà bình* không phải là một cuốn tiểu thuyết có kết cấu chặt chẽ !". Còn Albert Thibaudet thì lại cho rằng L. Tônxtôi có thể hoàn toàn tuỳ tiện đối với kết cấu của *Anna Karênina* ! Sai lầm của Albert Thibaudet là đã đồng nhất lối kết cấu của những bộ tiểu thuyết lớn cận đại và hiện đại với lối kết cấu theo kiểu

(1) A. Xâytlin, *Lao động nhà văn*, tập II, Sđd, tr. 170.

(2) V. Écmilốp, *Tiểu thuyết "Anna Karênina" của L. Tônxtôi*, NXB Văn nghệ Quốc gia, Mátxcơva, 1963, tr. 55, 56.

xâu chuỗi các sự kiện của sử thi cổ đại. Kết cấu của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa thường gắn với tư tưởng chủ đề và sự phát triển của những tính cách nhiều hơn là phụ thuộc vào sự phát triển theo trình tự thời gian của các sự kiện. Trong những bộ tiểu thuyết lớn của Romain Rolland, Goócki, Barbusse, Sôlôkhốp, Anna Seghers, v.v. các tuyến nhân vật, các tuyến sự kiện, các hoàn cảnh và môi trường khác nhau được kết hợp lại không phải chỉ bằng biện pháp xâu chuỗi theo trình tự thời gian mà có khi các tác giả phải sử dụng đến những thủ pháp lắp ghép của điện ảnh hoặc thủ pháp kết cấu những bản nhạc giao hưởng lớn.

Tiểu thuyết không phải là một tập hợp tuỳ tiện, theo lối xâu chuỗi, những tháp đoạn hoàn chỉnh đứng bên cạnh nhau (như quan niệm của Albert Thibaudet). Nghệ thuật kết cấu tiểu thuyết cũng có những yêu cầu nhất định của nó tuy rằng nhà văn có thể sáng tạo hàng chục, hàng trăm kiểu kết cấu rất khác nhau.

Tác phẩm phải bảo đảm sự thống nhất về kết cấu. Nhà viết tiểu thuyết phải quan tâm đến tất cả các bộ phận và mối liên hệ của chúng trong phạm vi một chỉnh thể nghệ thuật. Một trong những yêu cầu của nghệ thuật tiểu thuyết là kết cấu phải rất chặt chẽ, không thừa không thiếu, nhà văn phải mai phục, bố trí, gài thật chặt. Nhưng lại phải làm cho người đọc có cảm tưởng nó thoáng rộng, không gò bó.

Nghệ thuật kết cấu cũng đòi hỏi nhà văn phải nắm vững quy luật đối xứng và cân bằng giữa các bộ phận. Tác giả như đứng trên chiều cao quán xuyến toàn bộ phạm vi công trình nghệ thuật của mình. Trong bản thảo đầu tiên của *Bão biển* và *Rừng U Minh* có nhiều chỗ phình ra, làm chậm mạch phát triển của cốt truyện (những đoạn Ba Tơ và Tám Cá Ngát nói phét, những câu chuyện về săn nai, vườn chim, máng chim, săn chim của ông già U Minh). Những đoạn phình ra đó thường là những chỗ tác giả không chủ động được trước khối tài liệu mà mình mê thích.

Để đảm bảo tính cân xứng trong kết cấu, Chu Văn và Trần Hiếu Minh đã phải kiên quyết cắt gọn tác phẩm của mình. Flaubert đã có lúc thu gọn tác phẩm chỉ còn lại một phần tư !

Nguyên tắc chung của nghệ thuật kết cấu là phải làm sao cho tư tưởng chủ đề thấm sâu đến từng bộ phận của tác phẩm và phải góp phần tích cực vào việc xây dựng hệ thống tính cách nhân vật.

Những bộ tiểu thuyết lớn đòi hỏi nhà văn phải có những cố gắng khổng lồ trong việc xây dựng cốt truyện và kết cấu của tác phẩm. Tiểu thuyết Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám thường kết cấu theo lối đơn tuyến, xây dựng trên một chuỗi biến cố nhất định. Cốt truyện thường xoay quanh lịch sử của một con người (*Tắt đèn, Bước đường cùng*) hoặc một gia đình (*Giông tố*).Một số cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa từ năm 1954 trở lại đây, tuy có mở rộng hơn khuôn khổ của cốt truyện, nhưng cách kết cấu căn bản vẫn giống như trước (*Đất nước đứng lên, Một truyện chép ở bệnh viện, Hòn Đất, Gia đình má Bảy, Rừng U Minh, Cái sân gạch, Trước giờ nổ súng*). Nhưng đối với *Vỡ bờ, Cửa biển* thì cách kết cấu có phần phức tạp hơn vì tác phẩm bao gồm nhiều tuyến, nhiều bình diện khác nhau. Trong tiểu thuyết *Vỡ bờ*, ta thấy những tuyến cá nhân và những tuyến lịch sử đan chéo nhau, các cảnh nông thôn, thành phố, chiến khu, hầm mỏ, nhà tù luân phiên thay thế nhau và nhà văn cũng xông xáo trên nhiều bình diện khác nhau của đời sống xã hội (chính trị, quân sự, kinh tế, văn học, nghệ thuật, giáo dục, v.v.). Để xây dựng được những kết cấu phức tạp như vậy, nhà văn phải thực sự có tài năng, có trình độ nghề nghiệp và phải tốn công sức lao động nghệ thuật. Trước kia Nguyên Hồng đã say mê viết *Bỉ vỏ* đến quên ăn quên ngủ, nhưng lúc đó ông cũng viết một cách khá dễ dàng theo năng khiếu ban đầu. Còn bây giờ xây dựng bộ tiểu thuyết *Cửa biển* bốn tập thì quả thật vô cùng khó khăn. Nhà văn dường như phải có trình độ kiến trúc sư của một thành phố lớn, có con mắt bao quát tài tình của một nhà lãnh đạo quân sự chỉ huy một chiến trường lớn. Trong công việc xây dựng phức tạp này, chỉ một mình sự say mê dường như không đủ mà còn cần phải có sự tỉnh táo của lý trí và đầu óc sáng suốt của một nhà khoa học.

L.Tônxtôi và Đôxtôiépxki đã bỏ ra một công sức khổng lồ để xây dựng cốt truyện và kết cấu của các bộ tiểu thuyết lớn. Trong thời gian chuẩn bị cho bộ *Chiến tranh và hoà bình* ông đã viết thư tâm sự với một người bạn : "Tôi thấy buồn và chẳng viết gì cả, còn làm việc thì khổ sở quá.

Anh không thể hình dung được tôi phải chật vật như thế nào với công việc chuẩn bị này : phải cày sâu cái cánh đồng mà trên đó tôi buộc phải gieo giống. Phải suy đi tính lại tất cả những gì có thể sẽ xảy ra với tất cả các nhân vật tương lai trong tác phẩm sắp viết, một tác phẩm rất lớn và phải nghĩ ra hàng triệu cách phối hợp có thể có được, để rồi trong số đó chỉ chọn lấy một phần triệu thôi, thật là một điều khó kinh khủng. Đấy, tôi đang bận việc ấy"[1].

Trên đây mới chỉ là những khó khăn mà L. Tônxtôi đã gặp phải trong quá trình xây dựng hệ thống hình tượng. Ngoài ra còn có một nhiệm vụ khác không kém phần nan giải, đó là việc xử lý mối liên hệ giữa tuyến sự kiện lịch sử và tuyến nhân vật. L. Tônxtôi đã giải quyết thành công nhiệm vụ đó, cho nên trong bộ tiểu thuyết *Chiến tranh và hoà bình*, yếu tố sử thi và yếu tố tâm lý, "biện chứng pháp lớn" của lịch sử và "biện chứng pháp nhỏ" của tâm hồn kết hợp được với nhau rất chặt chẽ. Trong tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi, ta thấy tác giả đã chú ý học tập kinh nghiệm thành công này của nhà đại văn hào Nga. Người ta thấy rất rõ trong kết cấu của *Vỡ bờ* có hai tuyến lớn đi song song với nhau, đan chéo vào nhau : tuyến các sự kiện chính trị, xã hội, kinh tế và tuyến các gia đình, nhân vật. Mỗi sự kiện chính trị lớn sẽ được soi qua một số nhân vật. Vấn đề là sự kiện đó soi vào nhân vật nào thì "đắt" nhất, hiện lên rõ ràng nhất. Ví dụ hiện tượng vây ráp, bắt bớ đầu Chiến tranh thế giới thứ hai của bọn thực dân Pháp đã được phản ánh thông qua thái độ của hai nhân vật (Hội và Khắc), một người là tiểu tư sản trí thức dễ hoang mang dao động, một người là chính trị phạm bị quản thúc ở xã. Cảnh bọn giàu có ở Hải Phòng buôn chợ đen, bịp bợm, xa hoa truỵ lạc trong chiến tranh được phản ánh qua bữa tiệc ở nhà Nghị Khanh, v.v. Nguyễn Đình Thi đã biết thông qua nhân vật mà phản ánh các sự kiện của đời sống. Các nhân vật không phải được soi sáng trong bất cứ thời điểm nào, mà ngọn đèn pha của tác giả chỉ tập trung vào một nhân vật nào đó khi anh ta tiếp xúc gần gũi nhất với cuộc sống, có khả năng phản ánh đầy đủ nhất một thời điểm lịch sử trọng đại nhất định.

---

(1) Trích theo Xâytlin : *Lao động nhà văn*, Sđd, tr. 107.

Trong một số cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta, mối tương quan biện chứng giữa tuyến sự kiện và tuyến nhân vật không phải bao giờ cũng được giải quyết tốt đẹp. Có lúc nhân vật phát triển dường như ở ngoài lề các sự kiện chính trị, lịch sử quan trọng (tính cách của mẹ La trong *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến*). Trong một số chương của *Miền Tây, Bão biển, Gia đình má Bảy*, sự kiện xô lên hàng đầu nhưng vai trò của tính cách thì lại mờ nhạt. Lại có những trường hợp lúc sự kiện xảy ra dồn dập, căng thẳng (chương đồng khởi trong *Rừng U Minh*, những chương tổng khởi nghĩa trong *Vỡ bờ*) thì ngòi bút tiểu thuyết của tác giả nhường chỗ cho ngòi bút phóng sự, do đó tính cách bị mờ đi sau sự kiện.

Có thể tìm thấy nhiều lý do để cắt nghĩa các hiện tượng nói trên. Thời đại của chúng ta được đánh dấu bằng những sự kiện lịch sử vô cùng lớn lao. Những sự kiện đó lại xảy ra dồn dập với cái tốc độ "một ngày bằng hai mươi năm". Có thể nói thế kỷ XX là thế kỷ của những ngày hội lớn của cách mạng vô sản và phong trào giải phóng dân tộc. Những sự kiện mang tính chất sử thi của thời đại có một ý nghĩa thẩm mỹ độc lập và gây nên một sức hấp dẫn kỳ lạ đối với các nhà viết tiểu thuyết. Cho nên trong thế kỷ XX cái sức nặng của tài liệu sống chân thực ngày càng tăng lên trong tiểu thuyết, các sự kiện lịch sử hiện đại ngày càng can thiệp sâu vào hành động của tiểu thuyết. Nếu như trước đây người ta thường quan niệm lịch sử là cái nền của nhân vật hoạt động thì bây giờ đôi khi nó đã biến thành một trong những nhân tố quan trọng nhất của sự phát triển cốt truyện. Ngòi bút của nhà viết tiểu thuyết trong những trường hợp đó dễ có khuynh hướng chạy theo sự kiện và không xem trọng đúng mức vai trò của các tính cách, không tập trung đi sâu vào tâm lý nhân vật.

Nguyên nhân thứ hai thuộc về chủ quan của nhà văn. Vai trò của tính cách bị mờ đi trong một số cuốn tiểu thuyết chính là do vốn sống của nhà văn còn ít ỏi, tác giả chưa thật hiểu biết tâm lý một số kiểu người trong xã hội, đặc biệt là quần chúng công nông binh và cán bộ cách mạng. Trong trường hợp đó nhà viết tiểu thuyết dễ có khuynh hướng lấy sự hấp dẫn của cốt truyện, của tuyến sự kiện để thay thế cho sự hấp dẫn của những cuộc đời nhân vật.

Cũng có trường hợp nhà văn chưa quan niệm đúng mức vai trò quan trọng của tính cách trong tiểu thuyết và còn lẫn lẫn chức năng của tiểu thuyết với chức năng của bút ký và phóng sự. Lịch sử của tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa đã chứng minh rằng tính cách bao giờ cũng là trung tâm nghệ thuật của tiểu thuyết. Tất nhiên, nói như vậy không có nghĩa là chúng ta xem thường vai trò của các sự kiện. Bởi vì không thể có được tính cách điển hình nếu chúng ta không đặt chúng vào những hoàn cảnh điển hình. Nhân vật điển hình chỉ có thể vận động và phát triển khi được thử thách trong dòng thác lớn của lịch sử, tắm mình trong những sự kiện lớn lao của thời đại.

Một mặt khác, như trên đã nói, sự kiện lịch sử không phải lúc nào cũng chỉ là cái nền cho nhân vật hoạt động. Bản thân chúng có một giá trị thẩm mỹ độc lập. Nhiều cuốn tiểu thuyết của ta đã có những thành công nhất định trong việc dựng lại những chiến công anh hùng, những biến cố lịch sử trọng đại của dân tộc, những bước ngoặt quan trọng trong phong trào cách mạng của hai miền Nam Bắc (*Hoàng Lê nhất thống chí, Sống mãi với thủ đô, Xung kích, Cao điểm cuối cùng, Miền Tây, Gia đình má Bảy, Rừng U Minh*,...). Tuy nhiên, sự kiện lịch sử trong tiểu thuyết chỉ có thể phát huy hết ý nghĩa sâu sắc của nó khi nó tác động mạnh mẽ đến nhân vật, được biểu hiện thông qua vận mệnh của nhân vật. Những sự kiện và những biến cố trong tiểu thuyết phản ánh những mâu thuẫn và xung đột xã hội. Nhưng cốt truyện không tái hiện trực tiếp những mâu thuẫn xã hội mà vạch ra hậu quả của những mâu thuẫn đó trong số phận riêng của mỗi nhân vật. Xung đột trong tác phẩm là xung đột mang tính nghệ thuật, nghĩa là những mâu thuẫn xã hội phải được chuyển dịch sang tiếng nói nghệ thuật, biến thành sự xung đột giữa những tính cách và số phận con người. Trong những cuốn tiểu thuyết thành công, lịch sử và cá nhân, sự kiện và tính cách hoà lẫn với nhau, tác động qua lại lẫn nhau một cách rất biện chứng.

Đặc trưng kết cấu của những bộ tiểu thuyết hiện đại là tính cách nhiều tuyến, nhiều bình diện, sự luân phiên giữa các cảnh khác nhau, sự đan chéo giữa những tuyến cá nhân và những tuyến lịch sử. Êrenbua đã có một nhận xét : "Tiểu thuyết của thời đại ta có nhiều chỗ khác với tiểu thuyết của thế kỷ XIX, vốn được xây dựng trên lịch sử của một con người

hay của một gia đình. Trong tiểu thuyết hiện đại có nhiều nhân vật hơn, số phận của họ đan chéo vào nhau, nhà văn thường đưa người đọc từ thành phố này sang thành phố khác, đôi khi còn sang cả nước khác nữa, cách kết cấu khiến ta nhớ đến những cảnh nối tiếp nhau trên màn ảnh, những đoạn cận cảnh luân phiên với những cảnh quần chúng"[1]. *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi thuộc loại tiểu thuyết hiện đại của Êrenbua vừa nhắc tới. Tập hai của bộ tiểu thuyết này dường như không có nhân vật chính. Các tuyến lịch sử (sự thành lập chiến khu Đông Triều, đảo chính Nhật - Pháp, phong trào tiền khởi nghĩa, Tư - Phượng, Tư - Bích, Toàn - Nina), những cảnh nông thôn, thành phố, chiến khu, những cảnh chết đói, ném bom, những sân khấu lộng lẫy, những xóm làng xơ xác, v.v. kế tiếp nhau, luân phiên nhau như trong điện ảnh. Theo Nguyễn Đình Thi, nhân vật chính của tập hai là cái xã hội bế tắc, ngột ngạt đang chuyển mình, sắp bung ra và đổi mới, là sự vận động của hàng loạt nhân vật tiến tới cuộc Tổng khởi nghĩa tháng Tám.

Trong một cuốn tiểu thuyết hiện đại có thể không có một nhân vật trung tâm (với những mối liên hệ sườn truyện giữa nhân vật đó với thế giới xung quanh, những mối liên hệ có tác dụng quyết định trong việc tổ chức cốt truyện). Tuy nhiên, tác phẩm vẫn bảo đảm tính thống nhất và toàn vẹn của kết cấu nhờ hình tượng của cái dòng lịch sử đang vận động và sự vận động của các nhân vật hướng tới một mục đích chung. Thay cho một hay vài ba nhân vật chính cùng hoạt động trên một cái nền nhất định, ở đây thấy xuất hiện một đám đông nhân vật, trong đó mỗi người dường như hoạt động độc lập trong một môi trường riêng, có cái "sườn truyện" riêng của mình, nhưng đồng thời số phận của mỗi nhân vật lại được bao trùm trong cuộc vận động chung lớn lao của lịch sử, làm một khâu trong cuộc vận động đó. Có nhiều tuyến sườn truyện cùng phát triển song song (không nhất thiết phải đan chéo với nhau trên bề mặt) nhưng đó là những tuyến "song song" mà dường như đến một lúc nào đấy các tuyến sẽ gặp nhau ở một điểm. Mối liên hệ giữa các tuyến nhân vật là một mối liên hệ bên trong (theo tư tưởng chủ đề như kiểu *Anna Karênina).*

(1) *Những bút ký về nước Pháp*, Mátxcơva, 1958, tr. 68.

Vỡ bờ tập hai bị kêu là kết cấu lỏng lẻo, thiếu chặt chẽ cũng có thể là vì người ta chưa quen với lối kết cấu nhiều tuyến, nhiều bình diện (cũng như chưa quen nghe nhạc giao hưởng nhiều bè đan chéo nhau). Nhưng lý do chính là vì tác giả chưa miêu tả được tốt cái dòng lịch sử đang vận động và sự vận động của các nhân vật đang hướng đến tổng khởi nghĩa. Sang đến tập hai tuyến sườn truyện cá nhân vẫn còn giữ được sức hấp dẫn như ở tập một (mối tình Tư - Phượng, Tư - Bích, v.v.) nhưng tuyến nhân vật cách mạng thì yếu hẳn đi (Quyên, Lê, Hội, Mầm, Côi) mà chính tuyến này lại đứng ở trung tâm của dòng lịch sử đang vận động. Suy cho đến cùng thì cái non yếu của tập hai không phải là do thiếu tài năng trong nghệ thuật kết cấu mà chủ yếu là do vốn sống còn nghèo nàn và phiến diện. Mà vốn sống, thì không thể thay thế được bằng sự tài hoa thông minh, bằng cái khéo léo của nghệ thuật !

Kết cấu của *Sóng gầm* còn có những mặt non yếu, nhưng qua đó chúng ta có thể rút ra những bài học kinh nghiệm quý báu trong nghệ thuật kết cấu những bộ tiểu thuyết lớn. Nhìn chung thì quá trình tiến hành công việc của tác giả như sau :

Đầu tiên, Nguyên Hồng xây dựng bảng nhân vật phân chia theo từng gia đình. Bên cạnh bảng nhân vật, Nguyên Hồng còn có một bảng ghi các sự kiện đáng ghi nhớ và sẽ được thể hiện thành hình tượng trong tác phẩm. Trong đề cương chung của bộ tiểu thuyết *Cửa biển*, tác giả ghi : "Đại chiến thứ hai. Đèn xanh phòng thủ. Hiệp ước Xô - Đức, Pari bỏ ngỏ. Phát xít tấn công Liên Xô, Mạc Tư Khoa bị uy hiếp. Phản công Lêningrát và Xtalingrát. Nhật bỏ bom Hải Phòng, đổ bộ ở Đô Khuê, tràn vào Lạng Sơn. Bắc Sơn và Nam Kỳ khởi nghĩa. Mỹ dội bom Hải Phòng. Hà Nội - Hải Phòng đấu tranh tháng 5-1940. Bốn thành uỷ bị vỡ. Lương Khánh Thiện, Hoàng Văn Thụ bị bắn, Tô Hiệu chết, v.v.".

Sau khi đã làm xong công việc của bố cục, tác giả bắt tay vào xây dựng bảng dàn ý chi tiết, sắp xếp các nhân vật và các sự kiện vào từng chương, để các chương đứng bên cạnh nhau trong một cảnh.

Trong bảng dàn truyện chi tiết qua một số chương, tác giả lại chuyển cảnh (ví dụ từ cảnh Hải Phòng lại trở về Hà Nội,...). Cũng có khi mấy

chương đứng bên cạnh nhau hỗ trợ cho nhau do yêu cầu phải tập trung miêu tả một giai đoạn quan trọng của tính cách hay một biến cố quan trọng của lịch sử.

Chương là đơn vị của sự phân bố kết cấu trong tác phẩm và việc xây dựng chương chiếm một vị trí quan trọng hàng đầu trong nghệ thuật kết cấu tiểu thuyết. Có thể có nhiều cách xây dựng chương khác nhau. Tiểu thuyết chương hồi kết cấu theo lối xâu chuỗi các sự kiện và phụ thuộc vào trình tự thời gian nên mỗi chương là một sự việc hay nhiều chương cùng phản ánh một sự kiện lịch sử. *Tam quốc diễn nghĩa* tiêu biểu cho lối kết cấu đó. Cái hay trong lời bình của Mao Tôn Cương là đã nêu lên được một số kinh nghiệm thành công của *Tam quốc diễn nghĩa* trong lối kết cấu theo sự kiện lịch sử và trình tự thời gian.

Tiểu thuyết chương hồi phải bảo đảm tính liên tục của các sự kiện. Không thể để cho trong tiểu thuyết có những thời gian chết quá lâu, vì đối với loại tiểu thuyết này, sức hấp dẫn chủ yếu là ở cốt truyện và hành động của các nhân vật. "Một bộ sách *Tam quốc* xét trong các chỗ mở ra chính và chỗ đóng lại chính thì có sáu mở và sáu đóng,... Kể chuyện ba người Lưu, Quan, Trương thì tất lấy việc kết nghĩa ở vườn đào làm chỗ mở và lấy việc gửi gắm con côi ở Bạch Đế làm chỗ đóng. Kể chuyện Gia Cát Lượng thì tất lấy việc tam cố thảo lư làm chỗ mở và lấy việc lục xuất Kỳ Sơn làm chỗ đóng... Tất cả những đoạn chữ nghĩa văn chương ấy đan dệt, dấp dính với nhau, hoặc là ở việc này mở thì ở việc kia đã đóng, hoặc là ở việc này chưa đóng, thì ở việc kia đã mở. Đọc thì không thấy dấu vết của chỗ đứt chỗ nối mà xét kỹ thì tất thấy có chương pháp rõ ràng".

Ở một chỗ khác, Mao Tôn Cương lại viết : "Một bộ sách *Tam quốc* có cái kỳ diệu của mây vắt ngang cắt đỉnh núi, cầu bắc ngang cắt ngòi, văn có chỗ cần phải liên tục, có chỗ cần phải đứt quãng. Như việc qua năm cửa quan chém tướng, việc ba lần đến lều tranh, đó là chỗ văn kỳ diệu vì liên tục vậy. Như việc ba lần làm tức khí Chu Du, việc sáu lần ra Kỳ Sơn, việc chín lần đánh Trung Nguyên, đó là chỗ văn kỳ diệu vì đứt quãng vậy". Kinh nghiệm này xem ra còn có thể áp dụng tốt cho cả tiểu thuyết hiện đại. Có những sự kiện cần phải được biểu hiện tập trung trong

một số chương nhưng cũng có sự kiện nếu kể liên tục thì sợ căng thẳng nên phải phân tán ra ở nhiều chương cách xa nhau. Có như vậy mới thay đổi được cảm giác của người đọc, tránh tình trạng nặng nề, chê chán.

Tam quốc diễn nghĩa còn biết đan chéo các tuyến cốt truyện cá nhân và tuyến cốt truyện lịch sử vào cùng một chương hoặc xen lẫn trong nhiều chương khác nhau. Như chính vào lúc La Quán Trung kể việc "giặc Hoàng Cân làm loạn" bỗng nhiên lại có đoạn văn nói về việc hai bà Hà Hậu và Đổng Hậu cãi nhau, chính vào lúc kể việc Đổng Trác tung hoành bỗng nhiên lại có đoạn văn nói về Điêu Thuyền gây rối ở Phượng Nghi Đình,... "Người ta chỉ biết rằng văn *Tam quốc* là kể việc long tranh hổ đấu mà lại không biết rằng có phượng có loan, có oanh có yến, trong toàn thiên có nhiều đến nỗi không đủ sức mà ứng tiếp, khiến cho người ta thấy được trong đội ngũ can qua có bóng hồng quần, trong ánh cờ quạt có màu phấn son. Hay là có thể cho rằng truyện về hào sĩ và truyện về mỹ nhân hợp trong cùng một quyển sách vậy". Những bộ tiểu thuyết có nhiều tuyến cốt truyện như *Sống mãi với thủ đô*, *Vỡ bờ*, *Cửa biển*,... cũng đã áp dụng nguyên tắc kết cấu như vậy trong các chương.

Mao Tôn Cương cũng vạch ra rằng *Tam quốc diễn nghĩa* đã bảo đảm được tính thống nhất trong kết cấu bằng cách dùng phép "chính đối", "phản đối" làm cho người ta liên hệ, đối chiếu các sự kiện, các nhân vật với nhau. Có khi trong cùng một quyển mà tự đối xứng, có khi để cách nhau mấy chục quyển mà đối xứng từ xa. Như Chiêu Liệt từ nhỏ đã vĩ đại, Tào Tháo từ nhỏ đã gian hùng, Vương Lãng không bệnh, Khổng Minh mới chửi đã chết quách, Tào Tháo có bệnh, Trần Lâm chửi cho liền khỏi ngay, Tôn phu nhân thích đồ giáp binh, đó là "kẻ trượng phu trong đám đàn bà", Tư Mã Ý nhận khăn yếm, đó là "đứa con gái trong bọn nam tử", v.v.

Tính thống nhất của kết cấu tác phẩm cũng thể hiện ở chỗ tác giả lặp lại nhiều lần trong tác phẩm một mô típ của sườn truyện. Đó là sự "đại chiếu ứng" giữa đầu và cuối, ở quãng giữa thì là chỗ "đại quan toả". "Như quyển đầu lấy chuyện bọn Thập thường thị làm chỗ mở, mà quyển cuối lấy việc Lưu Thiện sủng ái bọn trung quý để đóng lại, lại có việc Tôn Hạo

cũng sủng ái bọn trung quý để đóng lại hai lần. "Chiếu" và "ứng" đã ở đầu và cuối, nên ở giữa, trong hơn 100 hồi, phải có chuyện Phục Hoàn nhờ cậy kẻ hoàng môn[1] để ăn khớp với tiền và hậu".

Trong *Tam quốc diễn nghĩa* có nhiều những mô típ được lắp đi lắp lại như vậy tạo nên cho độc giả một khả năng liên tưởng giữa việc này với việc kia một ý niệm khá cụ thể về cái dòng thời gian đang vận động từ đầu đến cuối tác phẩm.

Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại không hoàn toàn vứt bỏ mà còn cố gắng chắt chiu những kinh nghiệm của lối kết cấu trong tiểu thuyết chương hồi. Có thể tìm thấy những ảnh hưởng hoặc nhiều hoặc ít của *Hoàng Lê nhất thống chí, Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử*,... trong *Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ* của Tô Hoài, *Chiến sĩ, Chủ tịch huyện* của Nguyễn Khải,...

Không phải ngẫu nhiên mà có lúc Nguyễn Khải quay trở về với lối viết có dáng dấp của những tiểu thuyết chương hồi. Đó là một cách làm khá thông minh, nó giúp cho tác giả có khả năng lắp ghép những tài liệu gián tiếp, xâu chuỗi các truyện kể của nhiều người khác nhau. Mỗi chương được coi là một tháp đoạn (épisode) khá hoàn chỉnh, gói gọn một câu chuyện, một sự kiện và giới thiệu với chúng ta một chân dung, một kiểu người. Ở đầu mỗi chương lại có một "lời rao trước" khá hấp dẫn kích thích sự tò mò của độc giả.

Nhìn chung, trong tiểu thuyết *Chiến sĩ*, Nguyễn Khải đã phát huy được những mặt mạnh về nghệ thuật của tiểu thuyết chương hồi và văn xuôi Việt Nam trong các thế kỷ trước đây (cốt truyện hấp dẫn, lối phác hoạ nhân vật rất tài tình bằng một số ngôn ngữ và hành động được cá thể hoá cao độ, lối dắt dẫn câu chuyện nhanh, gọn, cô đúc và rất hóm hỉnh, duyên dáng, tính chất kịch của những đoạn đối thoại và của nhiều cảnh ngộ, tình huống,...). Tuy nhiên, Nguyễn Khải cũng không bằng lòng với lối kể chuyện chương hồi của các thế kỷ trước vốn chỉ tập trung chú ý vào hành động và sự kiện. Cái độc đáo của *Chiến sĩ* là ở đây các đường nét

(1) *Thập thường thị, trung quý, hoàng môn* : bọn quan hoạn.

dân gian đã kết hợp với lối miêu tả, phân tích của văn xuôi hiện đại, một phong thái kể chuyện có vẻ hồn nhiên nhưng thực ra mang nặng tính chất trí tuệ. Bằng những mặt mạnh trong phong cách của mình, Nguyễn Khải đã sử dụng những trang phân tích tâm lý, những lời bình luận nhằm nâng cao ý nghĩa triết học và đạo đức nhân sinh của các sự vật. Nhưng do một số nhược điểm cố hữu, Nguyễn Khải vẫn không khắc phục được những hạn chế của một số tiểu thuyết chương hồi ; không đi sâu được vào những quá trình vận động tâm lý, chạy theo cốt truyện và chưa nêu bật lên hàng đầu vai trò của tính cách điển hình, lối kết cấu đơn tuyến, xâu chuỗi xuôi chiều theo thời gian, v.v. Nhưng kết cấu của tiểu thuyết hiện đại thường gắn với tư tưởng chủ đề và với những vấn đề của tính cách nhiều hơn là xây dựng trên cơ sở trình tự thời gian của sự kiện. Mỗi chương của tác phẩm do đó thường xoay quanh một ý của tư tưởng - chủ đề hay một vấn đề của tính cách hơn là chạy theo một sự kiện. Nguyên Hồng hay viết những chương dài, mỗi chương phụ thuộc vào một sự kiện, sự kiện đó lại được soi qua hàng loạt tính cách. Ví dụ chương XII của *Sóng gầm* giới thiệu cuộc đình công của nhà Máy đá, Máy tơ và mô tả mấy nhân vật Xim, Cam, Gái đen đi vào cách mạng (Các chương XIV, XV của *Sóng gầm* và những chương VI, VII của *Cơn bão đã đến* đều được xây dựng theo kiểu như vậy). Kết quả là các tính cách thường bị xé lẻ ra, không được mô tả tập trung và liên tục cho hết một giai đoạn chuyển biến của nó. Ở một số chương khác, ngọn đèn pha của tác giả tập trung soi sáng một tính cách nên đã có những thành công nhất định (chương mẹ La đánh chồng, chương mẹ La vượt ngục, chương Thanh dạy học, v.v.). Trong tiểu thuyết hiện đại cốt truyện phải phù hợp với sự phát triển của tính cách và sự tác động qua lại của các tính cách, nhằm phục vụ cho chủ đề chính và các chủ đề phụ. Đáng tiếc là trong một số chương, người ta cảm thấy Nguyên Hồng hơi gò nhân vật chạy theo cốt truyện, chạy theo các sự việc.

Một số chương của tiểu thuyết Chu Văn cũng thường chạy theo sự việc, chưa thật gắn chặt với vận mệnh nhân vật. Những chương tập trung vào tính cách (như chương miêu tả giám mục Bài chung Phạm Văn Độ, linh mục Lâm Văn Tập, xơ Khuyên, bõ Sức,...) không nhiều lắm. Ở tập một,

tác giả liên tiếp đưa ra những sự kiện căng thẳng rồi gỡ từng nút một. Chuyện khao vọng quan viên. Hội trống ra chào uỷ ban. Cha Hoan dùng toà giảng để phản tuyên truyền. Hội Tận Hiến phá đám cưới, hành hung cán bộ. Cha Quang về Sa Ngoại gây tình hình căng thẳng giả tạo, kích động giáo dân chống lại chính quyền cách mạng. Câu chuyện hấp dẫn, một phần quan trọng nhờ vào những sự kiện dồn dập nối tiếp nhau trong cốt truyện, người đọc chưa theo dõi một cách thật hồi hộp và bị tập trung thu hút vào cuộc đời và vận mệnh nhân vật. Tuy nhiên, ở các chương của tập một, người đọc còn theo dõi số phận của một số nhân vật như Ái, xơ Khuyên, bõ Sức. Bước sang tập hai, vấn đề số phận nhân vật dường như về cơ bản đã được giải quyết xong. Vậy thì cái gì sẽ là trung tâm chú ý ở tập hai ? Tác giả chuyển sang những công việc của một hợp tác xã. Mỗi chương trình bày một sự việc : đắp đê lấn biển, làm phân xanh và bèo hoa dâu, mắc loa truyền thanh, làm nhà hộ sinh, v.v. Tập hai hơi kéo dài và yếu đi một phần cũng vì vậy. Suy cho đến cùng thì nguyên nhân chủ yếu ở đây vẫn là vấn đề vốn sống. Nếu như ở tập một, khi miêu tả cuộc đấu tranh địch ta, Chu Văn tỏ ra sắc sảo và giàu vốn sống thì sang tập hai, ngòi bút của ông lại hơi đơn giản và dễ dãi khi trình bày cuộc đấu tranh giữa hai con đường ở nông thôn trên đà tiến lên chủ nghĩa xã hội.

Nghệ thuật kết cấu đóng một vai trò rất quan trọng trong việc tổ chức và xây dựng một cuốn tiểu thuyết. Tuy nhiên, nghệ thuật không bao giờ có thể thay thế được những mặt yếu của nhà văn về mặt thế giới quan và vốn sống.

*
* *

Một trong những nhiệm vụ của kết cấu là phải tổ chức mối quan hệ giữa những yếu tố trong và ngoài cốt truyện. *Cốt truyện* là một trong những bình diện của nội dung tác phẩm nhưng nội dung tác phẩm không phải chỉ được gói tròn lại trong cốt truyện. Có những yếu tố của nội dung đứng ở ngoài cốt truyện và trong trường hợp đó kết cấu của tác phẩm sẽ rộng hơn cốt truyện. *Những linh hồn chết* của Gôgôn là một ví dụ tiêu biểu của trường hợp này. Trong cuốn tiểu thuyết đó, Gôgôn đã nhìn nước Nga dưới một góc độ nhất định : góc độ tiêu cực. Do đó, cốt truyện của

tác phẩm chỉ phản ánh được những mặt xấu xa của xã hội quý tộc. Để cho cân bằng, Gôgôn đã đưa vào tác phẩm những lời bình luận trữ tình phụ đề (về chiếc xe tam mã đang phóng như bay,...), qua những lời bình luận đó nhà văn nói lên lý tưởng và niềm tin của mình vào tương lai của nước Nga.

Như vậy, không thể xem cốt truyện là tất cả nội dung tác phẩm. Cốt truyện chỉ là một hệ thống cụ thể những sự kiện và hành động trong một tác phẩm, hệ thống đó bộc lộ các tính cách trong những mối quan hệ và tác động qua lại của chúng, dưới sự chỉ đạo của một tư tưởng chủ đề nhất định.

Cốt truyện dường như có ba nhiệm vụ chủ yếu. Nó phải là một phương tiện để bộc lộ tính cách của các nhân vật. Nó phải phản ánh được những mâu thuẫn và xung đột điển hình của hoàn cảnh xã hội mà nhà văn miêu tả. Cuối cùng nó phải giúp cho tư tưởng chủ đề và nội dung nghệ thuật, có điều kiện bộc lộ ra một cách đầy đủ nhất trong tác phẩm. Chúng ta sẽ lần lượt đi sâu vào ba nhiệm vụ trung tâm này của cốt truyện trong tiểu thuyết.

Trên đây chúng tôi đã nói rằng trong cốt truyện phải có sự chuyển dịch những mâu thuẫn xã hội sang những xung đột mang tính nghệ thuật, nghĩa là những xung đột giữa các số phận cá nhân. Nguyễn Đình Thi nhấn mạnh rằng "không phải hễ nắm được sự việc, dựng lên được một cái khung sự việc là đã xây dựng được cốt truyện. Chỉ khi nào nhà văn tìm ra được *ý nghĩa của sự việc đối với vận mệnh những con người*, và nhìn được rõ sự diễn biến của những con người tham gia vào việc ấy thì bấy giờ mới thực có cốt truyện để viết thành tiểu thuyết"[1].

Goócki cũng định nghĩa cốt truyện là "lịch sử phát triển và tổ chức của tính cách này hay tính cách khác"[2]. Như vậy cốt truyện phải lấy việc bộc lộ tính cách làm một mục đích chủ yếu của mình. Nhà viết tiểu thuyết không nên lấy sự hấp dẫn của cốt truyện làm một mục đích tự thân

(1) Nguyễn Đình Thi, *Công việc của người viết tiểu thuyết*, Sđd, tr. 170.

(2) M. Goócki, *Toàn tập*, 30 quyển, quyển 27, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1953, tr. 215.

và dùng nó để thay thế cho sự miêu tả tính cách. Có những thời kỳ trong văn học ta, cốt truyện đóng vai trò rất quyết định trong tác phẩm ; nó chi phối đường đi nước bước của nhân vật, nó quy định tính cách chứ không bị tính cách lý giải. Đó là thời kỳ của các truyện Nôm khuyết danh và của một số tác phẩm văn học cổ điển.

Có thể tóm tắt sườn truyện của các truyện Nôm khuyết danh như sau: Một đôi trai tài gái sắc yêu nhau nhưng sau đó gặp trắc trở, phải chia uyên rẽ thuý. Người con trai bị bọn gian thần hãm hại phải trốn tránh, còn người con gái bị bọn nịnh thần dâng lên vua, sau đó phải đi cống Hồ hoặc cống Phiên. Giữa đường nàng tự vẫn nhưng lại được thần linh cứu sống. Còn chàng thư sinh thì sau bao năm đèn sách, thi đỗ trạng nguyên, giúp vua đánh giặc lập công lớn. Triều đình xử tội bọn gian thần và đôi trai tài gái sắc lại được đoàn tụ, hưởng hạnh phúc lâu dài,... Trong cốt truyện bao giờ cũng có giai đoạn *Gặp gỡ* (tức phần trình bày), sau đó đến giai đoạn *Trắc trở* (tức phần thắt nút, phát triển và cao điểm) và cuối cùng là giai đoạn *Đoàn tụ* (tức phần mở nút và đoạn kết thúc).

Cốt truyện truyện Nôm thường hay sử dụng những mô típ quen thuộc được lặp đi lặp lại. Ở giai đoạn *Gặp gỡ* thường có mô típ thần linh báo mộng. Kiều được Đạm Tiên báo mộng sẽ gặp lại ở sông Tiền Đường sau mười lăm năm bèo trôi sóng vỗ. Vân Tiên được thầy học nói cho biết trước tiền vận của mình. Những giấc mộng, những lời tướng số trong các tiểu thuyết chương hồi Việt Nam (*Lục Vân Tiên*) và Trung Quốc (*Hồng lâu mộng*) thường khi là vẽ ra gần hết những chặng đường mai sau của nhân vật, những khó khăn, thử thách mà nhân vật sẽ phải vượt qua. Như vậy là tác giả dùng cốt truyện để dẫn dắt nhân vật một cách tuỳ tiện chứ không phải là tính cách nhân vật lý giải cốt truyện như trong tiểu thuyết hiện đại sau này.

Ở giai đoạn *Trắc trở* thường xuất hiện mô típ bọn gian thần hãm hại người ngay (Mai Bá Cao bị bọn Lư Kỷ, Hoàng Tung hãm hại, con là Mai Lương Ngọc phải trốn sang nhà Hầu Loan thì lại bị Hầu Loan bắt nộp cho triều đình ; Lục Vân Tiên bị Trịnh Hâm đẩy xuống biển, sau đó lại bị Võ Công đem nhốt vào hang Thương Tòng, v.v.). Một mô típ khác

cũng thường được lắp đi lắp lại là chuyện những người thiếu nữ nhan sắc bị vua bắt đi cống Hồ, cống Phiên, cống Ô Qua, giữa đường tự tử, nữ tỳ phải lên thay (Kiều Nguyệt Nga bị bắt đi cống giặc Ô Qua, giữa đường nhảy xuống biển tự tử, Kim Liên phải lên kiệu thay thế ; Hạnh Nguyên đi cống Phiên, nhảy xuống hồ Trì Linh, Phiên nữ phải đem Thuý Hoàn lên thay,...).

Những mô típ được lắp đi lắp lại như vậy trong cốt truyện khiến cho ta thấy hoàn cảnh ở đây chỉ có tính chất ước lệ, nó không phải là hoàn cảnh có thực trong cuộc sống, mà chỉ là những trường hợp ước lệ do nhà văn sử dụng để thử thách nhân vật. Nó không có tác dụng làm cho tính cách phát triển (lại càng không có khả năng tạo nên những bước ngoặt trong tính cách) mà chỉ nhằm chứng minh thêm cho bản chất của nhân vật – tính cách của nhân vật này đã được xác định từ trước, ngay phần đầu tác phẩm ! Như vậy, tác giả truyện Nôm đã dẫn dắt cốt truyện theo ý muốn chủ quan của mình chứ cốt truyện không có lô gích nội tại của nó, cốt truyện không bị lý giải bởi cuộc sống và tính cách của các nhân vật. Ngoài những mô típ báo mộng ở phần đầu, trong cốt truyện, nhà văn lại thường hay sử dụng *những yếu tố ngẫu nhiên*, sử dụng đến vai trò của thần linh để chi phối đường đi nước bước của nhân vật. Lục Vân Tiên bị Trịnh Hâm đẩy xuống biển thì được ngư ông vớt lên, bị Võ Công bỏ vào hang Thương Tòng thì được thần núi dẫn ra ngoài hang. Nguyệt Nga nhảy xuống biển tự tử được đức bà Quan Âm cứu sống ! Người ta thấy rõ bàn tay bố trí quá lộ liễu của tác giả trong một số tình huống của cốt truyện. Lục Vân Tiên đi đánh giặc Ô Qua bị lạc vào rừng thì tình cờ lại gặp Kiều Nguyệt Nga. Hạnh Nguyên đi cống Phiên nhảy xuống đầm sâu ở Lạc Nhạn đài may mắn lại được thần linh cứu thoát đưa vào vườn nhà Châu Bá Phù. Mai Lương Ngọc trên đường đi trốn, tình cờ lạc vào nhà họ Châu, vì thế mà gặp lại được Hạnh Nguyên ! Theo cách nhìn của nhà viết tiểu thuyết hiện đại thì những tình huống như vậy hoàn toàn mang tính chất bố trí, ngẫu nhiên nhưng theo quan niệm của quần chúng lao động thời xưa thì những cốt truyện như vậy vẫn có cái lô gích của nó. Mai Lương Ngọc, Hạnh Nguyên, Lục Vân Tiên, Kiều Nguyệt Nga là những nhân vật đại diện cho lý tưởng đẹp đẽ của quần chúng. Những con người mang đạo đức cao cả đó nhất định phải có hạnh phúc, và nói chung thì họ chỉ được phép chiến thắng chứ không được phép chiến bại.

Mối quan hệ giữa cốt truyện và tính cách đã hoàn toàn bị đổi khác trong quan điểm của các nhà viết tiểu thuyết hiện đại. Ở đây, cốt truyện tuy vẫn giữ vai trò rất quan trọng nhưng nó không có tác dụng chi phối tính cách như trước, ngược lại còn bị lý giải bởi sự phát triển của những tính cách. Ta hãy nghe Tô Hoài phát biểu : "Một sáng tác mà ta có thể thêm vào hay bớt ra bao nhiêu cũng được là một sáng tác hỏng. Vì không thể nào kiểm tra chặt chẽ được khi vị trí của nhân vật đã phải rút xuống hàng dưới cốt truyện. Chỉ có nhân vật mới kiểm tra được cốt truyện, nhân vật mới có quyền phân phối ý chính, ý phụ"(1). Phêđin, nhà viết tiểu thuyết Xô viết cũng phát biểu một ý kiến tương tự : "Trong việc xây dựng cốt truyện, nên xuất phát từ tính cách. Các nhân vật tạo ra cốt truyện, chứ không phục tòng cốt truyện"(2). Nhà văn trong quá trình sáng tạo đã tuân theo sự phát triển hợp lô gích nội tại của tính cách chứ không phải là gò tính cách vào cốt truyện định trước của mình. L. Tônxtôi kể lại rằng khi sửa chữa chương miêu tả tâm trạng của Vrônxki sau cuộc gặp gỡ bộ ba thì ông bỗng nảy ra ý kiến là Vrônxki phải tự sát. Và sau đó khi viết tiếp, tác giả thấy điều đó tất yếu phải xảy ra như vậy, không thể nào khác được.

Theo một dàn truyện *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi thì năm 1942 Quyên còn lên thăm Khắc ở nhà tù Sơn La, lúc đó Khắc bị ốm lao nặng. Và mãi sau trận Xtalingrát (tháng 2 - 1943) thì An mới được tin Khắc chết trong một cuộc đấu tranh ở "căng". Nhưng khi viết *Vỡ bờ* tập một thì Nguyễn Đình Thi thấy rằng Khắc không thể nào sống nổi qua những trận đòn khảo tra ghê gớm của lũ mật thám ở Hải Phòng, Hà Nội. Cái chết của Khắc ở gần cuối tập một đã có ảnh hưởng không nhỏ đến cốt truyện của toàn bộ tác phẩm.

Như vậy, trong tiểu thuyết hiện đại cốt truyện là một phương tiện để bộc lộ tính cách của nhân vật. Nói như vậy không có nghĩa là chúng ta xem thường vai trò của cốt truyện. Bởi vì rằng tính cách chỉ có thể được biểu hiện và phát triển trong cốt truyện. Tính cách và cốt truyện là những nhân tố chủ yếu của tác phẩm nhằm phản ánh những xung đột cơ bản của

---

(1) Tô Hoài, *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi*, NXB Văn học, H., 1960, tr. 50.

(2) Trích theo Xâytlin : *Lao động nhà văn*, tập II, Sđd, tr. 149.

xã hội và các kiểu người khác nhau trong cuộc sống. Một mặt khác, tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đang ngày càng khôi phục lại bản chất sử thi của thể loại nên lại càng chú ý hơn đến vai trò hành động của con người đang cải tạo xã hội và những sự kiện lớn trong lịch sử, chú ý hơn đến tầm quan trọng của cốt truyện.

Chúng ta đánh giá cốt truyện không phải chỉ dựa trên quan điểm nó được *tính cách* lý giải ra sao mà còn phải trên quan điểm nó phản ánh *cuộc sống* như thế nào ? Cốt truyện phải phục vụ cho sự miêu tả tính cách, là lịch sử phát triển của các tính cách và các biến cố. Nhưng đồng thời cốt truyện phải chọn những biến cố, những mối quan hệ giữa các nhân vật làm sao có thể phản ánh được những mâu thuẫn chủ yếu của hoàn cảnh xã hội mà nhà văn miêu tả trong tác phẩm. Các nhà lý luận mác xít xem cốt truyện là một quan niệm của nhà văn về hiện thực, cốt truyện biểu hiện cái lô gích bên trong của hiện thực, các mối quan hệ, nguyên nhân và kết quả của nó. Nhưng các nhà văn lãng mạn thì lại có một quan niệm hết sức tuỳ tiện về cốt truyện, nên những cốt truyện bịa đặt của họ không phản ánh được những mâu thuẫn có thật của đời sống (*Hồn bướm mơ tiên, Trống Mái,* v.v..). Còn những nhà văn hiện đại chủ nghĩa như Robert Musil thì quan niệm cuộc đời là một mê cung, một cái gì phi lý nên cốt truyện trong tiểu thuyết của ông ta hết sức hỗn độn và rời rạc và theo ông ta, cái thứ tự trước sau của cốt truyện chỉ là một cái gì ấu trĩ, ngây thơ và giả tạo. Bộ tiểu thuyết *Người không tính tình* của Robert Musil dường như không có cốt truyện, không có xung đột, các tuyến sự kiện gắn vào nhau một cách rất hờ hững. Nhân vật Ulrich trong cuốn tiểu thuyết đả kích vào cái "trật tự của nghệ thuật tự sự" đang muốn xâu tất cả cái gì xảy ra trong thời gian thành một chuỗi duy nhất, thành cái "sợi dây của câu chuyện trứ danh" và muốn biến sợi dây này thành sợi dây của cuộc sống ! Ulrich cho rằng khả năng nhận thức của trí tuệ là hết sức hạn chế và một cốt truyện có mạch lạc chẳng qua chỉ là một biện pháp của "nghệ thuật sử thi mà các vú em dùng để làm cho các em bé an tâm", là một cách nhìn làm cho tư duy của con người bị đơn giản hoá đi. "Ulrich nhận thấy rằng chàng đã bỏ mất cả nhận thức sử thi có từ lúc đầu

mà người đời vẫn còn bám lấy trong cuộc sống riêng tây của họ, trong khi trong cuộc sống xã hội mọi cái đều đã cách xa cái nghệ thuật tự sự và không đi theo một "sợi chỉ" cụ thể mà lọt vào cái mê cung vô bờ bến"[1].

Rất có thể là Robert Musil muốn phê phán một số nhà văn đã gò ép mình đi theo một trình tự mạch lạc quá đơn giản của những cốt truyện cổ, nhưng ở cuốn tiểu thuyết này, thực tế ông đã chống lại tất cả các nghệ sĩ hiện thực chủ nghĩa muốn xây dựng cốt truyện theo những quy luật của hiện thực khách quan, muốn dùng cốt truyện để phản ánh những mâu thuẫn chủ yếu của thời đại mà nhà văn miêu tả trong tiểu thuyết.

Nhiệm vụ thứ ba của cốt truyện là nó phải phục vụ cho việc thể hiện tư tưởng – chủ đề và nội dung nghệ thuật của tiểu thuyết một cách tốt nhất. Nhà văn có thể vay mượn sườn truyện trong văn học dân gian, trong các truyền thuyết, trong các truyện kể đời trước, nhưng những sườn truyện này phải phù hợp với tư tưởng – chủ đề của tác phẩm và nội dung xã hội mà nhà văn định phản ánh.

So sánh những đặc trưng cốt truyện trong các tác phẩm của L. Tônxtôi và Proust, ta sẽ có một ví dụ rất điển hình về mối quan hệ chặt chẽ giữa cốt truyện với tư tưởng chủ đề của tác phẩm.

Trường phái "dòng ý thức" của Proust chủ trương đi sâu vào tiềm thức hỗn loạn của những cá nhân cô độc tách rời xã hội, đi "tìm lại thời gian đã mất" trong những kỷ niệm tâm lý tách rời hành động thực tiễn của con người. Vì thế xu hướng chủ đạo trong những cốt truyện của Proust là *xu hướng hướng tâm* : hành động ngày càng bó hẹp vào cái thế giới phong bế của những cảm xúc và quan hệ cá nhân. "Sự phát triển của cốt truyện trong tiểu thuyết của Proust có thể hình dung như một chuỗi dài những vòng tròn trôn ốc : lùi lại trước một sự kiện nào đấy, người nghệ sĩ đưa ra một chuỗi động tác tinh vi, ngày càng xoáy sâu vào một điểm trung tâm nào đấy. Khi cái vòng trôn ốc của cốt truyện đã xoáy sâu vào chỗ sâu nhất có thể xoáy tới được thì hành động dường như bị

(1) Matuliêva, *Tiểu thuyết nước ngoài hiện nay*, Sđd, tr. 223.

ngắt đứt, một sự kiện xuất phát mới được đưa vào – thường là theo dòng liên tưởng của người kể chuyện đang ôn lại một kỷ niệm – và một vòng tròn ốc của một đoạn hành động tâm lý sau lại bắt đầu quay"[1].

Khác với những quan niệm suy đồi của Proust, vấn đề đặt ra trong những tác phẩm của L. Tônxtôi là sự hoà hợp giữa cá nhân với cái "biển" nhân dân rộng lớn, khả năng hoà hợp này là con đường chân chính duy nhất của cá nhân, là sự thể hiện cao nhất của cái đẹp tâm hồn của cọn người trong xã hội. "Phải làm sao cho mọi người đều biết ta, sao cho cuộc đời ta sống không phải chỉ vì riêng một mình ta, sao cho họ đừng sống cách biệt với ta như vậy, sao cho đời ta phản chiếu lên mọi người và mọi người cùng sống với ta !". Những lời tha thiết từ đáy sâu tâm hồn của Pie đã nói lên trực tiếp tư tưởng chủ đề của L. Tônxtôi trong *Chiến tranh và hoà bình*. Chính tư tưởng chủ đề đó đã làm cho tác phẩm của L.Tônxtôi kết hợp được "biện chứng pháp lớn" của lịch sử với "biện chứng pháp nhỏ" của tâm hồn. Cũng chính tư tưởng – chủ đề đó đã quy định *tính cách ly tâm* của những cốt truyện tiểu thuyết của L. Tônxtôi. Hành động tâm lý của Pie, Anđrây, Lêvin, Natasa đều hướng ra bên ngoài, từ thế giới của đẳng cấp quý tộc nhỏ bé hoà mình vào thế giới rộng lớn, từ chân trời của một người đi tới chân trời của tất cả. Trong *Chiến tranh và hoà bình* cũng có một loạt đường vòng tròn ốc tâm lý, nhưng nó vận động từ trung tâm của tâm hồn ra một không gian vô tận và cuối cùng sẽ đưa con người hoà mình vào cuộc sống "biển cả" của nhân dân (khái niệm này ở L. Tônxtôi đôi lúc còn mang tính chất mơ hồ và trừu tượng).

Trong những cốt truyện tiểu thuyết của Đôxtôiépxki vừa có sự chuyển động hướng tâm, vừa có sự chuyển động ly tâm. Đặc điểm này phản ánh những xu hướng mâu thuẫn trong thế giới quan của Đôxtôiépxki : xu hướng thu hẹp của chủ nghĩa cá nhân cực đoan và xu hướng vươn tới một "cuộc sống thế giới" toàn vẹn. Trong hai xu hướng đó, dường như xu hướng ly tâm vẫn đóng vai trò chủ đạo. Năm 1880, Đôxtôiépxki cũng cảm thấy được cái biển nhân dân, tuy những cảm giác này còn mang tính chất trừu tượng và thần bí : "Cứ thử phân tích đi,

(1) *Lý luận văn học*, NXB Khoa học, Mátxcơva, 1964, tr. 472.

cứ thử xác định xem cá nhân anh chấm dứt ở chỗ nào và đâu là chỗ bắt đầu một cá nhân khác ?... Với con cháu cũng như với tổ tiên, và với toàn thể nhân loại, con người là một cơ thể toàn vẹn thống nhất. Nhân dân. Tất cả đều ở đấy. Vì đó là một cái biển mà chúng ta không trông thấy vì đang bị giam hãm, bị ngăn cách với nhân dân trong ao lầy vị kỷ". Chính những lời phát biểu trên đây đã phân biệt Đôxtôiépxki với các môn đệ suy đồi ở phương Tây trong thế kỷ XX.

Mối liên hệ giữa con người và thế giới ở L. Tônxtôi và Đôxtôiépxki chỉ là một thuộc tính của ý thức, chỉ là một cảm quan nhạy bén về thế giới của những cá nhân phát triển nhất trong đẳng cấp quý tộc. Mối liên hệ đó, như trên đã nói, đôi khi được thể hiện dưới những hình thức khái quát trừu tượng có pha màu sắc tôn giáo (câu chuyện tâm tình của Pie và Andrây trên chiếc phà). Trong thời đại của chúng ta mối liên hệ đó có một cơ sở hiện thực khách quan vững chắc : đó là việc con người ngày càng tham gia *một cách có ý thức* vào những phong trào cách mạng rộng lớn của nhân dân, đó là hành động của những chủ nhân ông mới đứng lên cải tạo xã hội, chinh phục thiên nhiên. Xu hướng ly tâm ngày càng phát triển và mang một phẩm chất mới trong cốt truyện tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những tuyến cốt truyện của nhân vật Pêlagây, Paven Vlaxốp (*Người mẹ*), Rôsin, Têlêghin (*Con đường đau khổ*), Trần Văn (*Sống mãi với thủ đô*), Thanh, mẹ La (*Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến*), Tư, Hội, Quyên (*Vỡ bờ*),... là những đường vòng trôn ốc ly tâm hướng ra chân trời rộng lớn của cách mạng. Còn một số tiểu thuyết hiện sinh và tiểu thuyết mới ở Sài Gòn và Huế, trước năm 1975 thì hoặc là tuyệt đối hoá cái xu hướng hướng tâm của những cốt truyện tâm lý kiểu Proust, hoặc là đi tới thủ tiêu toàn bộ cốt truyện và nhân vật trong tác phẩm !

*
* *

Cũng như mọi yếu tố của tác phẩm (ngôn ngữ nhân vật, kết cấu,...), cốt truyện đã trải qua những chặng đường khác nhau trong lịch sử phát triển của văn học. Không nghiên cứu *nguồn gốc và những giai đoạn phát triển khác nhau của cốt truyện trong lịch sử* thì không thể lý giải được những vấn đề đang đặt ra cho cốt truyện của tiểu thuyết hiện đại.

Kết cấu và cốt truyện tuy do nhà văn sáng tạo nên nhưng về cơ bản chúng lại bị quy định bởi những điều kiện lịch sử cụ thể mà nhà văn đang sống. Chúng là sản phẩm của một hoàn cảnh lịch sử nhất định. Tuy nhiên, vẫn có hiện tượng trùng lặp cốt truyện trong văn học của những dân tộc khác nhau, ở những giai đoạn tương đương về mức phát triển xã hội và mặt khác là việc mô phỏng lại những cốt truyện cũ ở những giai đoạn lịch sử khác của cùng một dân tộc ấy hay của những dân tộc khác. Cốt truyện *Tấm Cám* là một trong những cốt truyện phổ biến nhất thế giới. Có thể có trên 500 dị bản khác nhau. Ở Việt Nam, ngoài truyện *Tấm Cám* của dân tộc Kinh còn có *Tua Gia Tua Nhi* (Tày), *Ý Ưởi Ý Noọng* (Thái), *Gầu Nà* (Mông), *U và Cao* (Hơ Rê), *Đôi giày vàng* (Chăm),... Ở các nước khác có *Nàng Diệp Han* (Trung Quốc), *Neang Kantoc* (Campuchia), *Con cá vàng* (Thái Lan), *Truyện Con Rùa* (Miến Điện), *Cô Tro bếp* hoặc *Cô Lọ Lem* (các nước Tây Âu), v.v. Cốt truyện *Faust* được truyền qua các thời đại bắt đầu từ *Sách dân gian* về bác sĩ Faust xuất bản năm 1587 ở Đức, sau đó được truyền qua kịch sĩ Christophe Maclo (Anh), rồi đến các nhà văn Lessing, Goethe (Đức), Puskin, Lunasátxki (Nga), Thomas Mann (Đức) v.v. Như vậy phải chăng là có những cốt truyện cố định có thể lưu hành qua các thời đại và những cốt truyện đó không bị các tính cách lý giải và không mang tính lịch sử - cụ thể ? Những cốt truyện đó sở dĩ giống nhau có thể là do bắt nguồn từ thần thoại nguyên thuỷ, do hiện tượng giao lưu văn hoá giữa các dân tộc, do quy luật cải biên sườn truyện trong sáng tác nghệ thuật. Nhưng bấy nhiêu lý do đó vẫn chưa đủ để cắt nghĩa. Theo quan điểm của lý luận văn học mác xít, sự giống nhau giữa các cốt truyện là bắt nguồn từ sự tương đồng của những hình thái sinh hoạt xã hội của tất cả các dân tộc ở những giai đoạn lịch sử tương đương. Cốt truyện khái quát hoá một xung đột xã hội nhất định. Những xung đột giống như thế ở những hoàn cảnh khác sẽ làm nảy sinh những cốt truyện tương tự như cốt truyện nói trên.

Trong một số cuốn lý luận văn học của chúng ta, cách giải thích vấn đề này vẫn còn có những chỗ chưa thoả đáng. Không thể nói là "cùng một cốt truyện về Thuý Kiều chúng ta có hai tính cách Thuý Kiều khác nhau. Và cùng một cốt truyện có thể lại được khai thác theo hai chủ định

với những vấn đề khác nhau". Giải thích như vậy dễ làm cho bạn đọc hiểu lầm là cốt truyện không có liên quan chặt chẽ với tính cách và tư tưởng chủ đề của tác phẩm. Nhầm lẫn trên đây, theo chúng tôi, là do chúng ta chưa phân biệt được tốt *sườn truyện* và *cốt truyện*. Sườn truyện là cái khung bao gồm những biến cố chủ yếu, cắm mốc cho sự phát triển của cốt truyện. Còn cốt truyện là sườn truyện đã được chi tiết hoá một cách cụ thể và sinh động, bao gồm toàn bộ các sự kiện và hành động lớn nhỏ trong tác phẩm (kể cả những động tác của đời sống tâm hồn bên trong) được kể lại một cách có hình tượng. Cốt truyện là một lớp tầng nhất định của tác phẩm. "Cái vỏ thứ nhất, cái vỏ bên ngoài là do ngôn ngữ nghệ thuật làm thành ; đi xuyên qua cái vỏ đó, ta cảm thụ được cốt truyện – cái chuỗi động tác được biểu hiện, cuối cùng, những động tác ấy dựng lên trước mắt ta những tính cách nhất định trong những hoàn cảnh nhất định – cái "thế giới" thấm nhuần tư tưởng nghệ thuật của tác phẩm. Nói cách khác, cốt truyện là "tất cả" trong tác phẩm chỉ trong một bình diện nhất định của tác phẩm đó". Như vậy, cốt truyện là một yếu tố thuộc nội dung của tác phẩm và gắn bó trực tiếp với việc xây dựng tính cách. Theo cách hiểu trên thì sự giống nhau giữa *Truyện Kiều* và *Kim Vân Kiều truyện* chủ yếu là ở sườn truyện chứ không phải ở cốt truyện. Cốt truyện của tiểu thuyết Nguyễn Du đã có nhiều chỗ khác với cốt truyện tiểu thuyết của Thanh Tâm Tài Nhân (trong những hành động, tâm lý nhân vật, trong thời kỳ Kiều ở lầu xanh Tú Bà, trong cảnh trả ân báo oán, v.v.). Nhìn chung, những sự trùng lặp về cốt truyện trong tiểu thuyết mà chúng ta nói đến ở trên, chủ yếu vẫn là sự giống nhau về sườn truyện.

Trong truyện cổ tích, sườn truyện và cốt truyện gần như đồng nhất với nhau. Truyện cổ tích chỉ kể lại những biến cố và hành động chủ yếu nhất của nhân vật chứ chưa đi sâu vào những cử chỉ bên ngoài và đặc biệt là bên trong của nhân vật như trong truyện và tiểu thuyết sau này. Những động cơ, lý do nội tâm hết sức ít ỏi, những hành động bên ngoài chưa hiện ra như những động tác cá biệt hoá. Sườn truyện cũng như cốt truyện chỉ nhằm thông báo một loạt sự kiện liên tiếp, một loạt hành động liên tiếp, chưa có điều kiện đi sâu vào tâm lý. Đây là loại cốt truyện tiêu biểu của văn học truyền miệng.

Chúng ta có thể tạm thời chia ra ba giai đoạn phát triển của cốt truyện *đứng về phương diện những mối tương quan giữa cốt truyện sự kiện và cốt truyện tâm lý* (nếu có thể nói được như vậy). Ở giai đoạn đầu những yếu tố tâm lý, những yếu tố trữ tình thâm nhập còn ít ỏi vào cốt truyện sự kiện của sử thi, của các truyện dân gian. Đến một lúc nào đấy có sự kết hợp cơ giới giữa những yếu tố tự sự và những yếu tố tâm lý trong cùng một tác phẩm (*Truyền kỳ mạn lục, Truyền kỳ tân phả).*

Ở châu Âu, cái cấu trúc cơ giới đó của cốt truyện không phải chỉ thấy ở những tác phẩm Trung thế kỷ mà ngay cả trong tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* và kịch Shakespeare, kịch thế kỷ XVII vẫn còn tồn tại sự xen kẽ giữa những yếu tố trữ tình và những yếu tố sử thi. Trong bi kịch của Shakespeare, giữa những biến cố sử thi đang dồn dập xảy ra thì hoàng tử Hamlet bỗng đọc một bài diễn văn dài (một hình thức độc thoại nội tâm) không hướng vào ai và cũng không được ai tiếp thu hết !

Một trong những hình thức biểu hiện của cái cấu trúc cơ giới đó của cốt truyện là sự xen kẽ giữa thơ và văn xuôi trong cùng một tác phẩm. Người ta thấy đặc điểm đó trong *Chuyện một nghìn một đêm lẻ* của Ả Rập, trong truyện *Ocassin* và *Nicolette* của Pháp, một chừng mực nào đó trong kịch của Shakespeare và trong tiểu thuyết *Hồng lâu mộng* của Trung Quốc.

Bước sang giai đoạn thứ ba thì yếu tố trữ tình và yếu tố tự sự đã kết hợp với nhau một cách nhuần nhuyễn trong cốt truyện (*Truyện Kiều, Sơ kính tân trang*). Trong tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du, sự hoà hợp sâu sắc giữa các sự kiện trong sườn truyện với những động tác tâm lý đã làm nảy sinh một thứ ngôn ngữ hoàn toàn mới – độc thoại nội tâm. Đó là một hình thức ngôn ngữ đứng giữa ngôn ngữ trực tiếp và ngôn ngữ gián tiếp. Trong đoạn độc thoại nội tâm của Thuý Kiều (trước lúc bán mình) những biến cố và những động tác tâm hồn đã hoà hợp với nhau, thâm nhập vào nhau một cách hữu cơ, chứ không phải là hai yếu tố đứng bên cạnh nhau như trong *Truyền kỳ mạn lục* và *Truyền kỳ tân phả.*

Chúng ta cũng có thể tạm thời chia ra ba giai đoạn phát triển của sườn truyện *đứng về phương diện nguồn gốc lịch sử và xã hội của nó.*

Ở giai đoạn thứ nhất thường diễn ra sự trùng lặp của các mô típ trong sườn truyện của những tác phẩm văn học dân gian. Việc sử dụng những mô típ có tính chất ước lệ – những mô típ này đã biến thành một thứ vốn nghệ thuật chung của quần chúng – trong nghệ thuật kiến trúc và điêu khắc dân gian, trong những điệu múa và dân ca, trong các truyện thần thoại và cổ tích là một phẩm chất riêng biệt và độc đáo của văn học dân gian, tuyệt đối đấy không phải là một tình trạng thấp kém, một tình trạng nguyên thuỷ của nghệ thuật.

Ở giai đoạn thứ hai mà các nhà lý luận văn học thường gọi là giai đoạn "truyền thống", các nhà văn sáng tác thường dựa vào những sườn truyện có sẵn lấy trong thần thoại, trong văn học dân gian hay những truyền thuyết lịch sử. Ở châu Âu đó là giai đoạn của những thiên trường ca anh hùng, những tiểu thuyết kỵ sĩ, những truyện châm biếm và những truyện giai thoại Trung thế kỷ. Ở nước ta giai đoạn đó bắt đầu với những *Việt điện u linh, Lĩnh Nam chích quái, Truyền kỳ mạn lục, Truyền kỳ tân phả*, các truyện Nôm và *Truyện Kiều*. Tất nhiên, sự phân chia các giai đoạn này không phải là một cái gì tuyệt đối và cứng nhắc. Ngay trong *Truyền kỳ mạn lục* đã có những truyện ngắn rất độc đáo, không vay mượn sườn truyện có sẵn ở đâu hết.

Trong thế kỷ XVIII và XIX chúng ta cũng thấy xuất hiện những cốt truyện và sườn truyện lấy tài liệu ngay trong cuộc sống đương thời và tiểu sử của nhà văn (*Hoàng Lê nhất thống chí, Sơ kính tân trang,...*).

Đặc trưng chung của cả hai giai đoạn nói trên là vai trò nổi bật của sườn truyện trong tác phẩm. Sườn truyện là yếu tố xuất phát và quyết định của sự sáng tạo nghệ thuật. Nhà văn chưa thể sáng tác nếu chưa tìm được một sườn truyện hấp dẫn và có nội dung sâu sắc. Trong cuốn lý luận *Nghệ thuật thi ca* của Aristote, sườn truyện được coi như là hạt nhân của sáng tác thi ca, "sườn truyện là cơ sở và dường như là linh hồn của bi kịch", và nghệ sĩ trước hết phải là "người sáng tác sườn truyện".

Việc sử dụng có tính chất "truyền thống" những sườn truyện có sẵn, xem đó như là một nguyên tắc sáng tác, trước hết là do văn nghệ chưa có một vị trí độc lập, văn nghệ còn mang tính chất hỗn hợp (syncretic), nó chưa tách rời chính trị, tôn giáo, đạo đức và lịch sử. Việc kể lại một sườn truyện có sẵn và đã nổi tiếng, được xem như kể lại những sự việc có thật chứ không phải là hư cấu nghệ thuật và điều đó dường như xác nhận giá trị xã hội của tác phẩm. Loại tiểu thuyết "diễn nghĩa" của Trung Quốc rất tiêu biểu cho quan niệm sáng tác này. Ở Việt Nam, dưới chế độ phong kiến, các nhà văn cũng cho rằng sáng tác văn nghệ phải kể lại những sự việc có thật trong lịch sử, phải dùng những truyện đời xưa để giáo dục người đương thời :

– Cảo thơm lần giở trước đèn
Phong tình cổ lục còn truyền sử xanh.

(*Truyện Kiều*)

– Trước đèn xem chuyện Tây Minh [1]
Gẫm cười hai chữ nhân tình éo le.
Hỡi ai lẳng lặng mà nghe,
Dữ răn việc trước, lành dè thân sau.

(*Lục Vân Tiên*)

Bước sang giai đoạn thứ ba (thời kỳ văn học cận đại và hiện đại) các nhà tiểu thuyết đã rũ bỏ những sườn truyện "truyền thống", không lấy sườn truyện trong các tác phẩm văn học dân gian hoặc văn học quá khứ mà trực tiếp lấy ngay trong đời sống, trong tiểu sử của bản thân và dùng hư cấu nghệ thuật xây dựng nên.

Ở châu Âu, giai đoạn thứ ba này được thể hiện rõ nét nhất trong thế kỷ XVIII, nhưng đã được chuẩn bị khá sớm từ thời kỳ Phục hưng, trong một số kịch và tiểu thuyết của Anh và Tây Ban Nha, trong truyện châm biếm Pháp. Tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* của Cervantès không dựa vào một sườn truyện có sẵn nào trước đấy cả. Ở Việt Nam, giai đoạn thứ ba này

(1) Theo Nguyễn Thạch Giang, đây là một bài *minh* của Trương Tái, nhà triết học Trung Quốc đời Tống. Nội dung khuyên người ta nên tu dưỡng theo đạo nhân và đạo hiếu.

được đánh dấu rõ nhất trong nền văn học cận đại trước năm 1930 với *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, *Ông Tây An Nam* của Nam Xương, *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long (tuy rằng ngay giai đoạn này vẫn có *Truyện quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật). Bước sang nền văn học hiện đại thì sự vay mượn sườn truyện có sẵn dường như rất hiếm có, đặc biệt là đối với những cuốn tiểu thuyết có cốt truyện phức tạp, nhiều tuyến, nhiều bình diện thì khả năng này dường như bị loại bỏ hoàn toàn. (Dĩ nhiên trong nền văn học cận đại và hiện đại nói chung, cũng có thể có sự vay mượn sườn truyện, nhưng đây không phải là một điều kiện tất yếu, người nghệ sĩ không nhất thiết phải có một tài liệu xuất phát như thế mà vẫn có thể sáng tạo được). Trong nền văn học cận đại và hiện đại, sườn truyện không đóng một vai trò chủ yếu như trước nữa mà đôi khi nó đã lùi xuống hàng thứ yếu sau tính cách. Hegel đã nói một điều hoàn toàn ngược lại với lý luận của Aristote thời cổ đại : "Tính cách là điểm trung tâm của sự mô tả nghệ thuật lý tưởng"(1). Như vậy, nhà viết tiểu thuyết có thể hình dung trước những tính cách và những hoàn cảnh nhất định rồi sau đó mới xây dựng sườn truyện. Goócki đã nói rất rõ điều này trong kinh nghiệm sáng tác của mình : "Tôi không bao giờ làm bố cục, bố cục tự nó hình thành trong quá trình làm việc, nó do bản thân các nhân vật xây dựng nên. Tôi cho rằng không nên mách nước cho các nhân vật về cách cư xử của họ"(2). Tất nhiên không phải là nhà văn nào cũng theo giống kinh nghiệm của Goócki. Nhưng nếu như nhà văn hiện thực chủ nghĩa có một sườn truyện đã chuẩn bị trước thì sườn truyện đó có thể thay đổi trong quá trình sáng tác để cho tính cách được bộc lộ một cách tốt nhất (như ta đã phân tích ở trên). Tính cách có thể xuất hiện trước sườn truyện. Điều này quả là rất xa lạ đối với văn học cổ đại và Trung thế kỷ. Tất nhiên nói như vậy không có nghĩa là trong văn học cận đại và hiện đại, sườn truyện bao giờ cũng đến sau tính cách. Nhưng cái xu hướng chủ đạo là như vậy.

Trong nền văn học cận đại và hiện đại, nhà văn lấy sườn truyện chủ yếu từ trong cuộc sống. Đôxtôiépxki nhấn rất mạnh đến kinh nghiệm này :

---

(1) Hegel, *Toàn tập* (tiếng Nga) cuốn 12, tr. 240.

(2) Goócki, *Tuyển tập* (tiếng Nga) cuốn 26, Mátxcơva, 1953, tr. 224.

"Anh hãy nhớ lấy lời tôi : đừng bao giờ bịa ra các sườn truyện, các tuyến truyện. Anh hãy lấy những cái do bản thân cuộc sống cung cấp. Cuộc sống phong phú hơn hết thảy các điều bịa đặt của chúng ta. Không một trí tưởng tượng nào nghĩ ra được những điều mà đôi khi cuộc sống bình thường quen thuộc nhất đưa lại, hãy tôn trọng cuộc sống"[(1)].

Hiện thực đã "mách nước" cho các nhà viết tiểu thuyết những sườn truyện hấp dẫn. Cốt truyện *Bà Bovary* dựa vào những chuyện xảy ra trong gia đình một ông thầy thuốc ở tỉnh lẻ mà nhà văn nghe được ở Ruăng. *Đào kép mới* của Nguyễn Công Hoan cũng lấy sườn truyện ngay từ trong cuộc sống. Năm 1932 thực dân Pháp đưa Bảo Đại về làm vua cùng với một nội các gồm toàn những tuần phủ, tổng đốc cũ, đứng đầu là Phạm Quỳnh. Thực dân Pháp ra sức quảng cáo ầm ĩ cho cái triều đình bù nhìn đó. Nguyễn Công Hoan muốn lột mặt nạ cái lối tuyên truyền, quảng cáo lừa bịp ấy. Chủ đề đã có sẵn trong óc nhưng mãi bốn năm sau, về Nam Định ông mới tìm ra cốt truyện. Một buổi chiều đứng trên hiên gác, nhà văn trông thấy một gánh hát tuồng sống ngắc ngoải do đào kép mũ áo, phấn sáp ngồi trên xe kéo, kèn trống ầm ỹ để quảng cáo tích hát sẽ diễn tối hôm đó. Nhìn những bộ mặt xanh xao thiếu máu trát phấn hồng, phấn trắng, những thân hình gầy gò lọt thỏm trong những bộ quần áo lụng thụng, ngồi lên nhau trên mui, trên đệm, trên sàn xe, Nguyễn Công Hoan tóm ngay được ý : đúng là cái triều đình Huế đây rồi ! Cốt truyện *Đào kép mới* hiện lên với tất cả những chi tiết sinh động ngay buổi chiều hôm đó.

Trong xã hội bóc lột cũ, một số nhà viết tiểu thuyết thường khai thác sườn truyện trên thời sự báo chí, biên bản các phiên toà, các vụ án. Chỉ trong vòng bốn năm (1882 - 1885), Sêkhốp đã cải biên được gần 20 sườn truyện rút ra từ báo chí. *Đỏ và đen* của Stendhal có liên quan đến vụ xử án anh học sinh trường nhà dòng Angtoan Bectê về tội mưu sát tình nhân, còn trong sườn truyện *Anh em nhà Caramadốp* có câu chuyện vụ án trung uý Ilinxki giết bố. Không phải ngẫu nhiên mà Stendhal, Đôxtôiépxki, Sêkhốp lại hay lấy tài liệu từ các phiên toà, các vụ án.

(1) Trích theo Xâytlin : *Lao động nhà văn*, tập II, Sđd, tr. 91.

Ở đây, tuy bọn thống trị hết sức xuyên tạc và bưng bít sự thật, nhưng những mâu thuẫn, những sự thối nát của xã hội cũ vẫn có điều kiện bộc lộ ra một cách công khai và trực tiếp nhất. Các nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa thường khai thác sườn truyện ngay trong những chuyến đi về các công trường nhà máy, hợp tác xã, đặc biệt trong những đợt tham dự các chiến dịch lớn, đi sâu vào các mặt trận. Một số nhà viết tiểu thuyết lấy đề tài và sườn truyện trong các đại hội anh hùng chiến sĩ thi đua. Ở đây những nét bản chất của chủ nghĩa xã hội được bộc lộ ra một cách đầy đủ và rực rỡ nhất. *Đất nước đứng lên, Người mẹ cầm súng, Kan Lịch, Ước mơ của đất,...* lấy sườn truyện từ trong cuộc đời đẹp đẽ của những người anh hùng mới của thời đại chúng ta.

Nói như trên không có nghĩa là nhà văn cứ bê nguyên xi những sườn truyện có thật trong cuộc đời vào tác phẩm nghệ thuật. Nhà văn phải đồng hoá các tài liệu sườn truyện trong cuộc sống một cách nghệ thuật vì tác phẩm không bao giờ chụp ảnh nguyên xi cuộc sống. Đâu có phải cái gì có thật trong cuộc đời cũng trở nên chân thật trong văn chương ! Thời kỳ nhà viết tiểu thuyết thai nghén và đồng hoá sườn truyện cũng là thời kỳ kiểm nghiệm nó, loại trừ những yếu tố cá biệt ngẫu nhiên, tập trung xây dựng nó theo hướng điển hình hoá ở mức độ cao nhất. Nhà văn Anh Đức đã tiến hành theo hướng đó khi khai thác một câu chuyện có thật về cuộc chiến đấu ở hang Hòn, tỉnh Rạch Giá. Tuy vậy, do chưa chú ý đúng mức đến yêu cầu điển hình hoá đối với cốt truyện, nên cuốn tiểu thuyết này vẫn mắc phải một số thiếu sót như chúng ta đã phân tích ở các phần trên. Thời kỳ đồng hoá sườn truyện cũng là thời kỳ nhà văn cải biên những tài liệu lấy trong cuộc sống theo một tư tưởng chủ đề mới. Câu chuyện anh học sinh nhà dòng mưu sát tình nhân chỉ là "một sự việc bình thường của thời sự hình luật" đã được Stendhal nâng lên thành "một bức tranh rộng lớn, sắc nét về thời đại" (Goócki).

Quá trình thai nghén và đồng hoá cốt truyện là một quá trình lao động gian khổ và phức tạp. Sêkhốp thai nghén sườn truyện truyện ngắn *Đức giám mục* trong mười lăm năm, còn Goethe có lúc mang một cốt truyện trong đầu tới bốn mươi năm ! Trong cuốn *Kỹ xảo của Lép Tônxtôi*, nhà nghiên cứu Xô viết I. L. Muscốpxkaia đã có nhận xét về quá trình

lao động xây dựng cốt truyện của nhà đại văn hào Nga : "Tất cả các cốt truyện của L. Tônxtôi đều được thai nghén nhiều năm, và mỗi cốt truyện đều có một lai lịch phức tạp và một số phận riêng của nó. L. Tônxtôi lo lắng vì các cốt truyện, giận dỗi với chúng như với người sống vậy ; đôi khi ông chán, mệt mỏi vì chúng, vì sự vật lộn với tài liệu và ngôn từ, vì sự vật lộn để không ngừng hoàn thiện từng cốt truyện, từng tác phẩm. Trong đầu óc thiên tài của ông, trong các phòng thí nghiệm tuyệt diệu ấy, bao giờ cũng có nhiều cốt truyện luôn luôn sống và vật chọi với nhau, làm cho ông phải lần lượt chú ý tới chúng lúc nhiều hơn, lúc ít hơn"[1].

Sở dĩ việc xây dựng cốt truyện trở nên một công việc khó khăn, gian khổ như vậy là vì cốt truyện tiểu thuyết có những yêu cầu nghệ thuật nhất định của nó.

Cốt truyện phải tổ chức tuyến sự kiện và biến cố, làm thế nào để chúng gắn bó với nhau, đan chéo vào nhau một cách chặt chẽ, tránh tình trạng phân tán, rời rạc. Sự phân tán về chủ đề thường dẫn đến những cốt truyện thiếu chặt chẽ. Đó là tình trạng của những cuốn tiểu thuyết như *Cửa sông* của Nguyễn Minh Châu, *Một chặng đường* của Nguyễn Khải. Trong tiểu thuyết *Cửa sông*, các tuyến sự kiện phân tán thành ba mảng (hoặc kể chuyện về những nhân vật của làng Kiều (bác Thỉnh, cụ Lâm, ông Vàng), hoặc kể chuyện về một đơn vị hải quân hoặc miêu tả cuộc đời cô giáo Thuỳ) thiếu một sự liên kết chặt chẽ từ bên trong.

Trong tiểu thuyết *Một chặng đường*, ta không rõ Nguyễn Khải định tập trung miêu tả mâu thuẫn giữa ta và thực dân Pháp hay là mâu thuẫn giữa nông dân với Bát Song hay là sự trưởng thành của làng Lá qua cuộc kháng chiến lần thứ nhất ? Chủ đề không rõ nên cốt truyện của tác phẩm cũng lỏng lẻo, thiếu tập trung.

Cốt truyện phải bảo đảm cho hệ thống tình tiết phát triển một cách có quy luật, câu chuyện diễn biến một cách tự nhiên nhờ sức mạnh của chính bản thân nó chứ không phải nhờ bàn tay tác giả. Nói một cách khác, cốt truyện phải có *tính lô gích nội tại* của nó. Một số cốt truyện

(1) I. L. Mursốpxkaia, *Kỹ xảo của Lép Tônxtôi*, Mátxcơva, 1959, tr. 205.

tiểu thuyết của Nguyễn Công Hoan (*Cô giáo Minh, Đống rác cũ*) thiếu tính lô gích nội tại là vì nhà văn sử dụng quá nhiều những biến cố ngẫu nhiên, khiến cho người đọc có cảm tưởng cốt truyện phát triển một cách tuỳ tiện, không theo một quy luật nào cả !

Cốt truyện phản ánh những mâu thuẫn của cuộc đấu tranh xã hội dưới hình thức những *xung đột* giữa các số phận cá nhân. Schiller cho rằng một cốt truyện không có xung đột là một cốt truyện không thuận lợi và không hợp với thi ca. Một số nhà viết tiểu thuyết đã chú ý xây dựng những tình huống éo le, căng thẳng để tạo nên tính hấp dẫn cho cốt truyện. Người ta thấy rõ đặc điểm đó trong một số truyện và tiểu thuyết của Trần Hiếu Minh (tình cảnh chị Hai Kim Dung hoạt động hợp pháp trong lòng địch, tình cảnh Chín Kiên đến gần ngày đồng khởi thì lại bị bắt, chuyện Tư Khánh ra đầu thú rồi lại trốn về chui xuống gầm giường vợ, chuyện tên Môrơ da đen suốt ba tháng ở dưới gầm đi văng của vợ một tên sĩ quan nguỵ,...).

Cốt truyện cần phải hấp dẫn vì trong cuộc sống không thiếu gì những tình huống éo le, ly kỳ hơn tiểu thuyết. Nhưng không được biến sự hấp dẫn của cốt truyện thành một mục đích tự thân mà phải sử dụng những tình huống éo le, những xung đột căng thẳng để phục vụ cho việc xây dựng tính cách. Trần Hiếu Minh đã có lúc không chú ý đúng mức đến yêu cầu đó, nên tuy cốt truyện rất hấp dẫn mà truyện *Trên mặt trận bên kia cầu chữ Y* vẫn là một tác phẩm yếu vì không xây dựng được những tính cách nổi bật. Cốt truyện của tiểu thuyết *Bão biển*, ở cuối tập một và tập hai, đã chạy theo những sự kiện ly kỳ, quá chú ý đến việc phát hiện ra cái hội Tận Hiến và đảng Liên tôn phục quốc, việc bắt bọn biệt kích phá hoại mà chưa quan tâm đúng mức đến việc biểu hiện tính cách nhân vật. Tiểu thuyết *Chiến sĩ* (cũng như phần sau tiểu thuyết *Đường trong mây*) của Nguyễn Khải đã sử dụng khá nhiều yếu tố của cốt truyện phiêu lưu. Xuyên qua các chương của *Chiến sĩ* là một nhân vật - giao liên, một anh lính tăng đi lạc vào các binh chủng và lang thang trong rừng hàng tháng trời. Từ đó bắt đầu một cốt truyện phiêu lưu với rất nhiều tình huống ly kỳ và những chi tiết éo le, rắc rối : "Đời người lính thiếu gì những chuyện thần kỳ". Cái ly kỳ của những trận đánh nhau với thám báo, sục hầm

tù binh ; một xác chết giả vờ và những khám phá của một "thám tử" rất thông minh và gan dạ ; cái căng thẳng hồi hộp của những trận xe tăng ta bất ngờ xuất hiện xông thẳng vào các cao điểm ; một trận đánh tăng kỳ lạ của hơn một tiểu đội, diệt gọn 18 chiếc trong chớp nhoáng rồi lại về đi ngủ, cả tiểu đoàn không ai hay biết ; câu chuyện hấp dẫn về một anh bộ đội bị thương, ba năm sống trong hang đá, đã thành "người rừng",...

Chúng ta không trách Nguyễn Khải đã đưa vào tác phẩm một cốt truyện phiêu lưu. Trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, chống Mỹ cứu nước có rất nhiều chuyện thần kỳ hấp dẫn. Tiểu thuyết phản gián Việt Nam và nước ngoài chẳng từng đã làm say mê bạn đọc bằng những cốt truyện phiêu lưu, trinh thám đó sao ? Một số nhà tiểu thuyết lớn trên thế giới, chẳng hạn Đôxtôiépxki, cũng rất say mê những cốt truyện phiêu lưu. Đôxtôiépxki đã chịu ảnh hưởng *Những điều bí mật của thành Paris* của Eugène Sue, *Hồi ký của quỷ* của Frédéric Soulié, *Chuyện hoang đường* của Hoffmann. Năm 1861, ông đã thú nhận với bạn đọc : "Hình như tôi cũng muốn biến thành Eugène Sue để miêu tả những chuyện bí mật của Pêtecbua. Tôi rất ham thích những chuyện bí mật" *(Những chuyện mơ mộng bằng văn xuôi và văn vần)*. Cốt truyện của những tiểu thuyết Đôxtôiépxki đầy những tình huống ly kỳ, căng thẳng như trong những tiểu thuyết phiêu lưu, trinh thám, nhưng nhà nghệ sĩ Nga đã biết sử dụng những tình huống đó để xây dựng tính cách, để đi sâu vào tâm lý nhân vật.

Thành công của Đôxtôiépxki là đã kết hợp được một cách tài tình trong tiểu thuyết của mình những yếu tố của "cốt truyện tâm lý" với những yếu tố của "cốt truyện phiêu lưu". Sáng tạo của Đôxtôiépxki là đã biết du nhập những yếu tố tâm lý và triết lý vào tiểu thuyết phiêu lưu. *Anh em Caramadốp, Tội ác và trừng phạt* là những lời giải thích triết học, đồng thời cũng là "bản báo cáo tâm lý học về một tội ác". Đôxtôiépxki đã nâng tiểu thuyết phiêu lưu thành một loại tiểu thuyết tâm lý hấp dẫn, say mê, một thứ tác phẩm gây hiệu quả (œuvre à effet), có những vụ nổ tạo ra đột biến kịch trường. Kinh nghiệm đó của Đôxtôiépxki rất đáng cho chúng ta nghiên cứu.

Trong những cuốn tiểu thuyết gần đây (*Đường trong mây, Ra đảo, Chiến sĩ*), Nguyễn Khải cũng không dừng lại ở cốt truyện phiêu lưu. Ông đã cố gắng dùng những đoạn miêu tả tâm lý và những lời bình luận triết học để nâng cao ý nghĩa khái quát của các sự kiện, giải thích cái chiều sâu tâm lý của hành động nhân vật.

Đây là những thí nghiệm, tìm tòi bước đầu của Nguyễn Khải : các yếu tố phiêu lưu, tâm lý, triết lý trong tác phẩm của ông không phải lúc nào cũng gắn liền với nhau một cách nhuần nhị, hữu cơ.

Nhìn chung, nhược điểm của một số tiểu thuyết như *Đường trong mây, Chiến sĩ, Sao băng, Con đường mòn ấy*,... là không kết hợp được cốt truyện phiêu lưu với cốt truyện tâm lý, hay nói đúng hơn, thường để cho những tình huống ly kỳ trong cốt truyện phiêu lưu lấn át cốt truyện tâm lý.

Đôxtôiépxki thường nói đến những cốt truyện hấp dẫn, gây hứng thú và say mê cho người đọc. Nhưng xây dựng những tình tiết có sức hấp dẫn của cốt truyện không có nghĩa là chạy theo những yếu tố bi luỵ (mélodramatique) mà nhiều nhà văn hiện thực chủ nghĩa đã kiên quyết chống lại. Flaubert, L. Tônxtôi đã kiên quyết gạt bỏ những yếu tố bi luỵ trong cốt truyện của *Bà Bovary* và *Anna Karênina*. Theo một số dàn truyện dự kiến của Nguyễn Đình Thi, thì cốt truyện *Vỡ bờ* tập hai có thể có nhiều yếu tố bi kịch hơn, các tình tiết éo le căng thẳng hơn, tình yêu dữ dội, phức tạp hơn, nghĩa là vẫn phảng phất cái không khí của tiểu thuyết cũ trước Cách mạng tháng Tám.

Trong một dàn truyện có đoạn ghi :

"*Hằng*[1]- Huyện Môn. Hằng chán huyện Môn đi chơi với Tư ra Vịnh Hạ Long. Mối tình tan vỡ, Hằng buồn chán. Hai người vẫn đi lại không dám cắt đứt với nhau... Mối tình với Tư vỡ hẳn. Sau một trận thoát chết vì bom, Hằng bắn huyện Môn rồi tự tử, nhưng thoát chết. Ra toà, vào tù. Tư hoá điên".

(1) Hằng là tên của Phượng sau này.

"*Thảo* chết bom, Hội về làng, con chết đói. Hội vào chiến khu tìm liên lạc".

"*Quyên* thoát ly hoạt động. Yêu Cảnh nhưng Cảnh đã có vợ. Sự đau khổ của hai người. Một lần Quyên ngủ với Cảnh nhưng rồi lại lạnh lùng quyết cắt đứt về tình cảm".

Trong một dàn truyện khác, có đoạn ghi :

"*Mối tình Tư và Bích*. Văn nghệ bế tắc. Văn hoá cứu quốc. Bom dữ dội. Bích tự tử".

Khi viết *Vỡ bờ* tập hai, ta thấy Nguyễn Đình Thi đã mạnh dạn gạt bỏ không thương tiếc những tình tiết éo le, những yếu tố bi luỵ trong số phận các cá nhân của cả hai dàn truyện trên và tập trung hơn vào mảng cốt truyện lịch sử.

Trong quá trình sáng tạo, nhà văn phải thường xuyên kiểm tra cốt truyện, cắt bỏ những yếu tố bi luỵ, những đoạn trùng lặp, những chi tiết phình to ra làm ảnh hưởng đến mạch truyện đang phát triển. Lúc viết, *cốt truyện có xu thế bành trướng* do nhà văn phát hiện ra những tính cách mới, những hoàn cảnh mới để phản ánh tư tưởng chủ đề của tác phẩm. Trong dàn truyện đầu tiên của Nguyễn Đình Thi thì ở mảng thành phố chưa có câu chuyện Phượng và Thanh Tùng, Toàn và Nina. Ở một dàn truyện khác có thêm cặp Bích và Tư nhưng vẫn chưa có Phượng và Thanh Tùng. Trong cả hai dàn truyện này, cốt truyện thu hẹp hơn là hiện nay, quan hệ giữa các nhân vật cũng chặt chẽ hơn (An là con gái ông giáo Điềm, thầy học cũ của Khắc).

Khi *Vỡ bờ* tập hai ra đời, trong cốt truyện ngoài một số nhân vật mới xuất hiện, ta thấy có thêm một số sự kiện mới hoặc có những biến cố được miêu tả chi tiết hơn, cụ thể hơn (chuyện Nhật - Pháp đánh nhau ở Lạng Sơn, chuyện thực dân Pháp đàn áp Nam Kỳ khởi nghĩa ở Mỹ Tho, v.v.) ; ta cũng thấy xuất hiện thêm một số cảnh và môi trường (cảnh mỏ Mạo Khê, giảng đường đại học, chiến khu Đông Triều, v.v.). Khuynh hướng của Nguyễn Đình Thi là thu hẹp bớt tuyến cốt truyện cá nhân, mở rộng thêm tuyến lịch sử, đưa thêm vào những cảnh, những môi trường khác nhau để có thể phản ánh được toàn cảnh xã hội Việt Nam

những ngày tiền khởi nghĩa. Do yêu cầu phản ánh hiện thực, cốt truyện của *Vỡ bờ* tập hai phải mở rộng hơn so với dự kiến ban đầu của nhà viết tiểu thuyết. Hiện tượng cốt truyện bành trướng là một việc thường xảy ra trong quá trình sáng tác. Vấn đề là nhà văn phải thường xuyên kiểm tra cốt truyện, cắt bớt những đoạn dông dài làm cho mạch truyện phát triển chậm chạp, bỏ bớt những cảnh na ná giống nhau, bố trí các đoạn chuyển tiếp nhanh gọn và mạch lạc hơn, làm sao cho tất cả các yếu tố của cốt truyện phải có tác dụng thúc đẩy hành động tiến lên phía trước.

*
* *

Muốn kiểm tra được cốt truyện, nhà văn phải nắm vững *những thành phần cơ bản của cốt truyện*. Cốt truyện xét về thực chất sâu xa của nó là một mối *xung đột* đang chuyển động, mỗi thành phần của cốt truyện là một giai đoạn nhất định trong quá trình tăng cường hay giải quyết mối xung đột. Những thành phần cơ bản của cốt truyện là : phần mở đầu (bao gồm phần trình bày và thắt nút), sự phát triển của hành động, đỉnh điểm, phần kết thúc (bao gồm phần mở nút và đoạn kết). Chúng ta sẽ lần lượt đi sâu vào từng phần của cốt truyện.

Phần trình bày có nhiệm vụ miêu tả hoàn cảnh và những điều kiện làm cho xung đột phát sinh, nó là điểm xuất phát của tổ chức cốt truyện. Phần trình bày sơ bộ giới thiệu với chúng ta các nhân vật chính và những quan hệ gia đình, hoàn cảnh xã hội của chúng. Trong phần trình bày của các truyện Nôm Việt Nam (và cả *Hồng lâu mộng* của Trung Quốc) thường có những mô típ báo mộng, vẽ ra trước hầu hết các biến cố của sườn truyện. Điều này cũng thấy diễn ra trong các đoạn *tự mạc* (prologue) của những vở kịch cổ đại, ở đó bằng cách giới thiệu vắn tắt tiến trình của sườn truyện sắp diễn ra, tác giả gợi nên sự tò mò của người đọc đối với các nhân vật. Theo nhà lý luận kịch người Đức, Lessing, thì Euripidès "cho biết... tất cả những tai ương sẽ đổ lên đầu các nhân vật của ông để gây lòng thương xót đối với họ ngay từ khi bản thân họ còn xa mới có thể tự coi mình là đáng được thương xót như vậy" (*Kịch pháp Hămbua*). *Tự mạc* của tiểu thuyết hiện đại thường giới thiệu các gia đình mà nhân vật sinh sống, cái không khí của thế giới nghệ thuật mà người đọc sắp

bước vào chứ không "rao" trước sườn truyện như truyện Nôm. Tại sao những tác gia cổ đại thường giới thiệu trước sườn truyện ? Vì đối với họ sườn truyện là yếu tố quan trọng bậc nhất, là điều hấp dẫn chủ yếu đối với người đọc, chỉ có sườn truyện mới có thể cho biết ít nhiều về những thử thách ly kỳ mà các nhân vật sẽ phải vượt qua. Còn trong truyện và tiểu thuyết hiện đại, để kích thích và gợi trí tò mò của độc giả, hoàn toàn không cần thiết phải biết trước những gì sắp xảy ra đối với nhân vật trung tâm. Một câu chửi đổng của Chí Phèo, một hành động đểu cáng của Nghị Hách,... đã có thể làm cho người đọc chú ý đến các nhân vật ngay từ khi vào truyện.

Tuy nhiên, việc mở đầu đòi hỏi nhà văn phải nhìn thấu suốt toàn bộ cốt truyện. Phần trình bày không được quá vội vã vượt lên trước sự phát triển của cốt truyện nhưng cũng không được quá lề mề làm chậm mạch phát triển của cốt truyện. Tiểu thuyết *Rừng U Minh* mở đầu bằng ba chương tả đám cưới ở nhà má Ba và qua ba chương đó, tác giả lần lượt giới thiệu với ta hầu hết các nhân vật trong tác phẩm ! Lối mở đầu dài dòng và vụng về đó làm cho người đọc mất hứng thú theo dõi mạch phát triển của cốt truyện. Để tránh hai nhược điểm nói trên, các yếu tố trong phần trình bày phải phục vụ cho điểm thắt nút. Phần trình bày và phần thắt nút phải lên dây cót của cốt truyện cho thật chặt để sau đó nó đủ sức chạy trong suốt cuốn tiểu thuyết.

Trong những cuốn tiểu thuyết dài, hoàn cảnh xã hội trong phần trình bày còn là một *hoàn cảnh tĩnh*, nhân vật chưa phát huy năng động tính, chưa bị đặt trước những thử thách lớn lao. Trong phần trình bày của *Truyện Kiều*, ta thấy xuất hiện ra một "tình huống trung hoà" :

Bốn phương phẳng lặng, hai kinh vững vàng.

Nhưng đến khi Kiều gặp bóng ma Đạm Tiên thì ta sẽ bắt đầu cảm thấy cái thế giới hài hoà đó chỉ có tính chất bề ngoài, dưới đáy sâu của mặt biển phẳng lặng có những đợt sóng ngầm đáng sợ. Tuy nhiên, hành động trong Kiều chỉ bắt đầu từ khi Kiều gặp gia biến. Tiểu thuyết *Chiến tranh và hoà bình* cũng mở đầu bằng một trạng thái trung hoà, bền vững : một tối tiếp tân ở nhà Anna Sêre, cuộc sống của đẳng cấp quý tộc

đang trôi chảy đều đều, liên tục. Nhưng khi Pie và Anđrây xuất hiện, ta bắt đầu thấy những *dấu hiệu* của một sự không bền vững, của một trạng thái không thể điều hoà được giữa các xung đột. Những dấu hiệu "xao xuyến" đó dẫn ta đến điểm thắt nút.

Thắt nút là sự kiện, từ đó hành động bắt đầu, từ đó phát sinh xung đột và mâu thuẫn. Thắt nút có nhiệm vụ biến "tình huống trung hoà" (Hegel) thành một xung đột. Nhân vật trung tâm thường bị đặt trước những thử thách mới. Có những điểm thắt nút mang tính chất căng thẳng, đầy kịch tính (cảnh gia biến của nàng Kiều, cảnh tuần đinh lính lệ đến đánh đập anh Dậu để đòi thuế trong *Tắt đèn*,...). Trong tiểu thuyết của L. Tônxtôi, điểm thắt nút không căng thẳng lắm như trong tiểu thuyết của Đôxtôiépxki (chẳng hạn, cuộc gặp gỡ giữa Anna và Vrônxki trong *Anna Karênina*).

Không nên giải thích điểm thắt nút một cách hình thức chủ nghĩa, coi đây là một biến cố gây ra một loạt biến cố khác. Thực ra điểm thắt nút có nhiệm vụ làm cho mối xung đột đang âm ỷ, đang "ngái ngủ" ở phần *tự mạc* phải bộc lộ ra ngoài. Trong *Truyện Kiều*, mối xung đột đó đã hé ra từ khi Kiều gặp bóng ma Đạm Tiên trong buổi chiều Thanh minh, đó là mối xung đột giữa tài và mệnh, giữa những người con gái tài sắc với xã hội phong kiến. "Như vậy, động lực thật của cốt truyện tuyệt nhiên không phải là *sự thắt nút*... không phải là bản thân một *biến cố* này hay một biến cố khác. Cái lò xo khi bật ra và đẩy hành động tiến lên phía trước là *mối tương quan giữa các tính cách và các hoàn cảnh*. Biến cố thắt nút chỉ là một cái răng cưa mà chạm vào đấy thì cái lò xo của *mối xung đột*, vốn ép lại rất chặt và thoạt tiên khó thấy rõ, bắt đầu bật thẳng ra. Điều đó một lần nữa chứng minh tất cả cái tính chất vô căn cứ của cách thuyết minh hình thức chủ nghĩa đối với cốt truyện" (Côginốp)[1].

Phần trình bày và thắt nút trong cốt truyện của những nghệ sĩ lớn thường mang tính chất sáng tạo và độc đáo. Trong tiểu thuyết *Những linh hồn chết*, Gôgôn để phần trình bày và thắt nút xuống dưới là có một dụng ý trong việc miêu tả tính cách của nhân vật. Nhà tiểu thuyết Nga muốn

(1) *Lý luận văn học*, NXB Khoa học, Mátxcơva, 1964, tr. 463.

nhấn mạnh tính chất khó hiểu, xa lạ của tính cách Sisicốp đối với giai cấp quý tộc đương thời. Tiểu thuyết *Anna Karênina* mở đầu một cách rất độc đáo. Người ta có cảm tưởng như tác giả ném người đọc vào ngay giữa cuộc xung đột : "Trong gia đình Ôblônxki rối tung cả lên !". Nhưng đây chỉ là một xung đột giả tạo vì chỉ ngay mấy trang sau, tác giả lại báo tin rằng "mọi sự đang đi vào ổn định". Xung đột chỉ mới hé ra từ khi Anna bước vào thế giới nghệ thuật của tác phẩm. Nhưng bên ngoài thì Anna lại là người đứng ra giải quyết mâu thuẫn trong gia đình Ôblônxki ! Cái tình huống đó đã mở đầu cho cuốn tiểu thuyết như "một lối đi giả" (thuật ngữ của Côginốp). Ít người chú ý đến cái chết khủng khiếp của người gác ghi tự lao đầu vào xe lửa. Đó là một sự kiện bắt nguồn từ *mối xung đột bên trong* mà lúc bấy giờ chỉ có tác giả thấy rõ. Chính mối liên hệ *bên trong* đó gắn liền với sự việc trong cảnh gặp gỡ đầu tiên giữa Anna và Vrônxki : Anna tỏ ý muốn giúp đỡ người quả phụ, Vrônxki làm một nghĩa cử trước mắt Anna còn nàng thì bỗng cảm thấy có những "triệu chứng chẳng lành", v.v. Nếu không có sự chú ý tinh tế, chúng ta khó lòng nhận ra điểm thắt nút này của cốt truyện.

Điểm thắt nút là một sức đẩy giúp cho *hành động phát triển*. Nếu như thắt nút của *Truyện Kiều* là việc gia biến thì sau đó, sự phát triển của hành động sẽ được thể hiện trong đoạn đời mười lăm năm lưu lạc của nàng Kiều.

Trong quá trình phát triển cốt truyện, nhà văn cần phải thử thách tất cả các giải pháp có thể dùng được, vứt bỏ những tình huống ít sức thuyết phục hoặc mang tính chất ngẫu nhiên, làm thế nào để khi các biến cố phát triển thì những quy luật của đời sống có khả năng phát huy một cách mạnh mẽ nhất trong tiểu thuyết. Trong *Anna Karênina*, L. Tônxtôi đã xây dựng lại sự diễn biến của các tình tiết, loại bỏ những giải pháp đơn giản ban đầu và tìm một giải pháp mới có sức thuyết phục hơn về mặt quy luật tâm lý. Theo cốt truyện cũ thì Anna là một người đàn bà phóng đãng, ma quái, đuổi theo những cảm giác, những kích thích mới lạ. Nhưng rồi L. Tônxtôi phục hồi đạo đức lại cho Anna. Anna trở thành một thiếu phụ có tâm hồn sâu sắc và cuộc đời của nàng là tấn bi kịch của một người đàn bà dám vì tình yêu của mình chống lại thói đạo đức giả của giới quý tộc thượng lưu.

Trong quá trình phát triển của hành động, các tình tiết phải phục vụ cho việc xây dựng tính cách, đảm bảo cho tính cách thể hiện đúng bản chất của nó.

Trong một dàn truyện cũ của Nguyễn Đình Thi thì Phượng, sau khi đã chán huyện Môn, "mùa xuân năm ấy rủ Tư đi chơi Vịnh Hạ Long, Tiên Yên, Ba Chẽ", sau đó mối tình tan vỡ, Phượng bắn huyện Môn rồi vào tù, ở tù ra đi hoạt động nghệ thuật. Nhưng rồi vì nhiều lẽ, Nguyễn Đình Thi không thực hiện dàn truyện đó. Ở tập một, Tư là một nghệ sĩ có tâm hồn trong trắng, hiền lành đến mức lù đù, nên cái việc cùng đi chơi với Phượng ra Vịnh Hạ Long dường như không phù hợp với tính cách của nhân vật này. Lẽ thứ hai là Phượng tuy ghét huyện Môn, nhưng với bản chất của một người đàn bà quá mệt mỏi, chán chường, chưa chắc đã đủ nghị lực và sức căm thù để có thể bắn chết hắn. Đó là chưa nói đến việc đi hoạt động nghệ thuật cho cách mạng thì lại càng không phù hợp với tính cách vợ một tên tri huyện, con gái nhà Ích Phong, chủ cửa hàng tơ lụa phố Hàng Đào ! Để bảo đảm cho các nhân vật có một sự phát triển nhất quán và hợp lô gích, Nguyễn Đình Thi đã mạnh dạn thay đổi một số giải pháp trong dàn truyện cũ.

Sự phát triển của hành động có thể gặp nhiều khó khăn khi nhà văn phải theo dõi cùng một lúc nhiều tuyến cốt truyện trong một cuốn tiểu thuyết. Trong trường hợp phức tạp như vậy, nhà văn phải bắt các tuyến phụ phục tùng tuyến trung tâm của cốt truyện. Người ta thấy rất rõ sự lúng túng của Nguyên Hồng khi cùng một lúc phải xử lý ba tuyến cốt truyện khác nhau trong *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến*. Giữa hai tuyến cốt truyện (tuyến dân nghèo và tuyến cán bộ cách mạng) tuyến nào là trung tâm ? Ở tập *Sóng gầm*, tuyến giai cấp thống trị (Thy San, Giáng Hương, Đờ Vanhxi) không có liên hệ gì nhiều lắm với tuyến các chiến sĩ cách mạng, còn ở tập *Cơn bão đã đến* thì số phận của một số dân nghèo (như mẹ La, gia đình Gái đen) lại dường như phát triển ở bên lề tuyến cách mạng !

Sự phát triển của hành động sẽ dẫn tới một tình huống căng thẳng nhất, tới *điểm đỉnh* của cuộc đấu tranh giữa các mâu thuẫn và xung đột.

Trong *Truyện Kiều*, lúc Từ Hải chết, Kiều bị Hồ Tôn Hiến ép lấy thổ quan là lúc bi kịch của đời Kiều lên đến cao độ. Đỉnh điểm của cốt truyện *Tắt đèn* là lúc chị Dậu liều mạng đánh trả lại tên cai lệ và người nhà lý trưởng đang định hành hung anh Dậu. Nhà văn hào Nga Đôxtôiépxki thường xuyên đánh dấu những chỗ căng thẳng nhất trong tiểu thuyết của mình. "Tối quan trọng. Pocphiri đến thăm anh ta. Cuộc nói chuyện riêng giữa hai người". Đấy là điểm đỉnh của *Tội ác và trừng phạt*.

Điểm đỉnh thường là khoảnh khắc có tác dụng quyết định nhất đối với tính cách, đối với số phận của nhân vật trung tâm. Trước điểm đỉnh, hành động có thể có sự phát triển bất ngờ, đột xuất nhưng sau điểm đỉnh thì sự diễn biến của câu chuyện đã có một chiều hướng nhất định. Đó là chiều hướng đi đến điểm mở và đoạn kết (Kiều tự vẫn, Raxcônnhicốp đi tự thú, v.v.).

Phần kết thúc của tác phẩm bao gồm *điểm mở* và *đoạn kết*. Những tình huống trong điểm mở là kết quả của sự phát triển hành động đã lên đến điểm đỉnh. Trong *Tắt đèn*, đó là cảnh chị Dậu bị bắt lên quan và trong *Truyện Kiều*, đó là việc người con gái họ Vương tự vẫn ở sông Tiền Đường.

Chủ nghĩa lãng mạn thường sử dụng những yếu tố ngẫu nhiên để giải quyết mâu thuẫn (con dao của Loan vô tình đâm chết Thân trong *Đoạn tuyệt*, cô giáo Minh may mắn trúng số độc đắc trong cuốn *Cô giáo Minh* của Nguyễn Công Hoan). Điểm mở phải đến một cách tự nhiên, phù hợp với lô gích của cuộc sống chứ không phải là kết quả của ý muốn tuỳ tiện của nhà văn. Nhiều nhà văn hiện thực quá khứ loay hoay về điểm mở và đoạn kết chính là vì hiện thực chưa "mách nước" cho họ. Những hạn chế về thế giới quan của nhà văn và những hạn chế của điều kiện lịch sử đã có ảnh hưởng rất quan trọng đến phần kết thúc của một số tác phẩm lớn trong quá khứ (*Truyện Kiều*, *Sống lại*).

Đoạn kết là một trong những việc khó khăn nhất khi xây dựng tác phẩm. Dường như sức mạnh của quả đấm nghệ thuật dồn vào đoạn kết.

Không thể nói kết thúc tác phẩm là kết thúc quá trình vận động của cuộc sống vì quá trình đó phát triển không ngừng. Đoạn kết chỉ chấm dứt một quá trình vận động và hé ra một quá trình vận động mới, đòi hỏi một cốt truyện mới.

Đoạn kết trong tác phẩm phải tự nhiên, tránh rơi vào lối bi luỵ, khuôn sáo. Trong đoạn kết của bản thảo *Bão biển* đầu tiên, Chu Văn để cho nhân vật Tiệp chết chìm ngoài biển cả, còn Nhân thì có thai với Lực và rơi vào một tình trạng bi kịch không lối thoát ! Nhưng sau tác giả thấy không có lý do gì để bắt Tiệp chết cũng như không nên đối xử quá tàn nhẫn với Nhân, mà phải mở ra cho nhân vật này một lối thoát nhân đạo hơn. Nếu không đoạn kết sẽ hết sức căng thẳng vì cái chết của ba nhân vật cùng một lúc. Lối kết thúc bi luỵ sẽ rơi vào khuôn sáo nếu như lô gích của cuộc sống không yêu cầu nhất thiết phải như thế.

Kết thúc của cuốn tiểu thuyết *Sống lại* cũng bị Sêkhốp phê phán là võ đoán và giả tạo. "Viết, viết mãi, rồi lại đem quẳng tất cả vào những lời lẽ rút trong Kinh Thánh – thật là quá kinh viện".

Đoạn kết của tiểu thuyết cũng thay đổi trong quá trình phát triển của lịch sử văn học. Kết thúc của truyện Nôm Việt Nam, của thi ca cổ đại khác với lối kết thúc của tiểu thuyết hiện đại.

Trong văn học cổ điển, trong các truyện Nôm ở nước ta, con người và xã hội hiện ra như một cái gì bất biến, vĩnh hằng. Xã hội dù có trải qua những sóng gió dữ dội, cuối cùng thế nào cũng "thái bình âu ca", và đôi lứa thanh niên dù có bị chia uyên rẽ thuý, rốt cuộc thế nào cũng "Phỉ nguyền sánh phượng, đẹp duyên cưỡi rồng" ! Tính cách của các nhân vật rất ít có sự vận động và phát triển. Trong các truyện Nôm, điểm kết thúc trùng với điểm mở đầu và hành động trong tác phẩm tạo thành một vòng tròn kín. Đó là một đặc điểm độc đáo của cốt truyện những tác phẩm cổ đại. Trong truyện Nôm, khi hành động kết thúc thì như thế có nghĩa là hoàn toàn chấm hết, sau đó không còn gì đáng lưu ý nữa. Đoạn kết đã thể hiện toàn vẹn tư tưởng chủ đạo của tác giả, toàn bộ nội dung nghệ thuật của tác phẩm và nhân vật thì đạt đến một sự tự thoả mãn hoàn toàn. Nói đến loại "tiểu thuyết kỵ sĩ" và truyện kể "précieuse", Guy de Maupassant cho rằng ở đây "hiệu quả của kết thúc... thể hiện ra như là một sự kiện chủ yếu và quyết định... nó hoàn thành đến cùng câu chuyện kể đến nỗi người ta không cần biết thêm là cái gì đã xảy ra ngày hôm sau đối với nhân vật hấp dẫn nhất"[1].

---

(1) Guy de Maupassant, *Toàn tập* (tiếng Nga), cuốn 9, tr. 9.

Lối kết thúc đó đóng kín lại thế giới nghệ thuật, tát cạn nhân vật và để lại trong tâm hồn chúng ta một sự bình yên, một sự thoả mãn "tầm thường" (Tất nhiên trong các truyện cổ tích, truyện dân gian, lối kết thúc "có hậu" mang một phẩm chất riêng độc đáo của nó. Đoạn kết thể hiện ước mơ của quần chúng và gây cho ta một niềm tin tưởng lạc quan vào sức mạnh của chính nghĩa).

Khác với các truyện dân gian và truyện Nôm khuyết danh, quy luật chi phối tiểu thuyết lại là quy luật của sự vận động không ngừng của con người và thế giới. Tiểu thuyết gây ra ấn tượng về một khả năng vận động và phát triển thường xuyên, một sự vận động dường như không có giới hạn của nhân vật. Có khi cuốn tiểu thuyết đã kết thúc nhưng quy luật vận động trong tác phẩm dường như vẫn phát huy tác dụng và có cơ tái diễn trở lại. Chí Phèo chết đi nhưng rất có thể Thị Nở sẽ sinh ra một Chí Phèo khác và mâu thuẫn giữa những người cố nông cùng quẫn với bọn cường hào lý dịch ở làng Vũ Đại vẫn còn dai dẳng. Và cái chết của một Chí Phèo, một AQ, một mụ Tường Lâm, một Anna đã để lại trong tâm hồn người đọc một sự day dứt khôn nguôi. Hiểu theo một nghĩa nào đó thì tiểu thuyết, nói chung dường như không có kết thúc. Hay nói một cách chính xác hơn, đây chỉ là sự kết thúc tạm thời của một quá trình vận động, còn cuộc sống vẫn không ngừng tiến lên phía trước.

Có một thời kỳ tiểu thuyết xuất hiện dưới những hình thức cốt truyện xâu chuỗi. Cervantès xây dựng cuốn *Đôn Kihôtê* của mình bằng cách nối dài những tầng của một nền móng đã được xác định – mâu thuẫn xuất phát của cuốn tiểu thuyết – và không nắm trước được những tầng sau sẽ như thế nào (vì Cervantès không vay mượn một sườn truyện đã có sẵn). Hình thức cốt truyện xâu chuỗi này chính là hình thức của những cuốn "tiểu thuyết bợm nghịch" phương Tây (ở ta đó là hình thức cốt truyện của *Trạng Quỳnh, Trạng Lợn*). Nguyên tắc sáp nhập, xâu chuỗi, nguyên tắc của sự tiếp tục dường như vô tận của cốt truyện, bắt nguồn từ một nội dung sâu sắc. Nó thể hiện một cách trực tiếp, *công khai*, cái ý nghĩa của quá trình vận động không có giới hạn của nhân vật. Trong thực tế có nguy cơ là loại "tiểu thuyết bợm nghịch" không kết thúc được khi nhân vật chưa đi chu du hết các môi trường, địa điểm khác nhau của xã hội phong kiến, quý tộc.

Trong tiểu thuyết hiện đại, quy luật vận động không ngừng của con người và thế giới được thể hiện một cách kín đáo hơn, nhuần nhị hơn. Nó đưa đến những lối kết thúc kiểu *Chí Phèo, Tắt đèn, Cái sân gạch, Đi bước nữa*, v.v. Đó là lối kết thúc bằng cách đưa vào một mô típ mới, bất ngờ, phá vỡ cuộc vận động trước đó (Chí Phèo đâm chết Bá Kiến rồi tự đâm cổ mình) ; bằng cách rút ngắn câu chuyện, ở đó trong một vài trang, chúng ta có thể chứng kiến những biến cố trong nhiều năm (*Tội ác và trừng phạt*) ; hoặc cũng có thể kết thúc bằng những thủ pháp giả tạo ; lối miêu tả thiên nhiên, những câu châm ngôn cô đúc, những lời tán thán cảm động. Tất cả những lối kết thúc này đều mang trong bản thân nó cái ý nghĩa của sự vận động không có giới hạn của con người và cuộc sống.

Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại cũng có khi sử dụng lối kết thúc có hậu một cách *tự nhiên*. Nhưng nếu như ở truyện Nôm, kết thúc tức là giải quyết trọn vẹn, đóng lại tất cả thì trong tiểu thuyết hiện đại, đoạn kết không có tầm quan trọng đến như thế. Mặt khác, người kể chuyện trong quá khứ quan tâm đến kết thúc ngay từ đầu, nhưng nhà tiểu thuyết hiện đại thì tuồng như chỉ chú ý đến nó khi quá trình sáng tạo nghệ thuật cơ bản đã hoàn thành. Do những quy định của một nội dung mới, lối kết thúc có hậu trong tiểu thuyết hiện đại khác xa với lối kết thúc có hậu trong các truyện Nôm trước đây. Ở tiểu thuyết hiện đại, lối kết thúc đó không trở thành một nguyên tắc tất yếu của việc xây dựng cốt truyện.

Tiểu thuyết là một thể loại hãy còn rất trẻ và đang tiếp tục phát triển. Rất có thể trong tương lai chúng ta còn được chứng kiến nhiều kiểu kết cấu và cốt truyện hoàn toàn mới mẻ, sáng tạo. Đưa ra những mẫu mực rập khuôn về kết cấu và cốt truyện là một việc không nên làm trong lý luận về thể loại.

Chương XIV
NGÔN NGỮ TRONG TIỂU THUYẾT

Ngôn ngữ là yếu tố đầu tiên của văn học, nhà văn là nghệ sĩ của ngôn từ. Nhà văn phải tạo cho mình một hệ thống và một phong cách ngôn ngữ riêng. Những nhà viết tiểu thuyết lớn đều là những nghệ sĩ bậc thầy về tiếng nói. Họ đã trải qua một quá trình rèn luyện lâu dài và gian khổ mới có thể nắm được và làm chủ được các phương tiện biểu hiện bằng ngôn ngữ.

Muốn trở thành những người thợ cả về tiếng nói Việt Nam, trước hết nhà viết tiểu thuyết phải tích luỹ một vốn chữ phong phú, sinh động và giàu sức biểu hiện. Cái "kho ngôn ngữ", "của cải của văn chương" (Xuân Diệu) phải luôn luôn giàu có, nhà viết tiểu thuyết phải là nhà triệu phú (chứ không phải trọc phú) về mặt này. Không có một vốn chữ phong phú, nhà văn dễ sử dụng những từ chung chung, thiếu chính xác và cụ thể. Tiếng nói Việt Nam rất tinh vi và giàu có. Không thể lấy một chữ *chết* để thay thế cho bao nhiêu chữ cùng nghĩa như : *tịch, tạ thế, chầu giời, xa chơi suối vàng, trăm tuổi, hai năm mươi, nằm xuống, đi, về, mất, khuất núi, héo, ngoẻo, tỏi, ngẳng,...* Và cùng một tiếng *cười* nhưng có bao nhiêu kiểu người khác nhau : *cười nụ, cười thầm, cười tủm, cười nửa miệng, cười ra nước mắt, cười xoà, cười ha hả, cười hô hố, cười khanh khách, cười khúc khích, cười ngặt nghẽo, cười như nắc nẻ, cười vỡ bụng, cười toe toét, cười tình, cười trừ, cười nịnh, cười gằn, cười gượng, cười nhạt, cười mát, cười ruồi, cười chúm chím, cười duyên,...*

Vốn chữ của nhà viết tiểu thuyết phụ thuộc vào vốn sống và trình độ văn hoá. Hành lý từ ngữ của nhà văn dần dần được bổ sung từ nhiều nguồn khác nhau.

L. Tônxtôi và Gôgôn học được rất nhiều trong từ điển. Theophile Gautier gọi từ điển là "cửa hàng bán châu ngọc". Và làm sao Puskin có được những đoạn trích dẫn viết bằng 16 thứ tiếng trong các tác phẩm và các bản nháp của mình nếu không tra các từ điển cần thiết ? Ngoài từ điển, các nhà viết tiểu thuyết còn tập trung khai thác các tác phẩm văn học cổ điển và kho tàng văn học dân gian. Hầu hết các nhà văn, nhà thơ của Việt Nam đều học ngôn ngữ của *Truyện Kiều, Chinh phụ ngâm,* thơ Hồ Xuân Hương, Tú Xương, các truyện Nôm, tục ngữ và ca dao. Đó là kho ngôn ngữ phong phú nhất của dân tộc đã kết tinh lại qua bao thế kỷ giữ nước và dựng nước.

Trong việc trau dồi ngôn ngữ dân tộc, các nhà văn không hề xem nhẹ lĩnh vực ngôn ngữ nghề nghiệp và ngôn ngữ địa phương. Qua các sách báo hằng ngày, Tô Hoài đã học được rất nhiều tiếng nói nghề nghiệp. "Tôi đọc cuốn *Khoá lễ cầu bình an và cầu siêu* của chùa Quán Sứ... có những câu như : *Cúng dàng rồi, nay con ngắm Phật ; Tai to dày, nhiều thành quách ; đánh chuông mạnh quá thì tiếng rẳng, mà đánh khẽ quá thì nghe tiếng trầm trệ,* v.v. Tôi học những tiếng *cúng dàng, ngắm Phật, thành quách, rẳng, trầm trệ,...* Tôi đọc sách *Kỹ thuật trồng hoa, Trăm loài hoa,...* Tôi đọc cuốn *Dân ca Thanh Hoá*. Dân ca Thanh Hoá phần lớn xuất phát từ miền sông Mã, sông Chu, cho nên có nhiều tiếng về sông nước. Tôi sướng quá. Tôi vừa đọc vừa ghi. Nào là *nhà đò,* nào là *mái chèo cắt nước,* nào là *phiên đò,* nào là *mái chèo chưa ráo,* nào là *vừa chống vừa chèo,* nào là *cắp nón xuống đò,* v.v."[1]. Trong ngôn ngữ nghề nghiệp có những loại tiếng lóng. Nhà viết tiểu thuyết có thể sử dụng loại tiếng lóng đó để nêu bật tính chất đặc biệt của từng loại nghề nghiệp chuyên môn (*Mặt trận trên cao* của Nguyễn Đình Thi đã sử dụng một số tiếng lóng của binh chủng thông tin). Nhưng cần chú ý là những tiếng lóng, nhất là tiếng lóng của những ăn cắp, gái điếm, thường làm sai lệch và thậm chí bóp méo ý nghĩa và âm thanh của từ. Đó là một hiện tượng không lành mạnh trong ngôn ngữ. Loại tiếng lóng này nếu dùng nhiều quá hoặc không đúng chỗ có thể làm giảm giá trị nghệ thuật

(1) Nguyễn Công Hoan, *Hỏi chuyện Tô Hoài*, tạp chí *Tác phẩm mới*, số 4, năm 1969, tr. 100.

đoạn văn đi nhiều. Tiểu thuyết đầu tay của Nguyên Hồng (*Bỉ vỏ*) phần nào đã mắc khuyết điểm đó. Sau này trong *Sóng gầm*, ông đã sử dụng tiếng lóng của bọn du côn, bấu sấu một cách có mức độ và thành công hơn (câu chuyện giữa mẹ Nghĩa Rằng với bọn lưu manh xóm Cấm - *Sóng gầm*, tr. 199).

Lịch sử tiểu thuyết càng đi vào con đường dân chủ hoá, càng phát triển song song với chủ nghĩa hiện thực thì phương ngôn, thổ ngữ, tiếng nói quần chúng càng tràn vào tác phẩm.

Tiểu thuyết Việt Nam bây giờ đã phản ánh được sinh hoạt, phong tục, ngôn ngữ của nhiều miền khác nhau, nhiều dân tộc khác nhau trong cả nước. Hình ảnh Hải Phòng trong *Sóng gầm*, Hà Nội trong *Sống mãi với thủ đô*, các đồng bằng, trung du miền Bắc trong *Vỡ bờ*, khu Năm trong *Đất Quảng* và *Gia đình má Bảy*, Quảng Trị, Thừa Thiên trong *Thôn ven đường*, Nam Bộ trong *Rừng U Minh, Ở xã Trung Nghĩa, Hòn Đất*,...

Ngôn ngữ toàn dân, ngôn ngữ văn học thường tự làm phong phú cho mình bằng cách thu hút nhuỵ ở các tiếng địa phương trong cả nước. Việc dùng các từ địa phương mang tính chất hai mặt. Nó giúp cho nhà văn xác định được giọng điệu và không khí câu chuyện, làm cho tính cách thêm màu sắc cá thể hoá và ngôn ngữ tăng sức biểu hiện. Nhưng ngôn ngữ văn học trước hết phải dựa trên cơ sở một ngôn ngữ thống nhất của toàn dân. Trong vốn chữ của nhà văn có thể chứa đựng nhiều phương ngôn, thổ ngữ nhưng không vì vậy mà làm mất tính chất ngôn ngữ tiêu chuẩn. Ngôn ngữ của Anh Đức, Nguyễn Thi mang màu sắc ngôn ngữ Nam Bộ nhưng đồng thời cũng là ngôn ngữ tiêu chuẩn của toàn dân. Bùi Hiển đã đưa được màu sắc ngôn ngữ Nghệ - Tĩnh vào trong *Nắm vạ* cũng như trong các truyện sau này của ông. Nhà văn đã sử dụng thành công những từ địa phương trong đối thoại nhưng dường như ít dùng đến nó trong các đoạn miêu tả và kể chuyện. Lạm dụng từ địa phương, tăng thêm nhiều từ đồng nghĩa không cần thiết sẽ làm cho người đọc khó hiểu, ngôn ngữ hoá ra phiền phức, nặng nề. *Cá bống mú* của Đoàn Giỏi, *Mùa mưa* của Hoàng Văn Bổn đã dùng quá nhiều tiếng địa phương làm cho người đọc ở các vùng khác khó hiểu. Việc dùng từ địa phương chỉ có thể chấp nhận khi nó có lý do chính đáng về nghệ thuật, đặc biệt khi nó góp phần biểu hiện tính cách nhân vật.

Ngôn ngữ quần chúng là kho của cải vô giá, là nguồn bổ sung vô tận cho vốn chữ của nhà tiểu thuyết... "Tôi trọng cái tinh hoa ngôn ngữ, trọng đến mức bái phục. Nhân dân chính là ông thầy mình về tiếng nói" (Tô Hoài). Những nhà tiểu thuyết lớn của nước ngoài là những người nắm rất vững ngôn ngữ của quần chúng. Sêkhốp thích ngồi ở toa tàu hạng ba để lắng nghe tiếng nói của nhiều loại người khác nhau, Puskin khuyên các nhà văn trẻ nên học ngôn ngữ chính xác và trong sáng "của các bà làm bánh ở Mátxcơva", Gôgôn say mê những chuyện tiếu lâm của nông dân Ucraina, Đôxtôiépxki ghi chép tỷ mỷ một cuốn từ điển nhỏ các tiếng địa phương và những tiếng lóng của những người tù khổ sai ở Xibêri,... Các nhà văn xuôi Việt Nam như Ngô Tất Tố, Võ Huy Tâm, Nguyễn Thi, Phan Tứ, Vũ Thị Thường,... rất có ý thức học tập ngôn ngữ quần chúng. Những chỗ giao lưu đông người là nơi tiếng nói giàu có nhất : hàng cơm chợ tỉnh, bến xe ô tô, chuyến đò dọc đêm, chỗ xe goòng gặp nhau, một công trường thuỷ lợi, một đoàn dân công hoả tuyến, một đơn vị bộ đội hoặc thanh niên xung phong,...

Sổ tay Nguyễn Kiên ghi lại những lời ăn tiếng nói của quần chúng trong sản xuất : "Lúa : mạ đâm mũi chông - đủ tuổi - lúa mới cấy (vàng), rồi bén chân (xanh) - con gái - đứng cái - úa lá dứa (ngọn lá vàng đậm lốm đốm) - làm đòng - phơi màu - ngậm màu - đỏ ngọn (đã chín đầu bông) - uốn câu - khum gọng vó".

Các nhà tiểu thuyết học tiếng nói của quần chúng, xây dựng lại, nâng cao hơn thành một tiếng nói riêng, đó là ngôn ngữ chân chính của văn học. Nguyễn Thi có ý thức chắt lọc từ ngôn ngữ của nông dân Nam Bộ những yếu tố tinh hoa nhất, có khả năng diễn đạt tốt nhất. Ngôn ngữ của ông là ngôn ngữ hằng ngày của quần chúng đã được nghệ thuật hoá.

Trong lao động nghệ thuật của nhà văn, quá trình tích luỹ vốn chữ phải đi song song với quá trình trau dồi cú pháp và các hình tượng ngôn ngữ. Ngôn ngữ nghệ thuật là một thứ ngôn ngữ có hình tượng. Nhà viết tiểu thuyết phải chọn những định ngữ cụ thể, chính xác, độc đáo, giàu sức biểu hiện. Ta hãy xem Tô Hoài tả màu vàng ở thôn quê vào giữa ngày mùa : "Mùa đông, giữa ngày mùa, làng quê toàn màu vàng – những màu vàng

rất khác nhau. Có lẽ bắt đầu từ những đêm sương sa thì bóng tối đã hơi cứng và sáng ngày ra thì trông thấy màu trời có vàng hơn thường khi. Màu lúa chín dưới đồng *vàng xuộm* lại. Nắng nhạt ngả màu *vàng hoe*. Trong vườn, lắc lư những chùm quả xoan *vàng lịm*. Không trông thấy cuống, như những chuỗi tràng hạt bồ đề treo lơ lửng. Từng chiếc lá mít *vàng ối* ... Nắng vườn chuối đương có gió lẫn với lá vàng, như những vạt áo nắng, đuôi áo nắng, vẫy vẫy. Bụi mía *vàng xọng*, đốt ngẫu phấn trắng. Dưới sân , rơm và thóc *vàng giòn*. Quanh đó, con gà, con chó cũng *vàng mượt*. Mái nhà phủ một màu rơm *vàng mới*... Tất cả, đượm một *màu vàng trù phú*, đầm ấm lạ lùng" (*Một số kinh nghiệm viết văn của tôi*, tr. 26).

Ngôn ngữ trong tiểu thuyết phải là một thứ ngôn ngữ giàu tính chất tạo hình, đập ngay vào giác quan của người đọc. Tuy nhiên, những hình tượng phải là kết quả của một quá trình quan sát, so sánh trong thực tiễn chứ không phải là do đầu óc tưởng tượng tuỳ tiện của nhà văn bịa đặt ra. Trong tiểu thuyết *Miền Tây*, Tô Hoài viết : "những con lũ *gối* lên nhau, miên man gầm thét, đuổi theo nhau". Ông dùng tiếng *gối* này là do hai nguyên nhân. Ở trạm thuỷ văn trong một tháng, anh đã quan sát những con lũ mà người Mông coi như những con vật hung hãn, tàn ác, chưa hết con lũ này đã đến con lũ kia. "Tiếng Mông gọi là lũ *nằm* lên nhau. Nhưng theo hình ảnh, tôi đã dùng tiếng *gối*... Vì lúc tôi ngắm thì thấy nó cứ gờ lên, lũ nọ trào lên thế này rồi độ một tiếng đồng hồ sau, thì lũ khác đổ xuống, luồng nó chênh chếch, rõ ràng là nó *gối* lên nhau, chứ không phải *nằm* lên nhau. Nguyên nhân thứ hai là ngày tôi đi thực tế ở vùng Thái Ninh (Thái Bình), nghe nông dân nói với nhau : "Đặt dây khoai lang thì đặt thưa, dây nọ *gối* đầu vào dây kia". Nhìn con lũ ở vùng thấp châu Sìn Hồ, tôi sực nhớ đến tiếng *gối* ở Thái Ninh. Tiếng *gối* của cách trồng khoai lang gợi cho tôi cái hình ảnh *gối* của lũ..."[1]. Qua dẫn chứng trên ta thấy rõ quá trình lao động nghệ thuật ngôn ngữ của nhà văn công phu như thế nào !

Các nhà tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa không xem hình tượng ngôn ngữ như một mục đích tự thân mà sử dụng nó để miêu tả sự kiện và tính cách.

(1) *Tác phẩm mới*, số 4, năm 1969.

Các hình tượng ngôn ngữ phải giản dị, chân thật, "mỗi từ đều phải dễ hiểu đối với người đánh xe ngựa chở các cuốn sách từ nhà in đi" (Tônxtôi). Cần phải đấu tranh chống lại tính chất ước lệ của những hình tượng ngôn ngữ lãng mạn, chống vẻ đẹp giả tạo khuôn sáo của các loại định ngữ và tỷ dụ trong ngôn ngữ một số tiểu thuyết Tự lực văn đoàn.

Lúc mới xuất hiện, ngôn ngữ Tự lực văn đoàn trong sáng và giản dị hơn ngôn ngữ của một số nhà nho trên *Nam phong* và *Đông Dương tạp chí*. Nhưng vì tách rời khỏi ngôn ngữ quần chúng nên đôi khi ngôn ngữ Tự lực văn đoàn cũng chỉ là một thứ ngôn ngữ khách thính nghèo nàn, kiểu cách. Đến một lúc nào đó những chữ "mắt huyền, tơ lòng, suối tóc" hoặc những cảnh "chiều tà gió thổi" "trăng mờ thổn thức"... đã trở nên mòn và khuôn sáo !

Bây giờ ở các đô thị miền Nam lại xuất hiện một thứ tiểu thuyết (tiêu biểu là *Vòng tay học trò* của Nguyễn Thị Hoàng) trong đó cái mòn sáo của chủ nghĩa lãng mạn dan díu với cái ước lệ và khuôn sáo mới của "chủ nghĩa hiện sinh" ! Cô gái lãng mạn quá mùa ấy bắt nhân tình được với một anh chàng "hiện sinh" đang "độc thoại dưới một vùng trời tâm thức lạnh lẽo", đang "sống như một di chuyển lạnh lùng" mà "cuộc đời đích thực" đối với anh ta chỉ là "mảnh đất lưu đày", "ốc đảo cô liêu", "quán trọ hoang vắng" ! Ngôn ngữ nghệ thuật một khi tách rời khỏi đời sống thực của quần chúng thì chóng hay chầy cũng sẽ trở thành những xác chết nhợt nhạt hay những con ma mặc áo giấy mà thôi.

Muốn cho ngôn ngữ trong sáng và giàu sức biểu hiện, nhà viết tiểu thuyết, ngoài việc xây dựng những hình tượng ngôn ngữ còn phải chú ý tới việc trau dồi cú pháp trong tác phẩm nghệ thuật của mình. Những người mới bước vào nghề viết văn thường chưa có một phong cách riêng, có khi lại còn chịu ảnh hưởng cú pháp của những nhà văn tên tuổi đi trước (Nguyễn Công Hoan có một thời kỳ bắt chước lối viết văn nhịp nhàng của thi sĩ Tản Đà (trong các truyện *Phải gió, Quyết chí phiêu lưu*). Phải có một quá trình lao động nghệ thuật thì câu văn mới có một dáng dấp, một vẻ đẹp riêng. Không có nhà tiểu thuyết nào không trải qua "nỗi đau khổ của từ ngữ". Flaubert thường xuyên khổ sở vì câu, bị dằn vặt

vì âm điệu, hình ảnh của từ, có khi cả tháng nhà tiểu thuyết "không viết nổi năm sáu câu !". Balzac có lúc viết đi viết lại một câu hàng trăm kiểu khác nhau. Nguyễn Tuân cũng là một người rất khó tính về mặt ngôn ngữ. Ông cho rằng sau khi viết xong phải sử dụng cả năm giác quan để kiểm nghiệm lại câu văn của mình : "Đọc thầm bằng mắt... nhưng cặp mắt chưa đủ để lọc hết mọi bụi bặm vẫn còn bám theo cái thứ tiếng vừa mới phát biểu của mình. Cho nên phải dùng cả cái tai mình nữa. Và để phát huy tột cùng hiệu năng của tiếng nói mình, có khi phải dùng tới cả năm giác quan. Ngoài việc soi, lắng, hình như còn phải ngửi lại, nếm lại cái lời mình viết ra kia, trước khi bưng nó ra cho người khác thưởng thức. Có khi lại như chính lòng bàn tay mình phải sờ lại những góc cạnh câu viết của mình, xem lại có nên cứ gồ ghề chân chất như thế, hay là nên gọt nó tròn trĩnh đi thì nó dễ vào lỗ tai người tiêu thụ hơn"[1].

Thông qua một quá trình lao động nghệ thuật công phu câu văn mới có được sức mạnh và vẻ đẹp chân chính của nó : giản dị, chính xác, rõ ràng, tiết kiệm.

Các cụ đồ nho ngày xưa thường tấm tắc khen ngợi những chữ thần trong thơ :

– *Cỏ lan mặt đất, rêu* ***phong*** *dấu giày.*

(*Truyện Kiều*)

– *Trống Tràng Thành* ***lung lay*** *bóng nguyệt.*

(*Chinh phụ ngâm*)

– *Mưa dầu nắng dãi, trăng* ***mờ*** *soi.*

(TẢN ĐÀ)

Đó là những chữ chính xác và tuyệt diệu đến mức độ không thể thay đổi được bằng một chữ nào khác.

Nhà văn phải hết sức tiết kiệm, phải dùng một số lượng từ ít nhất để đạt một hiệu quả lớn nhất. Mỗi chữ trong câu đều được chọn lọc kỹ càng, những chỗ ngập ngừng, những lời lắp đi lắp lại, thậm chí cả những chỗ

(1) Nguyễn Tuân, *Về tiếng ta*, *Tạp chí Văn học*, số 3, 1966, tr. 25.

im lặng cũng đều có sự tính toán của nghệ thuật. Nói như Goócki, phải nắm ngôn ngữ thật chặt để quả đấm nghệ thuật có sức mạnh tối đa. Về mặt này chúng ta nên học tập lối nói cô đọng, hàm súc và giàu hình tượng của các thành ngữ dân gian. Tô Hoài kể chuyện : một lần, đi qua cái nhà, không biết người ta đang xào xáo gì mà mùi thơm nức lên. Ông đang suy nghĩ về một món ăn ngon lành thì nghe một bà nói : "Úi chà ! Gần mũi xa mồm quá !". Nhà văn đã bái phục câu nói thần tình ấy. Trong một trang của *Xung kích*, Nguyễn Đình Thi tả đoàn dân công hoả tuyến đang chen lấn nhau qua làng Chanh. Ông nhắc đến một câu mắng vọng từ đám đông của người con gái : "Cái anh này đi với đứng thế nào đụng cả vào người ta !". Xuân Thuỷ cho rằng quần chúng không nói như thế và chữa lại : "Anh phải gió ! Chân với tay !".

Những thành ngữ như "buộc chỉ chân voi", "chuột sa chĩnh gạo", "chó ngáp phải ruồi", "nuôi ong tay áo", "cõng rắn cắn gà nhà",... đều sử dụng một lối nói hết sức tiết kiệm mà lại giàu những hình tượng ẩn dụ, hoán dụ, tỷ dụ, ngoa dụ, v.v.

Về mặt trau dồi cú pháp, cần phải luôn luôn thay đổi cấu trúc câu văn. Nói như vậy không có nghĩa là văn xuôi nghệ thuật không có nhịp điệu. Văn xuôi nghệ thuật được xây dựng một cách sáng tạo, nó mang trong bản thân mình ý nghĩa mỹ học sâu sắc, nhằm thực hiện những mục đích tạo hình và biểu hiện. Nhịp điệu văn xuôi nghệ thuật, nhìn chung, khác về chất với tiếng nói đơn giản hằng ngày của con người. Flaubert là một trong những nhà tiểu thuyết đầu tiên đã xây dựng nhịp điệu văn xuôi một cách có ý thức. Hàng loạt công trình nghiên cứu nói về nhịp điệu văn xuôi của Puskin, tuy bản thân ông hãy còn chưa có ý thức thường xuyên về nhịp điệu của lối kể chuyện văn xuôi. Trong thế kỷ XX, vấn đề nhịp điệu đã được khá nhiều nhà văn xuôi lớn chú ý đến. Tiếc rằng những quy luật và những kiểu nhịp điệu văn xuôi chưa được các nhà lý luận nghiên cứu một cách đầy đủ[1].

---

(1) Tạp chí *Những vấn đề văn học* của Liên Xô, tháng 7 - 1973 có tổ chức một cuộc trao đổi xung quanh vấn đề nhịp điệu của văn xuôi nghệ thuật.

Một số nhà phê bình nói nhiều đến ngôn ngữ chọn lọc, cô đúc, nhấp nháy hình ảnh, giàu chất tạo hình của Nguyễn Thi. Ông thường sử dụng những câu ngắn, mạnh, đọc cứ nảy lên, phản ánh ít nhiều nhịp điệu khẩn trương, hối hả của cuộc chiến đấu. Trong câu Nguyễn Thi đặc biệt hay dùng những đoạn ngắn, hai chữ một, rất mạnh : "Cuộc đời làm tổng của nó đã tới nước nó có thể nghĩ rằng : Đạn trúng thằng nào thằng đó là Việt cộng, *cứ bắn*" *(Truyện và ký* của Nguyễn Thi, tr. 18). "Ba Nghề, Tư Lì, Tám Tộ đem ba cây súng tới hàng me, thấy trực thăng đáp xuống chợ, *cứ nổ*" (tr. 22). "Có bữa Hạnh bị lính xét, *ra trễ, lúc về, trời tối,* chạy muốn đứng tóc, về nhà ăn cơm không dám đốt đèn" (tr. 238). Văn xuôi của Nguyễn Thi có nhịp điệu nhưng đây không phải cái nhịp điệu luôn luôn nhịp nhàng, đơn điệu, như ru người của văn chương lãng mạn. Trong các trang viết của Nguyễn Thi, cấu trúc của câu thay đổi luôn, nhịp điệu câu lúc dài, lúc ngắn, không nhất định. Qua ngôn ngữ kể chuyện của nhà văn, người ta có thể nghe, thấy được hơi thở gấp của nhân vật, cặp mắt dáo dác của thằng Mỹ hèn nhát, nỗi khấp khởi mừng thầm của người chiến sĩ đánh xe, tiếng bom như sét đánh làm nổ tung chiếc xe bọc thép và cuối cùng khắp bốn phía những tiếng súng bá đỏ ngắn gọn, đều đặn, chắc nịch, ngắm vào giữa mặt quân thù mà bắn.

Bằng một nhịp điệu hết sức sinh động, Nguyễn Thi đã để lại cho chúng ta những trang văn xuôi kể chuyện chiến đấu vào loại mẫu mực : "Lần này nó vô thật. Có một thằng Mỹ nắm theo sợi dây chôn trái của tôi, phăng vào. Tôi đồ thằng này trinh sát. Nó đi như một thằng mắc bệnh bại giật, mắt dáo dác. Tôi nói chờ cách hai thước, bắn cướp thần nó rồi lấy súng. Đực Cò thở rống lên.

Càng gần tụi tôi, chân thằng Mỹ như càng bị bại nặng. Rồi nó bò. Kiểu bò kỳ cục, mặt vuốt dưới cỏ. Còn chừng mười thước, nó bỗng gặp cái tướng xe bọc thép bị tụi tôi đánh văng tới đó hồi nãy. Nó nằm lại dòm cái mảnh thép ấy một hồi. Rồi, vừa dòm vừa thụt lùi, bất thần nó quay đầu một cái thật gọn, cái nón sắt nó đội nhảng lên, tháo chạy.

Mầy chạy cũng không sống ! Tôi nghĩ vậy. Phải bắt sống được nó, đem về trói để ở Sở cao su Bàu Tròn, cũng hay. Nhưng thôi để dịp khác, tôi bóp cò. Đạn bá đỏ mà, khoan bào giữa sọ nó, cái nón sắt tung lên.

Cả ba phía nó rống lên như cha chết. Một thằng khác chạy ra, tôi chờ ngực nó vào giữa đầu ruồi, nổ. Thằng thứ ba, tôi ngắm vào giữa mặt. Đực Cò táng trái lựu đạn vào thằng thứ tư. Bốn cái xác nằm chơ hơ. Không thằng nào dám ra nữa" (tr. 190).

Không có nhịp điệu thì nói chung không có nghệ thuật, vì nếu không có nhịp điệu thì không thể xây dựng tính bền vững, tính biểu hiện của tiếng nói. Nhưng trong văn xuôi, nhịp điệu thống nhất một cách biện chứng tính bền vững và tính thay đổi trong cấu trúc câu. Nhiều nhà văn đã nói đến tính chất mềm dẻo trong cú pháp văn xuôi. Theo Guy de Maupassant thì Flaubert đã nhận định đúng đắn rằng trong văn xuôi "cần phải có một cảm xúc sâu sắc của nhịp điệu, nhịp điệu hay thay đổi" vì "nhà văn xuôi từng giờ từng phút thay đổi sự vận động, sắc màu, âm thanh của những câu cho phù hợp với điều mà ông ta nói"[1]. Phađêép cũng cho rằng cách đặt câu không nên đơn điệu, nghệ sĩ phải thường xuyên tập một thứ "thể dục" riêng, luyện nhiều cách đặt câu khác nhau. Tô Hoài xây dựng hẳn một thứ lý luận để chứng minh tính chất sinh động, luôn luôn đổi thay của nhịp điệu văn xuôi. Ông cho rằng ý văn không bao giờ lặp lại, cũng như cuộc đời không lặp lại thì kiến trúc câu cũng không được quyền lặp lại. Nhà viết tiểu thuyết chỉ để cho người đọc thấy được dáng dấp câu chứ không bao giờ thấy được lộ liễu kiến trúc câu, vì kiến trúc câu tức là cách để xây dựng nên cuộc đời.

*
* *

Trên đây chúng ta đã nói đến quá trình lao động về mặt ngôn ngữ để xây dựng một nền văn xuôi nghệ thuật. Nhưng có một vấn đề gắn liền với thể loại hơn, cấp thiết hơn, đòi hỏi chúng ta phải đi sâu, đó là *những đặc trưng của ngôn ngữ trong tiểu thuyết*. Chúng ta sẽ nghiên cứu vấn đề này dưới ánh sáng của những đặc trưng thể loại tiểu thuyết nói chung, đồng thời so sánh ngôn ngữ tiểu thuyết với ngôn ngữ kịch và thơ.

Trước hết nói về *các hình thức ngôn ngữ* trong một cuốn tiểu thuyết. Có ba hình thức chủ yếu :

---

(1) Guy de Maupassant, *Toàn tập* (tiếng Nga), cuốn 13, tr. 203.

Ngôn ngữ của người kể chuyện. Ngôn ngữ cá thể hoá của các loại nhân vật khác nhau. Ngôn ngữ không hoàn toàn trực tiếp, chuyển lời của tác giả vào nhân vật một cách kín đáo (những đoạn độc thoại nội tâm khám phá ra "biện chứng pháp tâm hồn" của nhân vật, đặc biệt là những đoạn độc thoại song thanh hoặc đối thoại bên trong của các nhân vật trong tiểu thuyết Đôxtôiépxki). Trong loại ngôn ngữ không hoàn toàn trực tiếp này, có một sự thống nhất, một sự tổng hợp rất khéo léo ngôn ngữ của ngôi thứ nhất và ngôn ngữ của ngôi thứ ba trong sự trần thuật.

Trong một cuốn tiểu thuyết, tất cả những ngôn ngữ không gắn trực tiếp với tính cách nhân vật đều thuộc về *ngôn ngữ của người kể chuyện*. Ngôn ngữ của người kể chuyện tổ chức tất cả những yếu tố từ vựng khác nhau trong tác phẩm lại thành một cơ cấu hoàn chỉnh, thống nhất. Người kể chuyện không những chỉ tổ chức ngôn ngữ mà có khi còn đóng một vai trò quan trọng cả về mặt kết cấu. Trong tiểu thuyết *Những linh hồn chết* của Gôgôn, những lời bình luận trữ tình phụ đề của người kể chuyện đã tạo thành một mảng rất quan trọng, bổ sung cho nhóm nhân vật phản diện trong tác phẩm.

Ngôn ngữ của người kể chuyện là phương tiện cơ bản giúp tác giả đánh giá các nhân vật, xác định tính cách chung và miêu tả các sự kiện trong cuộc sống. Người kể chuyện bằng một giọng nói đặc biệt, gợi ý một cách kín đáo cho độc giả nên có thái độ cảm tình hoặc căm ghét đối với nhân vật. Trong một số cuốn tiểu thuyết, ngôn ngữ người kể chuyện mang màu sắc trung tính (neutre), còn lại bao nhiêu nhân vật là bấy nhiêu ngôn ngữ cá thể hoá. Tuy nhiên, cũng có khi người kể chuyện đứng lên trên nhân vật mà mỉa mai, châm biếm (thái độ Lỗ Tấn với AQ) hoặc bông lơn với nhân vật (thái độ Phan Tứ đối với nhân vật Sâm trong *Gia đình má Bảy)*. Sau những đoạn văn miêu tả Út Sâm, ta thấy thấp thoáng một nụ cười bông đùa, tinh nghịch của một người anh đối với cô em gái đáng yêu, nhưng quá vô tư và hồn nhiên : "Tóc đầy gió, mắt đựng mặt trời, tim sủi tăm, còn cái dạ dày thì chẳng biết nó đi đàng nào !". Cũng có trường hợp, để đi sâu vào nội tâm của nhân vật, để cho nhân vật tự biểu hiện, nhà văn nhường lời cho một nhân vật tích cực, mà quan điểm gần gũi với quan điểm tác giả, kể lại câu chuyện (*Mẫn và tôi* của Phan Tứ, *Một truyện chép ở bệnh viện* của Bùi Đức Ái). Một số truyện ngắn của Nguyễn Thi cũng thuộc vào loại này.

Khác với các ngôn ngữ tiểu thuyết, ngôn ngữ sân khấu hướng về người nghe. Tiếng nói trên sân khấu gắn liền trực tiếp với tính cách nhân vật, ta có cảm tưởng các nhân vật đang nói chuyện trực tiếp với khán giả. Nhưng trong tiểu thuyết thì ngôn ngữ nhân vật bị phụ thuộc vào hệ thống ngôn ngữ của người kể chuyện, được tổ chức bởi ngôn ngữ của người kể chuyện. Mặc dầu đã được cá thể hoá cao độ, ngôn ngữ nhân vật vẫn bị lệ thuộc vào giọng nói, thái độ của người kể chuyện, người kể chuyện tạo nên xung quanh mỗi nhân vật một không khí ngôn ngữ nhất định, không khí đó quy định thái độ của ta đối với nhân vật. Người kể chuyện tạo nên những tình huống và chúng ta bị đẩy về phía đối lập hoặc đồng tình với nhân vật lúc nào không biết. Khi Raxcônnhicốp giết xong mụ già làm nghề cầm đồ và cho vay nặng lãi thì, cũng như nhân vật, ta bỗng cảm thấy lạnh buốt xương sống khi nghe tiếng bấm chuông và đấm cửa dồn dập của những người lạ mặt. Và khi những người lạ mặt bỏ đi, Raxcônnhicốp mở toang cửa lao xuống cầu thang chạy thoát thì người đọc cũng thở phào nhẹ nhõm ! Thế là không biết từ lúc nào, chúng ta đã vô tình có thái độ "bao che" cho kẻ sát nhân !

Ngôn ngữ của người kể chuyện có nhiệm vụ miêu tả một tính cách nhất định, đó là tính cách của người kể chuyện với tư cách là một điển hình nghệ thuật. Trong bất kỳ trường hợp nào, người kể chuyện cũng không được hoà lẫn làm một với nhà văn, một cá nhân trong cuộc đời thực. Trong tiểu thuyết, nhân vật cũng như người kể chuyện đều có ngôn ngữ riêng của mình. Ngôn ngữ người kể chuyện có một cá tính độc đáo, cá tính này, bằng những biện pháp của nghệ thuật ngôn ngữ, xây dựng nên hình tượng người kể chuyện. Cuốn sách *Về ngôn ngữ văn nghệ* của viện sĩ Vinôgrađốp đã phân tích hình tượng người kể chuyện một cách rất lý thú. Trong khi nghiên cứu tính chất phức tạp của hình tượng này, tác giả viết : "Người kể chuyện – đó là sản phẩm tiếng nói của nhà văn và hình tượng người kể chuyện (anh ta mạo nhận là "tác giả") – đó là hình thức nghệ sĩ văn học(*) của nhà văn. Trong hình tượng của người kể chuyện thì hình tượng tác giả được coi như là hình tượng diễn viên

(*) Nguyên văn là "Forma literaturnovo artistizma".

trong vai sân khấu mà anh ta sáng tạo... "Người kể chuyện" được đặt ở một khoảng cách ngôn ngữ xa với tác giả, trong khi khách quan hoá mình thì dấu vết chủ quan của anh ta chứa đựng trong lời nói của nhân vật, san bằng lời nói ấy. Do đó hình tượng người kể chuyện dao động đôi khi mở rộng đến giới hạn "hình tượng nhà văn", "tác giả". Quan hệ giữa hình tượng người kể chuyện và hình tượng "tác giả" là cơ động... Tính cơ động của những hình thức của mối quan hệ này thay đổi không ngừng chức năng của những lĩnh vực ngôn từ cơ bản... Diện mạo của người kể chuyện và tác giả bao trùm và thay thế nhau, có những quan hệ khác nhau với hình tượng nhân vật"(1). Đây là những điểm đặc biệt quan trọng để hiểu biết ngôn ngữ nghệ thuật trong tiểu thuyết. Những đặc trưng của ngôn ngữ tiểu thuyết thường được lý giải bằng sự tác động tương hỗ phức tạp giữa tiếng nói tác giả, người kể chuyện và nhân vật. Xây dựng ngôn ngữ nhân vật có một tầm quan trọng tương đương với việc xây dựng ngôn ngữ người kể chuyện. Nhà viết tiểu thuyết phải phát hiện ra phong cách ngôn ngữ riêng của từng nhân vật. Trong lời ăn tiếng nói con người có phản ánh kinh nghiệm sống cá nhân, trình độ văn hoá tư tưởng và tâm lý của họ. Đằng sau mỗi câu nói là một hoàn cảnh xã hội và một tiểu sử cá nhân. Ngôn ngữ của nhân vật phải là một thứ ngôn ngữ phản ánh tính cách. Tính cách điển hình trong văn học một phần được phản ánh qua ngôn ngữ đối thoại và độc thoại, nhờ ngôn ngữ mà bộc lộ các thuộc tính và phẩm chất của mình.

Nhà văn không thể bê nguyên xi các câu nói ngoài cuộc đời vào tiểu thuyết mà phải xây dựng những hình tượng ngôn ngữ của từng nhân vật. Mỗi nhân vật có một giọng nói riêng, thích dùng một số từ ngữ riêng. Có khi tác giả cho nhân vật lắp đi lắp lại một số từ ngữ giống nhau (ngôn ngữ AQ, mụ Tường Lâm trong tác phẩm Lỗ Tấn, cụ cố Hồng, Xuân Tóc Đỏ trong tác phẩm Vũ Trọng Phụng). Điều quan trọng nhất là phải nắm được sự vận động của tiếng nói nhân vật. Chỉ có thông qua sự vận động của tiếng nói, nghĩa là khi ngôn ngữ được hoạt động theo hình tuyến thì nhà văn mới nắm được nhân vật. Ngôn ngữ chị Hai Tâm (*Mười năm*) sặc mùi

(1) Vinôgradốp, *Về ngôn ngữ văn nghệ*, NXB Văn học Quốc gia, Mátxcơva, 1960, tr. 122, 123.

buôn bán, được thua. Chị hay ví von, so sánh, dùng nhiều thành ngữ, dùng từ tượng hình, tượng thanh. Giao dịch hằng ngày, lời nói của chị thường lèo lá, chanh chua, đưa đẩy. Thật đúng là lời ăn tiếng nói của một chị gái goá, ở một vùng làm nghề thủ công, đã từng buôn bán chợ nọ chợ kia. Để nắm được sự vận động của tiếng nói nhiều loại người khác nhau, Tô Hoài rèn luyện cho mình một thói quen lắng nghe mọi người đối đáp, trò chuyện trong đời sống hằng ngày. "Tôi còn nhớ, trong kháng chiến, trên đường công tác tôi thường đi đò đêm hay ở trọ hàng cơm, nhất là những hàng cơm quanh các chợ tỉnh, mà ở đây nhiều thứ sinh hoạt trong kháng chiến đều dồn cả về ban đêm, đêm thường thật đông, thật ồn. Trong bóng tối ít ai rõ mặt ai, như ở trên một chuyến đò dọc đêm, mà chỉ nghe tiếng nói của nhau. Người xung quanh chuyện với nhau, với mình, câu người này tìm bắt câu người khác, mình lắng yên nghe hoặc cũng đáp chuyện vào đấy rồi do âm thanh và ý nghĩa mỗi câu nghe và cách nói mà đoán người. Công việc làm đó thật thú vị... Tôi tưởng một người viết văn muốn học đối thoại, học kiến trúc câu văn, không cách nào tốt bằng thường chú ý câu nói như thế"[1].

Phải thông qua sự vận động tiếng nói, nhà văn mới nắm được tính cách của người nói. Chủ nghĩa cổ điển cũng như chủ nghĩa lãng mạn, nói chung, chưa thực hiện được yêu cầu cá thể hoá ngôn ngữ nhân vật. Chỉ có những tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa mới phản ánh được trong ngôn ngữ nhân vật các đặc điểm dân tộc, giai cấp và tầng lớp, nghề nghiệp. Ngôn ngữ của mẹ Nghĩa Rằng là ngôn ngữ của những người dân nghèo, tứ cố vô thân, xiêu bạt ra thành thị làm thuê, làm mướn kiếm ăn : "Nghĩa Rằng thì là đây nhà nhất gian ở thuê, gạo chạy nhất bữa, quần áo nhất manh... thân danh chỉ là con mẹ đội than ở Sáu kho. Nhưng mà chúng mày mà động đến lông chân con bà thì..." *(Sóng gầm)*. Ngôn ngữ của ông Tư Trầm là ngôn ngữ của những người nông dân đã từng tham gia kháng chiến, bấy giờ đang bị chính quyền Diệm đẩy vào thế cùng quẫn : "ông đại diện cũng biết tôi dốt, cha mẹ đẻ ra không để cho một chữ, tôi có biết đường nào đâu mà đọc dụ. Xin làng chế cho, đừng cướp ruộng cướp cơm

(1) Tô Hoài, *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi*, Sđd, tr. 39.

của tôi... Nồi cơm tôi chỉ có bấy nhiêu đó, ai cho thì tôi nhớ ơn, ai cướp đi thì nói ông bỏ lỗi, thân già này chống !" (*Truyện và ký* - Nguyễn Thi).

Một số cuốn tiểu thuyết của ta mới chỉ chú ý tính xã hội, tính giai cấp của ngôn ngữ nhân vật nhưng chưa chú ý đúng mức ảnh hưởng của tâm lý và lứa tuổi, đến tiếng nói con người. Có tâm lý của những lão già nát rượu, chán đời, nghĩ lan man, chuyện nọ xọ chuyện kia (lão Mấu trong *Làng tề*) ; lại có tâm lý của những anh tiểu tư sản ích kỷ luôn luôn suy bụng ta ra bụng người (một số nhân vật tiểu tư sản trong truyện ngắn Nam Cao). Có tâm lý của những người thẳng tính, ưa nóng nảy bốp chát, lại có tâm lý của những anh nịnh thích đưa đẩy, uốn éo, v.v.

Tiếng nói là công cụ có hiệu lực nhất để Đôxtôiépxki đi sâu vào tâm lý con người. Tiếng nói và tâm tư của bà mẹ trong bức thư gửi cho Raxcônnhicốp đã làm biểu hiện lên trước mắt ta một tính cách. "Có những nhà văn diễn tả chủ yếu bằng mắt. Đốt diễn tả bằng tai, đôi tai rất lạ của Đốt. Hình như Đôxtôiépxki tự đặt cho mình một phương pháp làm việc chung với nhân vật mình, giao ước với nhân vật : các anh, các chị, các ông, các bà, tất cả lũ bay cứ nói đi. Đôxtôiépxki có cái tật nói rất nhiều, bởi vì nhân vật của Đôxtôiépxki vốn nói dài, có những đoạn độc bạch rất dài. Đốt lắng nghe rất kỹ và sau đó viết lại cho họ những lời họ đã nói... Những người sành đọc tiểu thuyết của văn hào Tônxtôi thường nói rằng chúng ta *nghe thấy* nhân vật động tiếng, có tiếng nói trong tiểu thuyết vì chúng ta đã *trông thấy* nhân vật đó. Với Đôxtôiépxki, chúng ta chỉ *trông thấy* được họ sau cái khi *nghe thấy* họ nói chuyện một mình một bóng, hoặc nói chuyện với nhiều người khác... Hiệu năng gợi cảm và truyền cảm do lời nói của Đôxtôiépxki làm cho nhân vật của Đốt hiện dần lên và rực sáng lên như những thỏi sắt nung đỏ"[1].

Một số tiểu thuyết của Đôxtôiépxki (*Tội ác và trừng phạt, Anh em Caramadốp, Chàng ngốc*) đã được đưa lên sân khấu và những phóng tác kịch này đã chứng minh cái khả năng ngôn ngữ tài tình của nhà đại văn hào Nga. Những mảng lớn trong tiểu thuyết của Đôxtôiépxki là những

(1) Nguyễn Tuân, *Đôxtôiépxki*, xem : *Heine, Kalidasa, Đôxtôiépxki*, Uỷ ban bảo vệ hoà bình thế giới của Việt Nam xuất bản, H., 1957, tr. 37.

đoạn đối thoại giàu kịch tính. Các đoạn đối thoại là những phần khó nhất của văn xuôi. Chỗ yếu nhất của những người mới viết tiểu thuyết thường bộc lộ ở những đoạn đối thoại. Và những nhà tiểu thuyết lớn thường có khả năng viết những đoạn đối thoại và độc thoại có tài (Đôxtôiépxki, Hemingway, L. Tônxtôi).

Trong các đoạn đối thoại, tiếng nói phải bắt nhau, đuổi nhau, chèn nhau, quyện lẫn với nhau vô cùng chặt chẽ và sinh động. Đối thoại phải súc tích, tiết kiệm, không nên dùng đối thoại để trình bày các hoàn cảnh bên ngoài. Thông qua các đoạn đối thoại, nhà văn phải làm bộc lộ rõ tâm trạng, tính cách của từng nhân vật. Trong tiểu thuyết *Ở xã Trung Nghĩa* có một cuộc đối thoại tay tư vừa công khai, vừa ngấm ngầm, đầy tính chất cách tân so với lối kể chuyện truyền thống của ta. Ở đây không phải là sự bắt chước cầu kỳ cái kiểu dòng ý thức chảy hỗn loạn, đan chéo nhau trong tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa. Ở đây, hai cuộc đối thoại, bốn dòng suy nghĩ quyện lẫn vào nhau là do yêu cầu phản ánh một nội dung hiện thực của cuộc sống : bọn đại diện chính quyền Diệm thường trắng trợn đục khoét dân ngay tại công sở. Hai ngài cảnh sát và đại diện vẫn có thể nói chuyện với khách hàng của mình một cách chăm chú, trật tự và đầy quyền thế, tuy rằng một tai vẫn dành để nghe trộm chuyện của nhau vì quyền lợi vốn thường nằm trong những câu chuyện dài dòng, lộn ẩu đó : "Vợ Ba Sõi vẫn nhỏ nhẹ nói với lão đại diện :

– Tôi biểu ăn chay đi, đừng có mang tiếng ác vào mình, nhưng đàn ông tôi nó ham lắm. Nhờ ông nói với ông Bảy Kiệt bớt bớt cho.

Đại diện Hiếm bẻ tay rốp rốp :

– Xin thề với miếu Bà đây, tôi không ngó vô đó lấy một đồng xu. Hắn lại liếc sang tên cảnh sát.

Bên này ngài cảnh sát cũng không chịu lép, y nói với anh thanh niên, khách hàng của mình :

– Nếu rán lo được ba trăm, tôi sẽ mướn người thế cho anh...

– Năm ngàn một công là do chính phủ ra giá, nếu bà muốn bớt thì....

– Nói ông cảnh sát bỏ lỗi, vợ em đau em phải cõng nó đi... ỉa...

– Phải không ông ? Đàn ông tôi là đứa ngu nên nó mới chịu giá với ông năm ngàn...

– ... Hử ? Mấy cha Hoa kiều ngoài chợ cũng phải bỏ ba trăm đồng ra mướn người thế đi làm khu trù mật thì sao ?

– Vợ em sẽ chết !...

– Anh coi cái miệng thịt trâu của vợ anh nó lớn hơn khu trù mật à ?

– Nếu bà giữ chìa khoá tiền thì...

– Thà ông đại diện cứ nói thẳng thớm như ông cảnh sát ở bàn bên cho đàn ông tôi nó dễ toán.

– Ối, tiền bạc nó bằng giấy bà à...

– Anh nói vợ anh nó đái lên đâu ? đá á...i lên đâ â...u..." (Nguyễn Thi - *Truyện và ký*, tr. 354, 355).

Cuộc đối thoại tay tư rất tài tình này đã bộc lộ rõ tính cách của các nhân vật. Một lão đại diện đa mưu luôn luôn gợi ý một cách xa xôi, thận trọng và một tên cảnh sát nóng nảy, lỗ mãng muốn thấy quyền lợi cho thật sát sạt nhỡn tiền. Còn hai khách hàng thì rõ ràng một người là nạn nhân thật thà đang bị đe doạ còn con mụ địa chủ thì chỉ có vẻ là nạn nhân và y cũng ranh ma trong chuyện mặc cả không kém gì lão đại diện.

Như vậy, mục đích chủ yếu của ngôn ngữ độc thoại và đối thoại là miêu tả tính cách của các nhân vật.

Trong việc xây dựng hình tượng ngôn ngữ cho các nhân vật, nhà văn phải tiến hành song song hai quá trình cá thể hoá và khái quát hoá. Nhà văn không phải là người ghi tốc ký những câu nói của các nguyên hình ngoài cuộc đời. Dù cho những câu ngôn ngữ mẫu có hay ho đến bực nào đi nữa thì trong đa số trường hợp nhà văn vẫn phải nhào nặn, chế biến lại, chọn lọc trong mớ tài liệu đó cái gì là tiêu biểu và điển hình : nghĩa là trong lĩnh vực ngôn ngữ nhà văn cũng phải tiến hành công việc *tổng hợp và khái quát hoá* như khi xây dựng một nhân vật điển hình. Ngôn ngữ điển hình hoá là ngôn ngữ phản ánh tính cách, gắn liền với tâm lý xã hội và hoàn cảnh sinh sống của nhân vật. Một nhà văn có tài phải đoán được những câu mà nhân vật có thể nói. Tuốcghênhép có cả một cuốn vở

to tướng ghi những đoạn đối thoại giả định *à la Bazarov* (theo kiểu Badarốp). Goethe hình dung thấy các nhân vật đang đối thoại với mình trên chiếc ghế bành trước mặt. Nhà văn phải có một quá trình, một vốn từng trải mới khắc phục được cái bệnh chụp ảnh ngôn ngữ, sao chép những đặc điểm bên ngoài của ngôn ngữ mẫu. Lần đầu tiên viết về đồng bào miền núi, Tô Hoài đã rơi vào chủ nghĩa tự nhiên trong ngôn ngữ (*Núi Cứu Quốc*). Ông đã đưa vào câu văn những tiếng nói nguyên xi của người miền núi, mà mới nghe người miền xuôi thấy lạ tai. Ví dụ : *cái* bộ đội, *cái* cán bộ, *cái* Đảng, *cái* đoàn kết, *cái* Cụ Hồ, đồng chí *mày* cho *tao*, v.v. Sau một tiếng Kinh không đúng mẹo mực, anh lại thêm một tiếng *lố* ở cuối cho có màu sắc địa phương ! Ở đây Tô Hoài chỉ nắm được cái vỏ hiện tượng bề ngoài chứ chưa đi sâu vào những đặc trưng của ngôn ngữ miền núi thể hiện trong những thành ngữ, những lời ví, cách vận dụng hình tượng và nếp suy nghĩ trong các truyện cổ, dân ca, v.v. Đưa những tiếng đó vào tác phẩm tức là không hiểu ngôn ngữ các dân tộc Tày, Dao, Mông đồng thời đã dùng quan điểm dân tộc lớn đối với dân tộc nhỏ trong lĩnh vực ngôn ngữ nên chỉ thấy cái lạ về hình thức.

Bài học thất bại của *Núi Cứu Quốc* (1949) đã giúp cho Tô Hoài có những thành công trong *Truyện Tây Bắc* (1952) và tiểu thuyết *Miền Tây* (1967). Trong tác phẩm sau này, anh không chép nguyên xi tiếng nói của người Mông mà đem cái thực tế ngôn ngữ đó xây dựng, sáng tạo lại, để màu sắc Mông trong *Miền Tây* có phong cách Tô Hoài chứ không phải theo cách chụp ảnh.

Phải kiên quyết chống lại chủ nghĩa tự nhiên hay chủ nghĩa nhiếp ảnh trong ngôn ngữ. Chủ nghĩa kinh nghiệm là hình thái tồi tệ nhất của triết học, cũng là hình thái tồi tệ nhất của văn học. Trong tiếng nói hằng ngày có nhiều cái ngẫu nhiên và không bền vững, kiểu cách và bị xuyên tạc về mặt ngữ âm,... Nhà văn phải loại bỏ cả những yếu tố ấy ra khỏi ngôn ngữ nghệ thuật của mình là thứ ngôn ngữ có nhiệm vụ phản ánh cái điển hình trong cuộc sống. Những lệch lạc trong tiếng nói hằng ngày, nếu bê nguyên xi vào tác phẩm, sẽ làm cho ngôn ngữ dân tộc mất tính chất trong sáng và tính chất tiêu chuẩn.

Nhà đại văn hào Nga Đôxtôiépxki đã chế giễu những nhà tiểu thuyết chạy theo chủ nghĩa tự nhiên trong ngôn ngữ. Ông viết : "Bạn có biết, nói bằng những "chất tinh hoa" là thế nào không ? Không à ? Tôi xin giải thích ngay để bạn rõ. Khi xây dựng các điển hình và tự phân cho mình một ngành chuyên môn nào đấy (chẳng hạn, dựng những nhân vật con buôn, nông dân, v.v.) trong văn học, "nhà văn - hoạ sĩ" hiện đại thường suốt đời cầm cây bút chì và cuốn vở lắng nghe và ghi chép những từ tiêu biểu ; rốt cuộc thu thập được vài trăm từ tiêu biểu. Thế rồi cuốn tiểu thuyết bắt đầu và hễ một tên con buôn hay một thầy tu nói là ông ta lại chọn cho nhân vật này một lời nói rút từ cuốn vở đã ghi chép. Người đọc cười ha hả và khen lấy khen để. Quả nhiên người ta có cảm tưởng là ghi rất đúng, rất "truyền thần" từng chữ một, nhưng thật ra như thế còn tệ hơn nói dối, chính bởi vì tên con buôn hay người lính trong cuốn tiểu thuyết nói bằng những "chất tinh hoa", trong khi một tên con buôn hay một người lính trong thực tế không bao giờ nói như vậy[1].

Ngôn ngữ trong tiểu thuyết không phải là thứ ngôn ngữ sao chép nguyên xi tiếng nói ngoài cuộc đời mà là một thứ ngôn ngữ nghệ thuật có những đặc trưng thẩm mỹ nhất định. Nghiên cứu *những đặc trưng thẩm mỹ của ngôn ngữ trong tiểu thuyết* là một việc làm khó khăn và hết sức mới mẻ, cho nên trong cuốn sách này chúng tôi chỉ hy vọng đặt được những viên gạch đầu tiên.

*
* *

Không thể nghiên cứu ngôn ngữ tiểu thuyết tách rời ngôn ngữ văn xuôi và ngôn ngữ nghệ thuật nói chung. Những đặc trưng thẩm mỹ của ngôn ngữ nghệ thuật cũng là những đặc trưng của ngôn ngữ tiểu thuyết.

Ngôn ngữ không có tính nghệ thuật – trong câu chuyện hằng ngày và trong các tác phẩm khoa học – nhằm mục đích chủ yếu là thông tin, truyền đạt một điều gì đó một cách chính xác, nội dung được giới hạn một cách chặt chẽ. Ngôn ngữ khoa học không mấy khi có nhiệm vụ

(1) Hợp tuyển *Các nhà văn Nga bàn về văn học*, NXB Nhà văn Xô viết, Lêningrát, 1939, cuốn 2, tr. 210.

tái hiện lại mối quan hệ tình cảm giữa người nói với đối tượng được nói đến. Còn ngôn ngữ nghệ thuật thì bao giờ cũng tìm cách truyền các quan điểm của nghệ sĩ vào đối tượng được miêu tả, truyền vào đấy cái lối nhìn sự vật, cách nhận thức và cảm quan về thế giới của anh ta, nói tóm lại là ngôn ngữ đó mang dấu ấn của cá tính và phong cách nghệ sĩ. Đặc điểm nói trên tạo nên sức rung cảm, thuyết phục và thu hút đặc biệt của ngôn ngữ nghệ thuật. Khi Nguyễn Du viết :

*Cỏ lan mặt đất, rêu **phong** dấu giày*

thì ta thấy nhà thơ đã đặt vào cái hình tượng nghệ thuật "phong bì rêu niêm phong lại hương thơm hài xưa" (chữ của Nguyễn Tuân - P.C.Đ) tất cả tấm lòng trân trọng và yêu thương tha thiết của một người tình nhân, của một nhà ngôn ngữ đa tình, đa cảm.

Trong tiểu thuyết lãng mạn, dấu ấn chủ quan của nghệ thuật bộc lộ rất rõ trong màu sắc ngôn ngữ, trong lối nói cường điệu và phóng đại, lối nói trang trọng gây hưng phấn, lối dùng các biện pháp tu từ, lối dùng một thứ văn giàu nhạc điệu,... Ngôn ngữ trong tác phẩm *Hòn Đất* là ngôn ngữ của một phong cách lãng mạn cách mạng trong tiểu thuyết. Anh Đức không giấu được mối cảm tình đặc biệt của mình đối với nhân vật khi miêu tả mái tóc dài thoảng mùi thơm hoa bưởi của chị Sứ, một mái tóc đang bồng lên bay lượn trong ánh trăng, khi ví cô Quyên với những cành lá lê ki ma xanh um, với tiếng sóng rì rào trên bãi biển, với ánh đuốc bập bùng và tiếng thét của đoàn người đấu tranh,...

Ngôn ngữ nghệ thuật đi từ sự thông tin đến sự sáng tạo. Nó không chỉ nhằm mục đích thông báo một sự kiện mà còn phải tái tạo lại cuộc sống một cách toàn vẹn, cụ thể và sinh động trong những hình tượng nghệ thuật. Mỗi một từ, một câu có thể gây nên ở người đọc một loạt "phản ứng dây chuyền", bằng cách buộc sự tưởng tượng và ý nghĩ của họ phải mở rộng đến những biên giới xa lạ.

Câu thơ tài tình của *Chinh phụ ngâm* :

Trống Tràng Thành lung lay bóng nguyệt...

đã gợi nên trong trí tưởng tượng của Nguyễn Tuân một đợt sóng hình ảnh liên tiếp : "Chiều hôm hoặc đêm về sáng, một mảnh trăng treo trên lưng

một cái thành dài. Rồi tiếng hịch quốc phòng, rồi là tiếng trống động quân. Câu thơ thần không chịu nói trống giục vào lòng người, mà lại đi nói đến vừng trăng động lay trên thành gạch. Trống trận rung càng mau càng rền nhịp, trăng càng méo càng nhòe càng di động. Bóng nguyệt lung lay mà chiếu vào những tấm lòng náo động của một đêm truyền hịch". Và cũng câu thơ đó được các chàng trai địa chất giải thích dưới một góc độ khác : "Câu "Trống Tràng Thành lung lay bóng nguyệt" thấy nó thoả mãn cách nhìn của những người làm công tác khoa học tự nhiên. Đây là cách nhìn của người có kiến thức về khoa vật lý, nhìn mặt trăng một cách tinh tế, nhìn mặt trăng qua một lớp không khí đang bị xô dồn bởi nhiều vòng sóng âm phát toả ra từ một nhạc cụ trầm hùng..."[1].

Như vậy, sự khác biệt giữa ngôn ngữ nghệ thuật và ngôn ngữ không có tính chất nghệ thuật chính là ở chỗ loại ngôn ngữ trên đã "gợi nên được vô số các ý tưởng, biểu tượng và cách giải thích" (L. Tônxtôi).

Sức mạnh của ngôn ngữ nghệ thuật thể hiện trong sự phối hợp giữa các từ thế nào cho mỗi từ, ngoài các biểu tượng trực tiếp của nó ra còn kéo theo cả một loạt biểu tượng khác đột khởi lên trong tâm hồn người đọc.

Để giải thích tính chất hình khối, nhiều tầng ý nghĩa của ngôn ngữ nghệ thuật, các nhà lý luận không chỉ vận dụng lý luận văn học, ngôn ngữ học mà còn viện đến cả sinh lý học của Páplốp nữa.

Theo Páplốp, ngôn ngữ là một vật kích thích có "tính chất nhiều hình khối" và trong một tác phẩm nghệ thuật, từ ngữ không phải chỉ có độc một nghĩa mà có nhiều tầng ý nghĩa, có tính chất tín hiệu nhiều mặt". Từ ngữ trong văn mạch nghệ thuật vẫn thường gây nên không phải là một mà là toàn bộ một loạt những tín hiệu nhiều màu nhiều vẻ khác nhau.

Các nhà khoa học đã giải thích hiện tượng phản ứng dây chuyền của những kích thích bằng từ ngữ đó như sau :

"Sự trừu tượng hoá từ hiện thực là điều đặc sắc của hệ thống tín hiệu thứ hai, đạt được như vậy là nhờ hình tượng bằng từ ngữ của các đối tượng và hành động đã thay thế tác động cụ thể của chúng đối với cơ thể.

---

(1) *Tạp chí Văn học*, số 3, năm 1966, tr. 23.

Việc trừu tượng hoá một cách đặc biệt xác đúng như vậy của những kích thích bằng từ ngữ khỏi những nhân tố tác động cụ thể đã đạt được do nhờ hệ thống tín hiệu thứ hai, đã cho phép hình thành nên những dây chuyền rất phức tạp từ những kết hợp của một vật kích thích bằng từ ngữ này với một vật kích thích khác cũng bằng từ ngữ, chúng được xây cất chồng lên nhau.

Ở con người lớn sở dĩ có được một số lớn những cách biểu hiện ngôn ngữ là nhờ không phải ở những kết hợp của các kích thích bằng từ ngữ với tác động trực tiếp của các đối tượng cụ thể của thế giới bên ngoài đến chúng ta, mà chính là nhờ ở sự kết hợp giữa chúng với những tín hiệu từ ngữ của sự tác động của các vật thể cụ thể đã được chế tác từ trước đó.

Những dây chuyền như thế có thể rất phức tạp, bao gồm trong chúng một số lượng lớn các khâu mà mỗi khâu được dựa trên sự kết hợp của những tín hiệu từ ngữ này với những tín hiệu từ ngữ khác. Thế nhưng các khâu dây chuyền thoạt đầu tiên bao giờ cũng có được trên cơ sở kết hợp sự kích thích bằng từ ngữ với tác động của những nhân tố cụ thể của thế giới bên ngoài đến chúng ta, chúng tác động đến hệ thống tín hiệu thứ nhất. Đây là một trong những nhân tố quy định những đặc điểm về mặt chất lượng của hệ thống tín hiệu thứ hai"[1].

Những khái niệm của tư duy lô gích, những thuật ngữ khoa học và kỹ thuật đã hình thành nên như thế. Ngay cả trong nghệ thuật cũng diễn ra những sự kết hợp phức tạp giữa các vật kích thích bằng từ ngữ, và chính sự kết hợp phức tạp đó, những phản ứng dây chuyền đó đã giải thích tính chất hình khối, nhiều tầng ý nghĩa của ngôn ngữ nghệ thuật.

Ngôn ngữ nghệ thuật có mục đích là biểu hiện hình tượng. Ngôn ngữ là hình thức, tương ứng với hình tượng là nội dung. Hệ thống hình tượng của tác phẩm quy định cách lựa chọn những phương thức sử dụng từ vựng, cú pháp, ngữ điệu, âm thanh, v.v. Nói rộng ra, ngôn ngữ nghệ thuật gắn liền với phong cách, phương pháp sáng tác, thể loại, cốt truyện và hệ thống hình tượng của nhà văn.

---

(1) K. M. Bucốp, *Học thuyết của I. P. Páplốp và khoa học tự nhiên hiện đại* (Trích theo Lênôbli trong cuốn *Nhà văn và công việc của nhà văn*, Sđd, tr. 70).

Mỗi một từ, khi được đưa vào trong văn mạch của một cuốn tiểu thuyết và trở thành một bộ phận hợp thành của nó thì không chỉ giữ nguyên ý nghĩa của nó trong ngôn ngữ thông dụng mà đã có thêm những tầng ý nghĩa mới. Tên cuốn tiểu thuyết *Đi bước nữa* của Nguyễn Thế Phương không phải chỉ nói đến việc tái giá của cô Hoan mà còn muốn nhắc nhở làng Đoài phải đi thêm một bước nữa, vượt xa cái tư tưởng tư hữu vốn có gốc rễ trong lề lối làm ăn cá thể của xã hội cũ.

Như vậy, trong tác phẩm, mỗi từ có một ý nghĩa trực tiếp và một ý nghĩa có tính chất ẩn dụ. Muốn giải đáp hiện tượng này một cách khoa học thì cần phải kết hợp các phương pháp phê bình và nghiên cứu văn học với những phương pháp của bộ môn ngôn ngữ học. Nói về ngôn ngữ nghệ thuật không thể không đếm xỉa đến những luận cứ của ngôn ngữ học, nhưng nếu chỉ dựa vào ngôn ngữ học thì không đủ khả năng để phát hiện những đặc trưng thẩm mỹ của ngôn ngữ nghệ thuật. Những công trình của viện sĩ Vinôgradốp nói về ngôn ngữ nghệ thuật dường như được viết ra dưới hai luồng ánh sáng của ngôn ngữ học và lý luận văn học. Chúng tôi đặc biệt chú ý đến ý kiến phát biểu của ông "về cuộc tranh luận xung quanh vấn đề từ ngữ và hình tượng" : "Theo hình thức bên ngoài của nó thì ta thấy từ ngữ trong tác phẩm nghệ thuật dường như trùng hợp với từ ngữ của hệ thống ngôn ngữ dân tộc tương ứng và dựa trên ý nghĩa của nó ; thế nhưng không những nó phải sử dụng đến ngôn ngữ dân tộc và kinh nghiệm hoạt động nhận thức của toàn dân được phản ánh vào trong đó mà còn phải sử dụng đến cả thế giới của thực tiễn nghệ thuật được sáng tạo hay tái tạo nên trong tác phẩm nghệ thuật. Nó là yếu tố xây dựng trong việc tạo tác nên tác phẩm nghệ thuật và có quan hệ với các yếu tố khác của sự cấu tạo hay kết cấu tác phẩm. Bởi vậy cho nên nó có hai bình diện trong chiều hướng ý nghĩa của nó và do đấy có tính hình tượng. Cơ cấu ý nghĩa của nó được mở rộng và làm phong phú thêm bởi những sự "gia tăng" ý nghĩa có tính tạo hình nghệ thuật, những sự gia tăng đó phát triển trong hệ thống của đối tượng mỹ học toàn vẹn. Giải thích cho được những tầng ý nghĩa mới đó đang biến cải và làm phong phú thêm cơ cấu ngữ nghĩa của từ ngữ toàn dân, chính là nhiệm vụ của môn khoa học về ngôn ngữ văn học có tính nghệ thuật"[(1)].

(1) *Những vấn đề văn học* (tiếng Nga), số 5, năm 1960, tr. 92, 93.

Như vậy, theo Vinôgradốp, một từ ở trong ngôn ngữ toàn dân, một khi được đưa vào tác phẩm nghệ thuật sẽ được nghệ sĩ đào sâu và biến cải nội dung của nó, làm cho nó trở nên chính xác hơn, giàu sức biểu hiện hơn và mang thêm những âm hưởng mới về ngữ nghĩa. Như vậy, ngữ nghĩa của từ đã biến đổi khi nó trở nên một từ nghệ thuật, một từ hình tượng và nhiệm vụ của nhà nghiên cứu là phải phát hiện ra những tầng ý nghĩa mới nảy sinh của từ khi nó cắm sâu vào văn mạch của tác phẩm.

Một mặt khác Vinôradốp nhấn mạnh đến mối quan hệ qua lại giữa tính chất hai bình diện ý nghĩa và tính hình tượng của từ. Bản thân tính chất hai bình diện ý nghĩa chưa đủ làm cho từ có tính hình tượng. Phẩm chất đó của từ nghệ thuật chỉ là phương tiện, là công cụ nhờ đó mà hình tượng được bộc lộ ra và thể hiện trong tác phẩm.

Tóm lại, ngôn ngữ có tính chất nghệ thuật là ngôn ngữ được sử dụng với những chức năng mỹ học của nó, là ngôn ngữ tạo nên hình tượng nghệ thuật, là một trong những thành phần quan trọng nhất và chủ yếu nhất của tác phẩm.

*
* *

Bây giờ chúng ta sẽ đi sâu vào *những đặc trưng thẩm mỹ của ngôn ngữ văn xuôi nói chung và ngôn ngữ tiểu thuyết nói riêng*. Tiểu thuyết xuất hiện như một hệ thống ngôn ngữ khác về nguyên tắc so với những hình thức trước đó của nghệ thuật ngôn từ. Chúng ta không nên đối lập ngôn ngữ tiểu thuyết với ngôn ngữ thơ ca nhưng rõ ràng là hai loại ngôn ngữ đó có những đặc trưng khác nhau. Ngôn ngữ thơ ca chủ yếu là một thứ ngôn ngữ *đánh giá*, nó ca ngợi hoặc chế giễu, đả kích (như trong thơ trào phúng) đối tượng được phản ánh. Để tăng cường sức thuyết phục đối với người đọc, để cho người đọc đồng tình với lối đánh giá của mình, nhà thơ thường sử dụng rộng rãi những biện pháp tu từ (những ẩn dụ và các phép chuyển nghĩa khác), những hình ảnh cú pháp (lối đảo nghịch, lắp lại, lược từ, v.v.), những từ đẹp và trang trọng,...

Đối với ngôn ngữ thơ ca, việc ca ngợi, đánh giá cái được phản ánh là nhiệm vụ hàng đầu, còn nhiệm vụ tạo hình thì lùi xuống bình diện thứ hai.

Trong khi đó thì ở tiểu thuyết (cũng như ở văn xuôi nói chung) ngôn ngữ trực tiếp mang tính chất tạo hình ; nó có nhiệm vụ phải *miêu tả* một cách chính xác những đối tượng được phản ánh. Nếu như trong thơ, ngôn ngữ trước hết cần phải đẹp, cao cả và trang trọng thì trong tiểu thuyết, ngôn ngữ trước hết cần phải *chính xác*, có khả năng tái tạo lại các đối tượng trong hình thái cá thể, không lắp lại của nó.

Tất nhiên không nên tuyệt đối hoá những đặc điểm trên đây một cách máy móc. Trần Mai Ninh lúc cần thiết cũng có thể hạ bút viết những câu thơ chẳng "cao cả" và "thi vị" một chút nào :

Cả một đàn chó ghẻ
Sủa lau nhau
Và lần lượt theo nhau
Chết không ngáp !
Dao găm để gáy
Súng màng tang
Ồng ộc xối đầy đường máu chó !

Nhưng nhìn chung thì ngôn ngữ thi ca vẫn có khuynh hướng vươn lên khỏi ngôn ngữ hằng ngày, tắm trong vòng hào quang của sự cao cả và thi vị (Trong *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, những chuyện xấu xa, bỉ ổi hiện lên một cách trần trụi, thậm chí có khi hơi tự nhiên chủ nghĩa ; nhưng trong *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du thì những chuyện đó được miêu tả một cách "thi vị" hơn).

Nếu như ngôn ngữ thi ca vượt lên khỏi ngôn ngữ hằng ngày (theo hướng nâng cao nó lên bằng những biện pháp tu từ) thì ngôn ngữ văn xuôi lại vượt lên khỏi ngôn ngữ hằng ngày theo một hướng khác (hướng cá thể hoá). Mỗi một câu, một chi tiết trong tác phẩm văn xuôi có thể chứa đựng nhiều tầng ý nghĩa, nhiều cách giải thích. Nhưng mỗi từ thì lại phải mang tính chính xác, cá thể hoá. Nếu không cá thể hoá thì ngôn ngữ văn xuôi không thể nào tái tạo được các sự vật trong hình thái cụ thể, độc đáo của nó.

Đến đây các nhà văn xuôi vấp phải một mâu thuẫn, vì "trong ngôn ngữ chỉ có cái phổ biến", "cái cảm giác nói lên hiện thực, tư tưởng và từ ngữ nói lên cái phổ biến" (Lênin). Từ ngữ tiêu biểu cho một cái gì có tính chất khái quát, nhưng sự vật được miêu tả thì bao giờ cũng là cái cụ thể, đơn nhất. Cho nên nhiều nhà văn xuôi cảm thấy bất lực vì không đủ những từ chính xác để miêu tả. Goócki cũng có lần phải thốt lên : "Trên đời này không có cái đau khổ nào hơn cái đau khổ của từ ngữ". Các nhà văn xuôi cảm thấy mâu thuẫn này của từ ngữ một cách rõ rệt nhất vì họ phải làm sao cho các nhân vật của mình có bản chất tạo hình, nghĩa là làm cho độc giả cảm giác được chúng một cách vật chất.

Ngôn ngữ chính xác, cá thể hoá là điều kiện cho việc miêu tả tạo hình nhưng còn miêu tả như thế nào để có thể dựng lên những nhân vật giàu bản chất tạo hình thì đó lại là một vấn đề khác. Goócki phát biểu về vấn đề này như sau : "Tô vẽ" những con người và những đồ vật bằng từ ngữ là một việc, mà mô tả những con người và những đồ vật đó một cách tạo hình, sinh động, đến nỗi người ta muốn lấy tay mà sờ như ta vẫn muốn sờ các nhân vật trong *Chiến tranh và hoà bình* của L. Tônxtôi lại là một việc khác. Muốn thế cần phải làm sao cho các từ ngữ gắn ngay vào trí nhớ người đọc những động tác, dáng đi và giọng nói của nhân vật được mô tả"[(1)]. Như vậy, theo Goócki, bằng ngôn ngữ nghệ thuật, nhà văn có thể tác động trực tiếp đến thị giác, thính giác, xúc giác,... của người đọc, làm cho họ cảm giác được nhân vật một cách vật chất. Yêu cầu này có thể thực hiện được vì hai lý do. Ở các nhà văn, hoạ sĩ, nhạc sĩ hệ thống tín hiệu thứ nhất được phát triển hơn là ở con người bình thường, nên họ cảm thụ các ấn tượng trực tiếp từ cuộc sống rất mạnh, sâu và lâu bền. Bằng các trí nhớ thị giác (thường là thị giác nhiều hơn cả), thính giác, xúc giác,... họ có khả năng làm sống lại, tái hiện lại những ấn tượng cảm tính về hiện thực. Một mặt khác, ngôn ngữ là "tín hiệu của các tín hiệu" của hiện thực, nó có khả năng thay thế mọi kích thích trực tiếp từ sự vật đến các giác quan của con người. Chúng ta nhớ lại một nhận định của Páplốp : "Có lẽ từ ngữ đối với con người cũng là một vật kích thích thực và có điều kiện

(1) Goócki, *Tuyển tập*, cuốn 24, Mátxcơva, 1954, tr. 489, 490.

như là mọi vật kích thích khác mà nó cũng có chung với động vật, nhưng đồng thời lại có tính chất nhiều hình khối mà không một vật kích thích nào khác có được... Nhờ vào toàn bộ các kích thích bên ngoài và bên trong xảy đến trong các bán cầu lớn cho nên từ ngữ báo hiệu tất cả mọi kích thích đó, thay thế được chúng tất cả và vì vậy có thể gợi nên tất cả mọi hành động, mọi phản ứng của cơ thể mà những kích thích đó gây nên"(1).

Như vậy, tuy không giống ngôn ngữ của hội hoạ, điêu khắc (những ngành nghệ thuật không gian), ngôn ngữ của tiểu thuyết vẫn có khả năng dựng lên những nhân vật có tính chất tạo hình, có thể gây những ấn tượng mạnh mẽ đối với cảm giác của người đọc. Muốn đạt được yêu cầu nghệ thuật nói trên, tiểu thuyết đã đi theo một con đường khác hội hoạ. Sự khác biệt ở đây không phải chỉ là ở chỗ tiểu thuyết được xây dựng bằng từ ngữ chứ không phải bằng đường nét, màu sắc hay hình khối. Lessing trong cuốn *Laokoon* cho rằng : "Hội hoạ mô tả những *hình thể* và mô tả một cách gián tiếp, thông qua hình thể, những động tác. Thi ca mô tả những *động tác* và mô tả một cách gián tiếp, thông qua động tác, những hình thể. Một loại động tác hướng vào một mục đích cuối cùng, duy nhất thì gọi là hành động"(2). Người hoạ sĩ vẽ những đường nét của các vật thể bất động (kể cả diện mạo một con người), thông qua đó truyền đạt các động tác của vật thể. Người viết tiểu thuyết miêu tả chính những động tác ấy và do đó dựng lên trước mắt người đọc cái diện mạo của những vật thể đang cử động.

Trong tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi có một đoạn rất lý thú, giúp ta phân biệt rất rõ sự khác nhau trong công việc của nhà văn và nhà hoạ sĩ : "Nhìn bao quát quãng sông quen thuộc trước mặt, Tư bỗng bồi hồi cả người. Những trận gió bấc đang *thổi ào ạt* trên trời dưới đất hình như đã đem đến cho bức tranh của anh một cái gì mà nó đang thiếu. Những đám mây xám *xô đẩy nhau* từ phía dãy núi ở chân trời đùn tới và vươn lên đầy bầu trời *như giận dữ* đe doạ con người, mấy cánh chim

(1) Trích theo Lênôbli trong cuốn *Nhà văn và công việc của nhà văn*, Sđd, tr. 63.

(2) Lessing, *Laokoon hay là những biên giới của hội hoạ và thi ca*, Mátxcơva, 1957, tr. 423.

bạt gió tơi tả, những đợt sóng *nhấp nhô dào dạt* trên mặt dòng sông Hồng và cả cây gạo um tùm cũng đang *rào rào rung* tất cả các cành lá. Lọc qua những đám mây, ánh sáng mong manh một cách kỳ lạ làm cho cả cái phong cảnh trước mắt như chỉ hiện ra trong giây phút rồi sắp tắt đi hết không biết lúc nào. Một vài vệt nắng vàng yếu ớt cũng đang *chuyển động, ẩn hiện* trên cánh đồng mấp mô bên kia sông... Xung quanh Tư tiếng gió vẫn ào ào... Trong lòng Tư như có một cái gì thương xót và lo lắng, khắc khoải yêu mến đối với cái đất nước đang ở trước mặt anh kia.

Như trong một tia chớp, Tư thấy anh phải sửa lại bức tranh của anh như thế nào. Bức tranh của anh vẽ còn gần quá. Anh phải lùi ra xa hơn, lên cao hơn, khác nào như ở sau chỗ anh ngồi có một quả đồi và anh đã leo lên trên đỉnh đồi ấy mà nhìn xuống. Và cả về tình cảm, anh cũng phải lùi xa hơn. Cả bức tranh của anh sẽ bố cục bằng *những đường nghiêng* : *đường nghiêng* của những đám mây, *đường nghiêng* của dòng sông Hồng đổ chếch sang bên trái, những *đường nghiêng* của các sườn núi. Dòng sông cuộn sóng như chạm vào bầu trời phía xa và từ đó mà chảy xuống... Về màu sắc, Tư sẽ dùng *những màu rất bình tĩnh*, và như vậy những tình cảm càng như sóng ngầm sâu mạnh hơn".

Phần trên rõ ràng là nhà tiểu thuyết đang miêu tả trực tiếp *những động tác* (các đám mây đang xô đẩy nhau, dòng sông cuộn sóng,...), còn ở phần dưới là nhà hoạ sĩ đang chú ý đến *những đường nét* nghiêng và *màu sắc* trầm tĩnh.

Tiểu thuyết có thể dựng lên những bức tranh "tĩnh vật" nhưng như vậy nó sẽ thua xa hội hoạ (một ngành nghệ thuật không gian). Ngôn ngữ có thể dựng lên một chân dung, một cảnh vật trong tính toàn vẹn bất động của nó. Nhưng một bức tranh bằng từ ngữ như vậy, theo Lessing sẽ "thấp kém hơn không biết bao nhiêu mà kể so với những gì người ta có thể truyền đạt được trên tấm vải bằng cách dùng màu sắc và đường nét...". Một bức tranh như vậy không thể mang tính chất tạo hình và do đó không thể tác động mạnh mẽ đến cảm giác của người đọc. Hegel cũng nói rằng nếu nghệ sĩ của từ ngữ cố gắng chuyển đạt cả một loạt nét đặc trưng của hiện tượng, thì đoạn văn miêu tả "một mặt sẽ rất khô khan và tẻ nhạt,

đồng thời... việc miêu tả không bao giờ hoàn thành được và mặt khác nó vẫn cứ rối ren hỗn độn, bởi vì nó phải trình bày lần lượt những điều mà trong hội hoạ có thể cho thấy ngay một lúc, thành thử người đọc luôn luôn quên những điều trình bày trước... trong khi những điều đó xuất hiện *đồng thời trong không gian* và có giá trị chỉ trong *mối liên hệ đó và chỉ trong tính đồng thời đó*"(1). Do ảnh hưởng của những ngành nghệ thuật không gian, trong tiểu thuyết phương Tây thế kỷ XIX cũng như trong tiểu thuyết hiện thực phê phán ở nước ta đã thấy xuất hiện những bức tranh tĩnh vật chi ly, những phong cảnh và những chân dung gần giống như trong hội hoạ. Nhưng một bức chân dung có tính tạo hình bao giờ cũng thể hiện tính hành động. Cái được miêu tả ở đây không phải chỉ là những chi tiết trên khuôn mặt mà là một hệ thống "cử chỉ" của cái mặt, "khuynh hướng hành động" của nó. Đây là bộ mặt của tên đội Nhị làm nghề chỉ điểm : "Lúc mật thám đến khám nhà, nó lại đứng trên gác nhìn xuống, cái mặt nó cứ *hau háu*. Lúc mật thám giải thầy đi, và thấy nói khám được có giấy truyền đơn và báo cộng sản thì *cái mặt nó nhoẻn ngay ra như một con đĩ vớ được món hời ấy !*" (*Sóng gầm*, tr. 176).

Trong tác phẩm *Miền Tây* của Tô Hoài, những đoạn miêu tả phong cảnh, chân dung, giống vật, đồ vật đều mang tính chất tạo hình, "khuynh hướng hành động" bao giờ cũng được thể hiện dưới hình thức này hay hình một hình thức khác : "Con ngựa Thào Khay cưỡi, khoẻ, thật hăng, lúc sớm bước từ trong tàu ra, quẫy đuôi, *ỉa một bãi*, bốn vó *bức bối*, muốn *nhảng nhảo phi ngay*. Thế mà bây giờ chỉ mới thò cẳng quạng vào lưng một con lũ ngang cái suối nhỏ, đã *lảo đảo, chệnh choạng, lúi vó, muốn quăng mình xuống*" (*Miền Tây*, tr. 173). "Cả túp lều *co ro chìm* vào lối đi ăn đêm của thú rừng" (*Miền Tây*, tr. 35).

Ngôn ngữ nghệ thuật không những có thể diễn tả với một độ chính xác tối đa những *động tác bên ngoài* mà còn có thể diễn tả cả những *động tác tâm lý bên trong* của các nhân vật. Đối với những động tác tâm lý quá phức tạp thì đôi khi dường như chỉ có thể miêu tả bằng ngôn ngữ nghệ thuật mà thôi.

---

(1) Hégel, *Tuyển tập*, cuốn 14, Mátxcơva, 1958, tr. 65.

Như vậy, trong mọi trường hợp (miêu tả một tĩnh vật hay một con người, một hành động bên ngoài hay một diễn biến tâm lý bên trong,...) nhà viết tiểu thuyết phải cố gắng diễn tả cho được cái *cử chỉ* của nhân vật, phải tiên đoán được cái *cử chỉ*, cái *ý hướng đi tới* của nhân vật và đồ vật (ngôi nhà cũ ngày càng *dúm dó* lại và sắp sửa *quỵ* xuống,...). Cử chỉ của con người là toàn bộ trạng thái nội tâm của nó ở một thời điểm nhất định, toàn bộ cái ý hướng đi tới của nó. Đôi khi cử chỉ là một *ý muốn* làm cử chỉ nhưng không thực hiện được hoặc bị ghìm lại. Khi miêu tả bằng ngôn ngữ nghệ thuật, nhà viết tiểu thuyết bao giờ cũng đoán trước được cái chiều hướng cử chỉ của nhân vật, chiều hướng đó sẽ quy định ngôn ngữ nhân vật.

Do những đặc trưng riêng của ngôn ngữ tiểu thuyết và ngôn ngữ hội hoạ nên tính cách được xây dựng trong hội hoạ và tiểu thuyết cũng khác nhau.

Khi xem một tác phẩm hội hoạ, chẳng hạn một bức chân dung, ta không trực tiếp trông thấy tính cách mà chỉ thấy hình dáng, màu sắc và phong thái của một diện mạo, một thân thể. Thông qua cái diện mạo hữu hình được miêu tả đó mà hiểu thấu được tính cách. Trong tiểu thuyết, tính cách cũng không hiện ra trực tiếp trước mắt ta. Nhưng khác với hội hoạ, cái mà chúng ta trông thấy không phải là một vật thể hữu hình. Nhà viết tiểu thuyết miêu tả một loạt động tác, cử chỉ (bên ngoài và bên trong) của con người. Cái chuỗi động tác, cử chỉ này *dần dần* làm hiện lên trong trí tưởng tượng của ta một tính cách (nói *dần dần* là vì tính cách không được bộc lộ ngay một lúc như bức tranh mà được bộc lộ dần dần từng nét trong quá trình diễn biến của thiên tự sự).

So sánh với ngôn ngữ của ngành nghệ thuật khác (âm nhạc, hội hoạ, điêu khắc) thì dường như ngôn ngữ văn học nói chung và ngôn ngữ tiểu thuyết nói riêng, có khả năng biểu hiện tới độ minh xác tối đa những hành động (bên ngoài và bên trong) của con người. Nhận định này tất nhiên không phải là dễ dàng được chấp nhận. Nhiều nhà soạn nhạc cho rằng tiếng nói của âm thanh còn tinh tế và chính xác hơn nhiều so với ngôn ngữ văn học. Đây là lời tuyên bố của Menđenxơn trong một bức thư

của ông : "Từ ngữ đối với tôi hình như mơ hồ, tối nghĩa so với âm nhạc chân chính, âm nhạc chân chính có thể thực hiện được trong tâm hồn của con người ta hàng nghìn điều tốt đẹp hơn là từ ngữ,...". Traicốpxki cũng có những ý kiến tương tự khi nói tới bản giao hưởng thứ tư của ông : "Đây là lời thú bằng âm nhạc của tâm hồn đang mang trong nó bao nhiêu đè nặng chất chứa... đang cần được giãi bày ra bằng phương tiện âm thanh ; cũng giống như thể nhà thơ trữ tình cần tự nói lên bằng những câu thơ vậy. Điều khác nhau chỉ ở chỗ âm nhạc có được những phương tiện mạnh mẽ hơn không thể nào sánh tày và một ngôn ngữ chính xác hơn để diễn đạt hàng nghìn giây lát khác nhau của trạng thái tâm hồn"[1].

Có lẽ một phương diện nhất định, so với ngôn ngữ văn học, ngôn ngữ âm nhạc có khả năng biểu hiện sâu sắc hơn, rõ ràng hơn một tâm tư, một tình cảm nào đó của con người. Nhưng dường như chỉ có ngôn ngữ văn học mới có thể biểu hiện một cách chính xác và rõ ràng nhất những hành động bên ngoài và bên trong của con người (những hành động với tính chất là những động tác thống nhất và toàn vẹn), nêu lên những nguyên nhân tinh thần sâu xa của những hành động đó, những mâu thuẫn và những mối tương liên giữa chúng với nhau.

Trong khi so sánh văn học với các ngành nghệ thuật khác về khả năng biểu hiện hành động của con người, Hégel cho rằng các ngành nghệ thuật không gian có điều kiện "thể hiện hành động thông qua những dáng điệu và cử chỉ, cũng như thông qua mối quan hệ giữa hành động đó với các hình tượng ở xung quanh và đồng thời thông qua sự phản ánh hành động đó trong những đối tượng khác tập hợp xung quanh nó. Song tất cả những điều đó là những phương tiện biểu hiện *không thể nào so sánh kịp với ngôn ngữ về phương diện minh xác. Vì hành động vốn có một nguồn gốc tinh thần*, cho nên nó chỉ có thể có được sự rõ ràng và minh xác tối đa của nó bằng một phương tiện duy nhất là sự thể hiện tinh thần ngôn ngữ"[2].

---

(1) Trích theo Lênôbli trong cuốn *Nhà văn và công việc của nhà văn*, Sđd, tr. 55.

(2) Hégel, *Tuyển tập*, cuốn 12, tr. 223, chúng tôi nhấn mạnh (P.C.Đ).

Tóm lại, trong khi so sánh văn học và hội hoạ, Lessing chú ý đến sự khác nhau về *chất liệu phản ánh*, còn Hégel thì nhấn mạnh đến *nội dung* phản ánh sâu sắc của nghệ thuật ngôn từ. Việc ngôn ngữ văn học miêu tả hành động và thông qua hành động mà miêu tả vật thể chỉ cắt nghĩa cái *khả năng* tồn tại của nghệ thuật ngôn từ chứ chưa chứng minh *tính tất yếu* của văn học tồn tại bên cạnh các ngành nghệ thuật khác (âm nhạc, hội hoạ,...). Những luận điểm của Hégel về ngôn ngữ văn học đã nêu bật lên tính tất yếu đó.

*
* *

Tính tạo hình mới chỉ là một trong những đặc trưng của ngôn ngữ tiểu thuyết. Giờ đây chúng ta cần nói tới một đặc trưng khác không kém phần quan trọng : *ngôn ngữ tiểu thuyết chủ yếu là một thứ ngôn ngữ song thanh* (hoặc đa thanh) *chứ không chỉ là một thứ ngôn ngữ đơn thanh.*

Tiểu thuyết là một thứ nghệ thuật viết, để xem, chứ không phải là một nghệ thuật *âm vang*, để *nghe.*

Thơ cần phải ngâm lên, nhạc cần phải hát lên. "Một đoạn thơ mà chỉ xem thôi thì không hiểu hết cái hay, phải đọc nó lên để cho tất cả khả năng của nó biểu hiện ra trong âm nhạc" (Chế Lan Viên - *Thơ Tố Hữu*). Nhưng "một quyển tiểu thuyết là để *xem*, chứ không phải để đọc cho nhau nghe như các văn khác ; người đọc tiểu thuyết là một người yên lặng, hay nghĩ ngợi, suy xét và tìm trong tâm lý các nhân vật của truyện những tư tưởng và ý nghĩ của chính mình"(1).

Như vậy, khi tách khỏi đời sống âm vang (có một thời kỳ các chương hồi của *Tam quốc diễn nghĩa*, các truyện Nôm khuyết danh, các tiểu thuyết kỵ sĩ Trung thế kỷ được những nghệ nhân – hát xẩm, hát rong – kể lại, như là một hình thức biểu diễn trước quần chúng), chuyển vào những sách in dùng để xem bằng mắt, tiểu thuyết dường như có chịu một sự tổn thất nào đấy ; nó không được người đọc tiếp thu một cách trực tiếp bằng cảm giác như là khi nghe ngâm thơ, hoà nhạc. Để bù đắp lại những mất mát đó, nhà viết tiểu thuyết phải làm thế nào cho độc giả dường như *nghe được* tiếng nói sinh động của người kể chuyện và các nhân vật.

---

(1) Thạch Lam, *Tuyển tập*, NXB Hội Nhà văn, H., 1957, tr. 109.

Trong tiểu thuyết nói riêng và văn xuôi nói chung ta thấy xuất hiện một thái độ mới về căn bản đối với ngôn ngữ là chất liệu của văn học. Khác với ngôn ngữ thơ, ngôn ngữ trong tiểu thuyết không chỉ là phương tiện miêu tả mà còn là *đối tượng* được miêu tả. Đặc trưng của thơ là sự trau dồi hệ thống ngôn ngữ, việc sử dụng những phép chuyển nghĩa, những biện pháp tu từ làm cho ngôn ngữ mang tính chất cao cả và thi vị. Đối với văn xuôi, nhiệm vụ trung tâm là *miêu tả* những động tác, cử chỉ và tiếng nói của con người một cách nghệ thuật. Khả năng sử dụng trên bình diện một tác phẩm những tiếng nói thuộc nhiều loại hình khác nhau mà không quy vào một mẫu số chung là một trong những đặc tính căn bản nhất của văn xuôi. Đây cũng là một điểm khác nhau sâu xa giữa phong cách ngôn ngữ văn xuôi và phong cách ngôn ngữ thi ca.

Nhà viết tiểu thuyết cần phải biến ngôn ngữ nhân vật và ngôn ngữ người kể chuyện thành một kho tàng ngôn ngữ âm vang, thành những cách nói và giọng nói sinh động khác nhau, có như thế mới khắc phục được tính chất phi cảm xúc, dường như là ghi chép lạnh lùng của ngôn ngữ in trên giấy.

Cái khó của nhà viết tiểu thuyết là phải đoán định được, lắng nghe được những tiếng nói khác nhau của các nhân vật. Beaumarchais tự nhận : "Trong khi viết, tôi luôn luôn chuyện trò rất sôi nổi với các nhân vật của tôi ; ví dụ, tôi la : "Figarô, cẩn thận đấy, bá tước biết hết rồi ! – Ôi, bá tước phu nhân ơi, phu nhân sơ suất quá ! – Nhanh lên kìa, nhanh lên, chú tiểu đồng !". Và tiếp đấy, tôi chỉ ghi những gì họ trả lời tôi. Theo tôi, như vậy rất thú và hoàn toàn chân thực"(1).

Đặc trưng của ngôn ngữ văn xuôi là sự tác động qua lại rất phức tạp giữa tiếng nói tác giả, người kể chuyện và nhân vật, giữa ngôn ngữ miêu tả và ngôn ngữ được miêu tả. Cùng với ba hình thức cơ bản của văn học (lời độc thoại trong thơ trữ tình, lời kể chuyện khách quan từ ngôi thứ ba trong sử thi, lời đối thoại đơn giản trong kịch) chúng ta tìm thấy trong văn xuôi những hình thức pha trộn rất phức tạp (ngôn ngữ của người kể chuyện, lời độc thoại nội tâm của nhân vật). Độc thoại nội tâm là một

(1) Trích theo Xâytlin, *Lao động nhà văn*, tập II, tr. 235.

hình thức ngôn ngữ không hoàn toàn trực tiếp, nó chuyển lời của tác giả vào nhân vật một cách kín đáo, nó tổng hợp ngôn ngữ của ngôi thứ nhất và ngôi thứ ba trong tự sự.

Trong bản thân văn xuôi người ta lại chia ra *ngôn ngữ đơn thanh* và *ngôn ngữ song thanh*. Ngôn ngữ đơn thanh bao gồm ngôn ngữ trực tiếp, hướng thẳng vào đối tượng, miêu tả đối tượng và ngôn ngữ của các nhân vật, ngôn ngữ đối tượng tính (theo thuật ngữ của Bakhtin).

Ngôn ngữ song thanh nhấn mạnh vào ngôn ngữ của người khác, hướng về một tiếng nói khác ; chẳng hạn tiếng nói tác giả hướng về tiếng nói nhân vật, hoặc là tiếng nói nhân vật trong đó có xen lẫn giọng của tác giả, hoặc là tiếng nói nhân vật này xen lẫn giọng của nhân vật khác.

Có loại song thanh cùng phương hướng (khi có sự đồng cảm và gần gũi giữa các tiếng nói) và song thanh khác phương hướng sẽ đẻ ra loại ngôn thoại mỉa mai, biếm phỏng, đối thoại ngầm, tranh luận ngấm ngầm bên trong, v.v.

Chúng ta sẽ dừng lại phân tích loại ngôn ngữ song thanh (hoặc đa thanh) này, đặc biệt là các sắc thái khác nhau của nó. Trước hết nói về các sắc thái song thanh trong ngôn ngữ người kể chuyện. Ngôn ngữ người kể chuyện xê dịch giữa hai thái cực : giữa thứ ngôn từ thông báo khô khan có tính chất biên bản và ngôn từ của nhân vật. Khi ngôn từ người kể chuyện hướng về ngôn từ của nhân vật thì nó trình bày ngôn từ của nhân vật với một giọng điệu khác. Hoặc dường như hoà lẫn làm một với giọng ngôn từ của nhân vật.

Đây là một đoạn ngôn từ người kể chuyện trong tiểu thuyết *Ở xã Trung Nghĩa* của Nguyễn Thi : "Ông Tư lững thững bước ra đường. Ông tính lên quận để thăm dò bà lão coi sao. Lên đó thế nào chúng cũng hỏi giấy ông và hạch hỏi sao dân bảng đen mà dám rời khỏi xã. *Hỏi à ? Hỏi cái thằng cha này* ! Đó, ông sẽ chửi lại chúng như vậy và sau đó chúng sẽ bu lại đánh ông, ông sẽ đánh lại chúng. Ý nghĩ về cái sự thật tàn nhẫn ấy như một cục đá dằn lên ngực ông lão và một hơi nóng lại bốc lên đầu ông... Không biết lúc nào chúng sẽ giết ông đây ? Ông biết rằng sẽ đến lúc ông phải dùng cái thế võ của mình gạt cẳng cho chúng té sấp,

thằng đại diện, thằng cảnh sát hoặc cả thằng chủ ấp Ba Sôi, rồi nắm đầu chúng mà loi cho đến lúc mắt chúng lòi ra, mũi chúng giập nát. Lúc đó bọn lính sẽ xô tới phóng hoả đốt nhà ông, treo bảng, nêu tên, gióng trống chợ để lên án Tư Trầm. Những ý nghĩ ấy xếp lớp trong đầu ông lão như một vở hát đình chứa chan những điều trung nghĩa. *Mày có xử trảm tao, mà chưa chắc mày đã xử được, thì tao cũng hạ thủ được mày trước, trung trực ở phần tao phi nghĩa ở phần mày...*" (Nguyễn Thi – *Truyện và ký*, tr. 405).

Trong ngôn ngữ của người kể chuyện thỉnh thoảng lại xen kẽ giọng của nhân vật (*"Hỏi à ? Hỏi cái thằng cha mày !"*) và ở đây là một thứ ngôn ngữ song thanh cùng phương hướng nên đôi lúc ta không thể nào phân biệt được đâu là giọng của tác giả, đâu là giọng của nhân vật. Trong lúc kể chuyện, Nguyễn Thi thường tự giấu mình đằng sau nhân vật, tạo điều kiện cho nhân vật tự biểu hiện. Một số truyện ngắn và truyện dài (*Những đứa con trong gia đình, Chuyện xóm tôi, Mẹ vắng nhà, Sen trong đồng*) được tác giả kể dưới góc độ nhìn và suy nghĩ của một nhân vật (trong tiểu thuyết *Mẫn và tôi*, Phan Tứ cũng làm như thế). Hình thức này làm cho người đọc có ảo tưởng trực tiếp nghe được tiếng nói sinh động của bản thân nhân vật vì ở đây ngôn ngữ của người kể chuyện và ngôn ngữ nhân vật đan chéo vào nhau, hoà lẫn với nhau đến mức độ phải tinh tế lắm mới nhận ra được.

Trong hình thức song thanh khác phương hướng, khi tiến sát đến ngôn ngữ nhân vật, ngôn ngữ người kể chuyện thường mang sắc thái trêu chọc, mỉa mai, biếm phỏng, tranh luận (*Chí Phèo, AQ chính truyện*). Nam Cao bắt đầu *Chí Phèo* một cách độc đáo : "Hắn vừa đi vừa chửi. Bao giờ cũng thế, cứ rượu xong là hắn chửi. Bắt đầu hắn chửi trời. Có hề gì ? Trời có của riêng nhà nào ? Rồi hắn chửi đời. Thế cũng chẳng sao : đời là tất cả nhưng chẳng là ai. Tức mình hắn chửi ngay tất cả làng Vũ Đại. Nhưng cả làng Vũ Đại ai cũng tự nhủ : "Chắc nó trừ mình ra ! Không ai lên tiếng cả ! *Tức thật ! Tức thật ! Ồ ! Thế này thì tức thật ! Tức chết đi được mất !* Đã thế, hắn chửi cha thằng nào không chửi nhau với hắn. Nhưng cũng không ai ra điều. *Mẹ kiếp ! Thế thì có phí rượu không ?* Thế thì có khổ hắn không ? Không biết đứa chết mẹ nào lại đẻ ra thân hắn cho hắn khổ đến nông nỗi này ? *A hà ! Phải đấy, hắn cứ thế mà chửi, hắn cứ*

chửi đứa chết mẹ nào đẻ ra thân hắn, đẻ ra cái thằng Chí Phèo. Nhưng mà biết đứa nào đã đẻ ra Chí Phèo ? Có mà trời biết ! Hắn không biết, cả làng Vũ Đại cũng không ai biết...". Giọng điệu trêu chọc của người kể chuyện cứ tăng dần từng nấc và đến một lúc nào đấy, ngôn ngữ của nhân vật bật ra dưới dạng thức một ngôn thoại trực tiếp : *"Tức thật ! Tức thật ! Ồ ! Thế này thì tức thật !... "Mẹ kiếp ! Thế thì có phí rượu không ?")*. Chuyện kể hướng về Chí Phèo với tính chất đối thoại, tuy xét về hình thức thì câu chuyện vẫn hướng về người đọc.

Trong tiểu thuyết *Sống mòn*, Nam Cao sử dụng một hình thức song thanh khác. Ở đây, Thứ là một nhân vật luôn luôn bị giằng xé bởi những mâu thuẫn. Trong tiếng nói của Thứ có hai tiếng nói : tiếng nói tự phê phán của con người dám nhìn thẳng vào sự thật, một con người có nhân cách, giàu lòng tự trọng và tiếng nói đầy tự ái cá nhân của một anh chàng sống che đậy bằng cái giả dối bề ngoài, đôi khi lại ôm ấp những mơ ước lãng mạn viển vông. Trong nhiều trường hợp, tác giả *Sống mòn* đã chớp lấy tiếng nói thứ nhất của nhân vật, tăng cường thêm giọng điệu trêu chọc và nhạo báng trong khi kể chuyện. Đây là phản ứng của Thứ sau khi nghe Mô kể công hắn đã khéo léo che giấu sự nghèo túng cho mấy thầy giáo cô giáo khổ như thế nào : "Thứ hơi đỏ mặt. Y cố cười thật to, làm như chỉ thấy trong những lời của Mô một câu chuyện ngộ nghĩnh, buồn cười. Thật ra thì y xấu hổ vô cùng. Y tưởng tượng ra nét mặt của bà Ngọt, bà thợ giặt, những bà láng giềng khác, bàn tán nho nhỏ với nhau về những ông giáo với cô giáo bên trường... *Thế mà bấy lâu không ai biết, cũng mang tiếng ông giáo với bà giáo, quần áo là, sơ mi trắng, thắt ca vát, giầy tân thời, thứ năm chủ nhật diện ngất, tưởng màu mỡ lắm, thế mà kỳ thực thì bụng chứa toàn rau muống luộc !,... Tiếng cười vỡ lở ra, ằng ặc, hy hý, hô hố*... Thứ nóng bừng cả mặt. Y chợt nhớ đến Tư, đến một buổi tối nhờ có San khuyến khích và ủng hộ, y đã đánh bạo theo Tư trong một cuộc chợ phiên, đến đôi mắt nhí nhảnh và tiếng cười nghịch ngợm của Tư hôm ấy... *Rõ thật dơ ! Giáo khổ trường tư mà cũng đòi nhìn mặt gái tân thời ! Liệu lương có đủ tiền cho người ta mua phấn đánh không. Bụng toàn rau muống luộc đấy, ai mà còn chẳng biết !* Thứ tưởng tượng ra những lời nói chanh chua ấy. Y thấy mình lố vô cùng. Và y biết chẳng bao giờ y còn dám nhìn ai, chẳng bao giờ y còn dám theo Tư lần nữa".

Người kể chuyện dường như nói trước mặt Thứ những ý nghĩ thầm kín của chính bản thân anh ta nhưng lại bằng một giọng khác hẳn, một giọng xa lạ vô cùng, trêu chọc và nhạo báng vô cùng (*"Tưởng màu mỡ lắm, thế mà kỳ thực thì bụng chứa toàn rau muống luộc !"..."Giáo khổ trường tư mà cũng đòi nhìn mặt gái tân thời !"*). Bằng những sự chuyển tiếp khó nhận thấy, tiếng nói của người kể chuyện đã hoà lẫn với tiếng nói thứ nhất của nhân vật Thứ.

Chuyện kể dường như là sự phát triển trực tiếp của tiếng nói thứ nhất và hướng vào nhân vật theo kiểu đối thoại bên trong.

Nếu như trong ngôn ngữ của người kể chuyện có xen lẫn giọng nói của nhân vật thì ngược lại, trong ngôn ngữ của nhân vật (đặc biệt là những nhân vật tích cực) ta cũng thường nghe thấy giọng nói của tác giả. Một ít Nguyễn Huy Tưởng trong Trần Văn, một ít Nguyễn Đình Thi trong hoạ sĩ Tư và một ít Nguyên Hồng trong cậu giáo Thanh... giọng của họ vang lên đằng sau tiếng nói của nhân vật, không trộn lẫn vào đâu được ! Người ta có thể dễ dàng nhận thấy sắc thái ngôn ngữ song thanh này nên ở đây chúng tôi thấy không cần phải chứng minh.

Điều cần phải chú ý là trường hợp ngôn ngữ của nhân vật này hoà lẫn vào ngôn ngữ của nhân vật khác, tiếng nói của nhân vật này bộc lộ công khai một phần tiếng nói thầm kín bên trong của nhân vật kia. Đây là trường hợp rất phổ biến trong tiểu thuyết của Đôxtôiépxki. Cho nên những đoạn đối thoại trong tác phẩm của Đôxtôiépxki thường mang tính chất căng thẳng, gay gắt của một cuộc luận chiến. Trong tác phẩm của Đôxtôiépxki, mỗi nhân vật chính đều có mấy nhân vật giống nó và nhại nó theo những giọng, những cách khác nhau : đối với Raxcônnhicốp thì Xvidrigailốp, Lughin, Lêbêgiátnicốp, đối với Xtavrôghin thì có Piôtrơ Verơkhôvenxki, Satốp, Kirinlốp, đối với Ivan Caramadốp thì có Xmerdiacốp, quỷ Rakitin, v.v.

Ngôn từ của Raxcônnhicốp được thiên chuyển sang cửa miệng của những "cái bóng" cục bộ (phản chiếu một phần bản thân Raxcônnhicốp). Ở cửa miệng những người khác, những ngôn từ này, tuy nội dung vẫn như cũ, nhưng đã thay đổi ý nghĩa và giọng điệu. Lối thiên chuyển ngôn từ

này là một đặc điểm trong phong cách của Đôxtôiépxki. Các nhân vật dường như quát vào tai Raxcônnhicốp những ý nghĩ và ngôn từ của chính bản thân hắn, nhưng lại với một giọng châm biếm và nhạo báng. Trong tiểu thuyết *Tội ác và trừng phạt* có một chỗ Sviđrigailốp (phần nào cũng là "cái bóng" của Raxcônnhicốp) lặp lại nguyên văn những lời lẽ mà anh chàng sinh viên đã thú tội với Xônia : "Chà - à ! Anh thật là một người đa nghi ! Xviđrigailốp cười lớn – Thì tôi đã nói rằng số tiền này tôi có thừa ra mà lại. Ấy, nói thật ra, vì lòng nhân đạo cho nên anh không thể chấp nhận được chứ gì ? Bởi vì cô ấy có phải là "con rận" đâu (lão ta giơ ngón tay chỉ vào cái góc nơi Đunia ngủ), có phải là "con rận" như mụ cầm đồ đâu...".

"Xviđrigailốp nói những câu đó với một vẻ ranh mãnh vui tươi, như đang *nháy mắt* với Raxcônnhicốp, mắt không phút nào rời mắt chàng. *Raxcônnhicốp tái mặt đi và lạnh toát người ra khi nghe những lời lẽ của chính mình đã nói với Xônia*".

Những "cái bóng" cục bộ nhắc lại ngôn từ của Raxcônnhicốp, còn bản thân ngôn ngữ bên trong của anh chàng sinh viên này thì lại tràn đầy những giọng nói của người khác : những lời lẽ của Lughin, của Đunia, của Xviđrigailốp qua bức thư của bà mẹ, những lời lẽ của Mácmêladốp kể chuyện về cô gái điếm Xônia, những lời lẽ ỡm ờ nhưng đầy vẻ khiêu khích của Pócphiri, v.v. Raxcônnhicốp nói lên tiếng nói nội tâm của mình nhưng đồng thời cũng là tranh luận công khai hoặc ngấm ngầm với những tiếng nói khác.

Trong tiểu thuyết của Đôxtôiépxki, những cuộc đối thoại giữa Raxcônnhicốp với Pócphiri (trong *Tội ác và trừng phạt*), giữa Ivan với Aliôsa, Ivan với con quỷ (trong *Anh em Caramadốp*), giữa Gôliátkin với "cái bóng" (trong *Cái bóng*) là những đoạn đối thoại rất điển hình cho loại ngôn ngữ song thanh. Trong những đoạn đối thoại đó, những câu đối đáp của nhân vật này động chạm đến và thậm chí có phần trùng với những câu đối đáp thuộc đối thoại bên trong của nhân vật kia. Aliôsa và con quỷ đều lắp lại ngôn từ và ý nghĩ thầm kín của Ivan nhưng lắp lại theo những giọng điệu hoàn toàn trái ngược. Con quỷ đưa vào cuộc

đối thoại bên trong của Ivan những giọng điệu nhạo báng phũ phàng còn Aliôsa đưa vào đấy âm hưởng của tình thương yêu và lòng khoan nhượng. Tuy nhiên, cả hai giọng điệu trái ngược đó đều làm cho Ivan động lòng và phản kháng gần như điên dại là vì Ivan hoàn toàn không chấp nhận được cái việc những người khác bàn luận, soi mói vào công việc nội tâm của mình, nói trắng ra cái sự thật mà anh ta đã thừa biết (Ivan mong muốn cho cha mình bị giết) nhưng lại không dám chịu trách nhiệm.

Ngôn ngữ song thanh là một trong những đặc trưng cơ bản của ngôn ngữ văn xuôi. Ở phương Tây nó đã xuất hiện trong truyện và tiểu thuyết của Quévédo, Prévost, đặc biệt là ở Dickens. Nhưng chỉ trong những đoạn độc thoại nội tâm khám phá ra biện chứng pháp tâm hồn của nhân vật trong tiểu thuyết của L. Tônxtôi và trong văn xuôi đối thoại của Đôxtôiépxki thì đặc trưng này mới trở thành cơ sở chân chính của nghệ thuật ngôn từ. Trong văn xuôi của những nhà tiểu thuyết thế kỷ XX như Thomas Mann, Faulkner, Lacretelle, Moravia, v.v. ngôn ngữ song thanh cũng chiếm vai trò chủ yếu.

Lý luận của thi học cổ điển chỉ chú ý loại ngôn từ trực tiếp hướng vào đối tượng của tác giả, chỉ xem xét ngôn từ trong phạm vi của một văn bản (contexte) độc thoại đơn. Những khám phá của Bakhtin về loại hình ngôn ngữ song thanh (và đa thanh) đặt ra vấn đề phải nghiên cứu văn xuôi trong văn bản đối thoại, ở đây các giọng nói tác động lẫn nhau rất phức tạp. Đối với nhà viết tiểu thuyết, thế giới hiện thực tràn đầy những ngôn từ của người khác ; họ phải làm việc với một bảng pha màu ngôn từ rất phong phú và họ sử dụng bảng pha màu đó rất điêu luyện.

Nêu lên vấn đề ngôn ngữ song thanh (và đa thanh) trong tiểu thuyết của Đôxtôiépxki và trong văn xuôi hiện đại, Bakhtin đi đến kết luận : "Tu từ học không những phải dựa vào ngôn ngữ học (thậm chí chủ yếu nó không dựa vào ngôn ngữ học) mà còn phải dựa vào *siêu ngôn ngữ học* (và chủ yếu là phải dựa vào siêu ngôn ngữ học) là ngành nghiên cứu ngôn từ không phải trong hệ thống ngôn ngữ và không phải trong một "văn bản" bị tách rời ra khỏi quá trình giao tế đối thoại, mà chính là trong bản thân cái lĩnh vực của cuộc sống thực sự của ngôn từ. Ngôn từ không phải là

một vật, mà là một môi trường vĩnh viễn linh hoạt, vĩnh viễn thay đổi của sự giao tế đối thoại. Nó không bao giờ thoả mãn với một ý thức, một tiếng nói. Cuộc sống của ngôn từ là ở trong sự chuyển đạt từ cửa miệng này sang cửa miệng khác, từ văn cảnh này sang văn cảnh khác, từ tập đoàn xã hội này sang tập đoàn xã hội khác, từ thế hệ này sang thế hệ khác... Cho nên sự định hướng của ngôn từ giữa các ngôn từ, cách cảm giác khác nhau đối với ngôn từ của người khác và những cách phản ứng khác nhau đối với nó có lẽ là những vấn đề căn bản nhất của công việc nghiên cứu siêu ngôn ngữ học về mỗi ngôn từ, trong đó có cả ngôn từ nghệ thuật"(1).

Trên đây chúng tôi đã thử nêu lên những đặc trưng thẩm mỹ của ngôn ngữ văn xuôi nói chung và ngôn ngữ tiểu thuyết nói riêng. Muốn nghiên cứu vấn đề này tốt, phải kết hợp phương pháp của ngôn ngữ học với phương pháp của phê bình, nghiên cứu văn học. Do khả năng có hạn, chúng tôi chỉ mong bước đầu nêu lên một số vấn đề, chắc chắn sau này các nhà nghiên cứu sẽ có điều kiện đi sâu hơn. Chương viết này cũng mong gợi một số ý tham khảo để giúp các nhà tiểu thuyết sử dụng tốt hơn cái "bảng pha màu ngôn ngữ" trong tác phẩm của mình. Tất nhiên, muốn làm được công việc đó, trước hết người viết tiểu thuyết phải nắm được cái kho tàng ngôn ngữ vô cùng phong phú và quý báu của quần chúng.

(1) M. Bakhtin, *Những vấn đề mỹ học của Đôxtôiépxki*, in lần thứ hai, NXB Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1963, tr. 270, 271.

Chương kết luận
CON ĐƯỜNG ĐI ĐẾN TƯƠNG LAI

Năm 1960, trong bài *Tựa* cho *Tuyển tập văn Việt Nam 1945 - 1960*, nhà văn Tô Hoài đã có thể viết những câu đầy tự hào phấn khởi : "Trước mùa màng văn học như hiện nay, tôi tưởng tượng văn xuôi Việt Nam như những cánh đồng hoa đầu xuân dưới trời ngoại thành Hà Nội. Những vườn hoa, những cánh đồng hoa huệ, hoa đào, vườn và cánh đồng hoa của văn Việt Nam mà mỗi bước chúng ta đưa tới mỗi phấn khởi lạ thường. Chúng ta lại trông thấy xa kia phơi phới đất đai phì nhiêu, màu mỡ. Chắc rằng những đất hoa quý ta dạo bước hôm nay mới chỉ là qua những luống hoa đầu, mà khung trời hy vọng còn mở tới".

Từ đó đến nay đã gần bốn mươi năm. Cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước đã kết thúc trong không khí tưng bừng đại thắng và tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã hai lần gặt rộ. Có thể nói trong gần bốn mươi năm qua, chúng ta được mùa lớn về tiểu thuyết. Càng đi tới tương lai, con đường càng thênh thang rộng mở.

Trong thế hệ những chiến sĩ cầm súng, những thanh niên xung phong, những cán bộ kỹ thuật, công nhân, xã viên có văn hoá hôm nay đang ấp ủ nhiều tài năng mới, đông đúc hơn trước và đầy triển vọng. Rồi từ nền văn xuôi của các dân tộc anh em, chắc chắn sẽ xuất hiện nhiều phong cách tiểu thuyết mới mẻ và độc đáo ; Tổ quốc vinh quang của chúng ta đã thoát khỏi ách nô dịch của nước ngoài, thoát khỏi hoạ chia cắt, non sông gấm vóc Việt Nam hoàn toàn độc lập tự do thì chắc chắn chúng ta sẽ có một nền tiểu thuyết Việt Nam phong phú, hoàn chỉnh với một đội ngũ nhà văn hết sức đông đảo ở khắp các miền Trung Nam Bắc. Nền văn xuôi Việt Nam lúc ấy sẽ như một vườn hoa sum suê hàng ngàn đoá hoa rực rỡ, muôn hồng nghìn tía. Tất nhiên chúng ta còn có nhiều

vấn đề phải giải quyết, nhiều hạn chế phải vượt qua, nhưng cái chân trời tương lai thì đã hiện ra trước mắt, đỏ thắm màu hy vọng.

Trong ba chục năm qua (1945-1975), tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa ngày càng phong phú và giàu có sau ba mùa gặt hái (kể cả giai đoạn kháng chiến chống thực dân Pháp). Thành tích lớn nhất của nó là đã cùng với các thể loại gọn nhẹ, cố gắng xông lên hàng đầu, nguyện làm người lính xung kích trong hai cuộc kháng chiến vĩ đại, đồng thời có mặt kịp thời trong hầu hết các đề tài lớn của cách mạng. Có thể nói tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đã phản ánh được những chặng đường lớn của cách mạng hơn bốn chục năm qua. Chúng ta biết ơn các nhà văn xuôi đã ghi lại được những thời kỳ lịch sử đầy gian lao nhưng cũng rất vinh quang của một dân tộc anh hùng, ghi lại tâm hồn của đất nước và gương mặt rạng rỡ của con người Việt Nam trong thế kỷ này. Tất nhiên, những thành tựu của tiểu thuyết không phải đã đồng đều trên các mặt. Hãy còn quá ít những tác phẩm hay viết về đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội (nhất là về công nghiệp hoá xã hội chủ nghĩa) và tiểu thuyết lịch sử thì chưa được đầu tư đúng mức. Tuy nhiên, chúng ta đã có nhiều tiểu thuyết hay viết về hai cuộc kháng chiến, viết về phong trào cách mạng dân tộc dân chủ do Đảng lãnh đạo. Niềm tự hào lớn nhất của chúng ta là đã xây dựng được một nền văn xuôi ba mươi năm trường liên tục chống đế quốc xâm lược.

Sự có mặt kịp thời của tiểu thuyết trong các đề tài lớn đã nói lên hướng đi đúng đắn và tính chiến đấu của một nền văn xuôi cách mạng. Tuy nhiên, thành tựu của một nền tiểu thuyết không phải chỉ đếm trên đề tài. Tiểu thuyết không thể chỉ là một bản tin thời sự nóng hổi, không thể chỉ là bút ký, tân văn. Trong một số tiểu thuyết của ta vẫn còn có tình trạng đề tài rõ hơn tư tưởng chủ đề, sự việc, phong trào, chính sách chưa được trình bày trong mối quan hệ chặt chẽ với tính cách nhân vật và tâm lý con người. Viết về nông thôn thì tiểu thuyết có khi là một tập phóng sự về những chuyện ba sôi hai lạnh, giống mới, bèo hoa dâu, nuôi lợn, trồng cây, thả cá, về những phong trào đi khai hoang miền núi, ba đảm đang, ba sẵn sàng, v.v. Tất nhiên, chúng ta rất hoan nghênh những phóng sự tốt viết về các đề tài ấy. Điều đáng chê trách ở đây là trong những cuốn tiểu thuyết đó, vận mệnh và cuộc đời người nông dân, tư tưởng và tình cảm, tâm lý và thói quen của họ chỉ được miêu tả một cách rất mờ nhạt. Viết về công nghiệp thì chỉ thấy tiện, phay, đất đá, sắt thép, tầng lò nhưng lại

không đi sâu được vào tư tưởng, tâm lý của người công nhân Việt Nam hiện đại có truyền thống đấu tranh cách mạng và quan hệ lâu đời với giai cấp nông dân. Viết về anh hùng dũng sĩ thì nặng về tường thuật các trận đánh, những thành tích thi đua nhiều hơn là đi sâu vào thế giới tinh thần phong phú với những khát vọng đẹp đẽ và lý tưởng cao cả của họ. Nhìn chung, chúng ta đã viết về phong trào, về chính sách nhưng lại chưa nêu lên được vai trò của con người thực hiện chính sách, *tác dụng giải phóng và ý nghĩa nhân đạo* của chính sách, đường lối đối với vận mệnh hàng chục triệu con người. Cho nên đến bây giờ vẫn còn có người đặt câu hỏi : nhà văn viết về người nông dân, cuộc đời nông dân là chính hay viết về công việc sản xuất, về đường lối chính sách của Đảng ở nông thôn là chính ? Vấn đề tuy hai mà một. Làm sao có thể tách rời cuộc đời và vận mệnh người nông dân ra khỏi những cuộc vận động lớn hiện nay, trong đó có cuộc vận động để tổ chức lại sản xuất và cải tiến một bước quản lý nông nghiệp từ cơ sở theo hướng tiến lên sản xuất lớn xã hội chủ nghĩa. Nhưng mặt khác phải miêu tả những phong trào chính sách đó đã tác động đến số phận người nông dân như thế nào, thay đổi tư tưởng, tâm lý và tập quán của họ ra sao ? Nhân vật điển hình phải được đặt trong những hoàn cảnh điển hình, người anh hùng mới của chúng ta chỉ có thể ra đời và lớn lên trong dòng thác lớn của cách mạng. Tuy nhiên, đối với thể loại tiểu thuyết thì vấn đề trung tâm là phải làm sao khắc hoạ được tính cách con người chứ không chỉ tự bằng lòng với việc miêu tả những môi trường và địa điểm hành động, những thử thách gay go căng thẳng và những tình huống điển hình trong cuộc sống. Phần trên đã nói hoàn cảnh điển hình đâu có phải chỉ là những tình huống, môi trường và địa điểm hành động, hoàn cảnh điển hình chủ yếu là sự đan chéo và xung đột lẫn nhau giữa các tính cách.

Thông qua việc miêu tả sự kiện, phong trào mà làm nổi bật lên được những tính cách điển hình, có lẽ đó là một trong những điểm phân biệt tiểu thuyết và phóng sự chăng ? Tiểu thuyết mà nhân vật không có tính cách, không có cuộc đời và số phận thì khó lòng để lại một ấn tượng sâu sắc, lâu dài trong lòng người đọc.

Tình trạng đơn giản, sơ lược không phải chỉ vì do một số nhà văn minh hoạ chính sách hoặc dừng lại ở những hiện tượng bề mặt của sản xuất. Cái điều đáng nói nhất mà các nhà văn thường nhắc đi nhắc lại

vẫn là vấn đề vốn sống và sự hiểu biết tư tưởng, tâm lý con người. Nhiều nhà tiểu thuyết của chúng ta cầm súng như một chiến sĩ, đã cắm sâu vào những mũi nhọn của cuộc sống. Nhưng một số người vẫn còn đi thực tế theo cái kiểu "ăn đong", không chịu gắn bó lâu dài vào một vùng quê hương nhất định. Như thế thì làm sao có thể hiểu và miêu tả thành công những con người mới của chúng ta được ? Trước đây Nam Cao, Ngô Tất Tố đã bám sát nông thôn và đã viết những truyện hay nhất về vùng quê hương của mình. Tất nhiên, bây giờ cắm sâu vào một *điểm* không đủ mà phải có con mắt bao quát *toàn diện*. Nhưng nếu không cắm lâu dài thì nhà văn chỉ có thể khai thác được những tài liệu trên bề mặt (sinh hoạt, họp hành, các phong trào) chứ không hiểu sâu được con người với những phong tục tập quán, nếp suy nghĩ, những mối quan hệ chằng chịt với gia đình làng xóm, những mối quan hệ cộng đồng lâu đời ở Việt Nam. Con người trong tiểu thuyết có cái hiện tại, cái tương lai, đồng thời còn có bề dày và chiều sâu của quá khứ ! Không hiểu được con người trong quá khứ và trong những mối quan hệ phức tạp hiện tại thì không thể nào miêu tả thành công *quá trình vận động* tâm lý, những bước ngoặt về tư tưởng tình cảm của nhân vật. Cho đến nay khâu này vẫn là một thử thách khó vượt qua đối với một số nhà văn. Phát hiện vấn đề thì có thể dựa vào các cấp uỷ, sinh hoạt với chi bộ thôn dăm bữa, nửa tháng, nhưng hiểu sâu tâm hồn của con người thì đó lại là công việc suốt một đời của nhà văn.

Có người viết tiểu thuyết bằng sự thông minh, tài hoa chứ chưa phải bằng sự gắn bó máu thịt với cuộc đời và số phận nhân vật. Mà cái phần sau đó dường như lại là phần quan trọng nhất. Nhà thơ không phải chỉ có *tài* mà còn phải có *tình*, cái tình người thấm đọng vào từng câu thơ, day dứt tâm can người đọc qua nhiều thế hệ. Cái lớn của Nguyễn Du chính là ở đó.

Trải qua một cuộc bể dâu
Câu thơ còn đọng nỗi đau nhân tình
Nổi chìm kiếp sống lênh đênh
Tố Như ơi, lệ chảy quanh thân Kiều !

(*Bài ca mùa xuân 1961* - TỐ HỮU)

Không thể trở thành một nhà tiểu thuyết lớn nếu như ta sống thờ ơ, lạnh nhạt, không gắn bó với một cuộc đời nào hết. Trong trường hợp đó, nhân vật trong tác phẩm chỉ là một người khách lạ, dù người khách đó được

nhà văn cảm tình, mến phục. Có những trang tiểu thuyết thông minh, sắc sảo, khôn ngoan đến tinh quái, nhưng đọc xong cái tình người đọng lại không nhiều lắm. Bằng sự thông minh, lạnh lùng, tỉnh táo, nhà viết tiểu thuyết chỉ có thể lý giải tốt tính cách nhân vật nhưng không làm cho nhân vật ấy say mê, xúc động. Muốn như thế nhà văn phải sống chết với nhân vật của mình, vui buồn với số phận và cuộc đời của họ. Những câu văn như đọng lại tâm hồn, tình cảm, máu và nước mắt của nghệ sĩ. Những nhà tiểu thuyết lớn của nhân loại không chỉ có tài quan sát, phân tích mà còn làm cho chúng ta kinh ngạc, xúc động trước một niềm say mê lớn, một lòng tin yêu vô hạn vào cuộc sống, một niềm ưu ái đối với số phận con người. Ngòi bút phẫn nộ của Nguyễn Du đã viết những trang sắc sảo đả kích vào lũ Hồ Tôn Hiến, Mã Giám Sinh, Sở Khanh, Tú Bà,... nhưng cái lớn của nhà tiểu thuyết và nhà thơ Việt Nam ấy chính lại là lòng thương người mênh mông, những giọt lệ đau đời nóng hổi, nồng nàn sự sống.

Tiểu thuyết giáo dục tư tưởng, tình cảm con người nhưng không phải là lời kêu gọi, cổ vũ trực tiếp, mà giáo dục thông qua việc tái hiện một cách sinh động cái hiện thực phong phú trước mắt, giúp cho người đọc thấy rõ những mối quan hệ phức tạp trong cuộc sống, thấy rõ tính chất gay gắt, khốc liệt của chiến tranh, từ đó có thể xác định vị trí chiến đấu của họ trong cuộc đấu tranh ấy. Tiểu thuyết của chúng ta trong ba mươi năm (1945 - 1975) đã làm được nhiệm vụ khẳng định, ca ngợi, biểu dương những mặt *đẹp đẽ, cao thượng, anh hùng* trong cuộc sống, nhưng chưa làm tốt nhiệm vụ khám phá, phát hiện những vấn đề lớn lao và phức tạp trong xã hội, trong tư tưởng, tình cảm sâu kín của con người. Chính vì chưa làm tốt nhiệm vụ *hiểu biết, khám phá và sáng tạo* đó mà một số cuốn tiểu thuyết vẫn còn rơi vào tình trạng sơ lược, nghèo nàn, công thức, tác phẩm bao quanh cuộc sống một màn sương lãng mạn, thi vị khiến ta không nhận ra được những mâu thuẫn, những cuộc đấu tranh giữa các mặt đối lập trong xã hội.

Những cuộc cách mạng đã làm thay đổi tận gốc rễ xã hội Việt Nam, từ phong tục, sinh hoạt, tập quán, lối làm ăn, lối sống đến tư tưởng, tình cảm, tâm lý con người,... Trong cuộc cách mạng đó, cái mới và cái cũ, cái tiên tiến và cái lạc hậu xen kẽ vào nhau, đấu tranh với nhau theo một chiều hướng đi lên của toàn xã hội. Nhưng cần phải chú ý rằng cái cũ, cái lạc hậu có khả năng sống dai dẳng, biến hoá muôn hình vạn trạng.

Tiểu thuyết của chúng ta phải miêu tả cho được cuộc đấu tranh giai cấp gay go, phức tạp trong thời kỳ quá độ tiến lên chủ nghĩa xã hội. Tất nhiên nhiệm vụ của tiểu thuyết là phải góp phần khẳng định, biểu dương những mặt tích cực, anh hùng vốn là mặt bản chất của đời sống. Nhưng nếu chúng ta không thẳng tay phê phán những hiện tượng tiêu cực, lạc hậu thì cũng không đẩy mạnh được các yếu tố tích cực, tiến bộ đi lên. Làm sao có thể êm ái, bằng phẳng, không trải qua đấu tranh sóng gió mà lại có được cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa vĩ đại.

Tiểu thuyết là một thể loại gần gũi nhất với cuộc sống nhưng phải thành thật nói rằng hãy còn một khoảng cách nhất định giữa đời sống và tác phẩm văn học của chúng ta. Tiểu thuyết chưa phản ánh được đầy đủ cái phong phú, vĩ đại và phức tạp của cuộc sống. Tiểu thuyết chưa giúp cho người đọc giải quyết được sâu sắc những vấn đề mâu thuẫn tồn tại trong nội bộ nhân dân. Nhìn chung, tiểu thuyết thời kỳ đổi mới đã tích cực góp phần nâng cao *tính hiện thực* của tiểu thuyết hiện đại.

Nhưng cần phải chú ý rằng tính hiện thực không tách rời tính lý tưởng, chức năng nhận thức bao giờ cũng gắn chặt với chức năng giáo dục của văn nghệ. Thư của Ban Chấp hành Trung ương Đảng gửi Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ tư có đoạn viết : "Nhân dân ta đang đòi hỏi những tác phẩm văn nghệ có giá trị phản ánh chân thật cuộc sống và chiến đấu của mình, đồng thời đề ra và giải quyết đúng đắn những vấn đề nóng hổi về tình cảm và tinh thần của quần chúng, nêu cao lý tưởng của Đảng và soi sáng phương hướng đấu tranh của giai cấp công nhân và của dân tộc ta". Không nên quan niệm tính hiện thực của tiểu thuyết chỉ thể hiện trong việc phê phán những mặt xấu còn tồn tại trong đời sống xã hội. Mặt khác, không thể tiến hành đấu tranh chống cái xấu, cái lạc hậu với một thái độ khách quan, lạnh lùng tư sản. Tách rời tính hiện thực với tính lý tưởng, với việc xây dựng những hình tượng đẹp đẽ của con người Việt Nam mới sẽ dẫn đến những sai lầm nghiêm trọng.

Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại đang phát triển và tự làm giàu cho mình bằng những phong cách và loại thể khác nhau, đồng thời cũng đang cố gắng vươn tới những mẫu mực cổ điển của nó. Có loại tiểu thuyết xung kích phục vụ kịp thời nhưng cũng có loại đang vươn tới quy mô sử thi, bao quát nhiều thời kỳ lịch sử lớn, có loại tiểu thuyết tập trung xây dựng mọi tính cách trung tâm nhưng cũng có loại rất gần với phóng sự và

nghệ thuật tài liệu, có tiểu thuyết lịch sử và tiểu thuyết tâm lý, v.v. Chúng ta khuyến khích cả tiếng đại bác gầm và tiếng chim hoạ mi hót, cả phong lan, cúc đại đoá và lay ơn, viôlét,... nhưng có lẽ trong tương lai những cuốn tiểu thuyết với quy mô lớn sẽ là một loại hình tổng hợp. Nó vừa là tiểu thuyết sử thi và tiểu thuyết tâm lý, vừa là "tiểu thuyết tính cách", "tiểu thuyết sự kiện" và "tiểu thuyết luận đề", là anh hùng ca nhưng cũng là tình ca, nó tiếp thu những thành tựu của nền văn xuôi dân tộc nhưng đồng thời cũng đổi mới mạnh mẽ, nó kết hợp không chỉ các yếu tố sử thi, kịch, trữ tình mà còn thu hút vào bản thân mình những thành tựu của các nền nghệ thuật hiện đại.

Chúng ta đang bước vào một kỷ nguyên mới trong lịch sử bốn nghìn năm của dân tộc : kỷ nguyên phát triển rực rỡ của nước Việt Nam hoà bình, độc lập, thống nhất, dân chủ và giàu mạnh. Kỷ nguyên đó sẽ tạo ra một triển vọng tốt đẹp chưa từng thấy cho nền văn nghệ Việt Nam mới nói chung, cho tiểu thuyết nói riêng. Trong không khí tưng bừng đại thắng của toàn dân tộc, những nhà nặn tượng Việt Nam đã bắt đầu nghĩ đến những bức phù điêu khổng lồ trên dãy Trường Sơn. Và người đọc tiểu thuyết tuy rất yêu mến và khuyến khích những tác phẩm xung kích có giá trị nhưng cũng chờ mong nhiều bộ tiểu thuyết lớn, ghi lại những giai đoạn khác nhau của hai cuộc kháng chiến thần thánh, ghi lại những chặng đường lớn vinh quang của lịch sử cách mạng Việt Nam. Trong buổi nói chuyện với anh chị em văn nghệ đầu xuân Quý Sửu, Thủ tướng Phạm Văn Đồng cũng nêu vấn đề : "Làm sao ta có những tác phẩm lớn để ghi lại những trang sử oanh liệt, những tác phẩm bao quát diễn tả lại những giai đoạn lớn của cuộc kháng chiến chống Mỹ, cứu nước này... Cuộc kháng chiến vĩ đại chống Mỹ, cứu nước của nhân dân ta chính là một giai đoạn lịch sử vĩ đại của dân tộc ta, đồng thời là một cuộc đấu tranh mà thắng lợi vĩ đại mang tầm vóc thời đại. Vì vậy, những người làm công tác văn học nghệ thuật phải có những tác phẩm lớn, xứng đáng với tầm vóc đó"[1].

Muốn có những công trình lớn, muốn đi những chặng đường dài phải có sự chuẩn bị hành trang chu đáo về mọi mặt : trước hết phải trường vốn, vốn sống, trình độ chính trị và vốn kiến thức tổng hợp, tài năng và cả hoài bão lớn. Chúng ta đã nói đến việc trau dồi thế giới quan và vốn sống.

---

(1) Phạm Văn Đồng, *Văn nghệ chúng ta phải có những tác phẩm xứng đáng với sự nghiệp vĩ đại của dân tộc ta, của Đảng ta* (*Văn nghệ*, số 14, ngày 7 - 9 - 1973).

Đó là điều quan trọng bậc nhất. Nhưng cũng không thể xem thường vốn văn học, kiến thức về nghề nghiệp. Không thể đi theo mãi cái lối mòn bản năng, kinh nghiệm mà phải có trình độ kiến thức tổng hợp ; ánh sáng và cốt lõi của trí tuệ sẽ giúp nhà văn tự mình vượt lên mình, xây dựng những công trình có quy mô, tầm vóc. Muốn xây dựng nhạc giao hưởng, tiểu thuyết sử thi (nghĩa là làm một công việc giống như xây dựng công nghiệp nặng trong sáng tác) thì không thể không có cái vốn kiến thức văn hoá ấy. Chúng ta hy vọng sẽ xây dựng những tác phẩm giống như nhà lầu nhiều tầng cho thế hệ thanh niên xã hội chủ nghĩa chứ không phải chỉ làm nhà liền dãy (như trong chế độ mẫu hệ), xâu chuỗi, nối tiếp nhau theo kiểu *Truyện Trạng Quỳnh, Trạng Lợn*. Ngay từ những thế kỷ trước, chúng ta đã có hàng ngàn hàng vạn câu ca dao, trong đó lấp lánh nhiều viên ngọc quý nhưng vẫn phải có một công trình kiến trúc lộng lẫy "Long lanh đáy nước in trời - Thành xây khói biếc, non phơi bóng vàng" như mấy ngàn câu thơ điêu luyện của *Đoạn trường tân thanh*. Nhiều nhà tiểu thuyết của chúng ta đang ôm ấp những hoài bão lớn. Nhưng không phải không có người còn làm ăn cò con còn theo kiểu sản xuất nhỏ hoặc chạy theo kinh tế thị trường mà không có lý tưởng và ước mơ lớn, không đem tất cả tâm huyết của mình vào công việc sáng tác. Chúng ta đang hội nhập quốc tế, đang học tập những thành tựu của văn hoá nhân loại, đang làm giàu cho nền tiểu thuyết dân tộc hiện đại của Việt Nam. Nhưng tài năng không phải chỉ là vấn đề tích luỹ văn hoá, rèn luyện tay nghề, sử dụng thành thạo những thủ pháp nghệ thuật hiện đại như có người đã tưởng nhầm. Sự hoa múa trong văn chương không lừa dối được ai nếu như trong lòng người viết không cháy lên một ngọn lửa lý tưởng cao đẹp và sự hiểu biết cuộc đời thì quá mờ nhạt, nông cạn. Gỗ tạp đánh véc ni làm sao chịu đựng nổi thử thách của thời gian ?

Trong nền văn học của chúng ta đã hình thành một số nhà tiểu thuyết vừa là *một chiến sĩ*, vừa là *một nghệ sĩ*. Đó là con đường tốt nhất để đào tạo những tài năng mới, những nghệ sĩ kiểu mới của thời đại chúng ta. Con đường ấy đã được mở ra từ Chủ tịch Hồ Chí Minh.

Con đường ấy sẽ mở ra cho văn nghệ nói chung và tiểu thuyết nói riêng những chân trời lộng gió.

Hà Nội - Thái Nguyên - Bắc Giang
(1966 - 1973)
Sửa chữa năm 1999

GIAO LƯU VĂN HỌC, VĂN HOÁ VIỆT NAM VÀ QUỐC TẾ



Thăm Đại học Lund, Thuỵ Điển (1992)



Cùng với sinh viên Đại học Cambridge, Anh (1995)

GIAO LƯU VĂN HOÁ QUỐC TẾ VÀ PHÁT HUY BẢN SẮC VĂN HOÁ DÂN TỘC

Giao lưu là nguyên tắc của sự phát triển trong một xã hội văn minh.

Giao lưu văn hoá là quy luật của sự phát triển mọi nền văn hoá dân tộc. Thế kỷ XX và thế kỷ XXI là những thế kỷ bùng nổ thông tin, cuộc cách mạng thông tin không cho phép một dân tộc nào có thể sống trong tình trạng phong bế về văn hoá. Huống hồ Việt Nam lại nằm trong khu vực giao thoa giữa các nền văn minh phương Đông và phương Tây, chịu sự tác động trực tiếp của các quan hệ quốc tế vừa phong phú hấp dẫn, vừa gay gắt phức tạp hiện nay.

Thời đại chúng ta phải giải quyết những vấn đề lớn toàn cầu liên quan đến vận mệnh con người, những vấn đề được ưu tiên trước bất cứ lợi ích giai cấp hay dân tộc nào (môi trường, dân số,...). Xu thế phát triển của thời đại mới là một nền kinh tế hội nhập, mở rộng chân trời ra ngoài biên giới các quốc gia. Trong thời đại đổi mới, Việt Nam chấp nhận kinh tế thị trường, mở cửa làm ăn với nước ngoài, muốn làm bạn với tất cả các dân tộc vì hoà bình, độc lập, dân chủ và tiến bộ xã hội, do đó văn hoá Việt Nam cũng phải có sự hội nhập với văn hoá thế giới.

Do hoàn cảnh lịch sử của một đất nước bị đô hộ hàng mấy thế kỷ và liên tục chống ngoại xâm nên việc giao lưu văn hoá với thế giới của Việt Nam bị chậm trễ so với nhiều nước. Tuy nhiên, trong lịch sử, chúng ta đã có kinh nghiệm hội nhập văn hoá mà không bị đồng hoá, chủ yếu là nhờ dân tộc ta đã có một truyền thống văn hoá từ lâu đời, một bảng giá trị đạo đức và tinh thần mang sắc thái độc đáo của Việt Nam. Trong lịch sử mấy ngàn năm nhân dân ta đã xây dựng và bảo vệ một gia tài văn hoá tốt đẹp mang đậm đà bản sắc dân tộc, đồng thời cũng tiếp thu một cách tự giác

hoặc không tự giác những ảnh hưởng của văn hoá Trung – Ấn và văn hoá phương Tây. Nhìn chung, giao lưu văn hoá ở các thế kỷ trước bị hạn chế và nằm trong khuôn khổ tự phát, thẩm thấu một cách tự nhiên. Từ sau Cách mạng tháng Tám 1945, đặc biệt là sau Hiệp định Genève (1954), chúng ta chủ trương giao lưu văn hoá một cách có ý thức, có tổ chức. Bộ Văn hoá, Vụ Văn hoá đối ngoại, các cơ quan thông tấn báo chí, xuất bản (đặc biệt là Nhà xuất bản Ngoại văn), các viện nghiên cứu, các trường đại học đã có những chương trình giao lưu văn hoá hằng năm, chủ yếu là với các nước xã hội chủ nghĩa. Tuy nhiên, việc giao lưu văn hoá với thế giới mấy chục năm qua cũng bị nhiều hạn chế do những điều kiện ngặt nghèo của chiến tranh, do cơ chế quan liêu bao cấp ; các hình thức giao lưu vì thế chưa năng động, chưa đa dạng và phong phú. Trong ba mươi năm chiến tranh, và cả cho đến hôm nay, khi chúng ta đã có chính sách đổi mới và mở cửa ra thế giới, khi chúng ta có quan hệ ngoại giao với rất nhiều nước, chúng ta vẫn chưa có một Viện Nghiên cứu văn hoá thế giới tầm cỡ và quy mô thích hợp. Cần phải đầu tư một cách thích đáng cho việc nghiên cứu những nền văn hoá lớn của nhân loại. Không nghiên cứu một cách nghiêm túc và thực sự cầu thị thì khó lòng nói đến chuyện đối thoại về mặt văn hoá một cách bình đẳng.

Trong những hạn chế của mấy chục năm qua, cũng phải nói đến sự chi phối của những quan niệm giai cấp hẹp hòi, của sự đồng nhất văn hoá với ý thức hệ. Văn hoá mang tính giai cấp (văn hoá thực dân kiểu cũ, văn hoá thực dân mới) nhưng cũng mang tính dân tộc và nhân loại. Ngay văn hoá cung đình vẫn còn lại ít nhiều sắc thái dân tộc. Nhiều công trình văn hoá (tranh vẽ của Michel-Ange, các pho tượng La Hán chùa Tây Phương) tuy có vẻ minh hoạ cho những câu chuyện tôn giáo, nhưng trong sâu thẳm vẫn mang một nội dung dân tộc và nhân dân. Cần chú ý là các giai cấp đang lên ở từng thời kỳ lịch sử đều có những đóng góp quan trọng vào văn hoá dân tộc và nhân loại, chính điều đó tạo nên tính liên tục và kế thừa về văn hoá. Trong khi thu hẹp phạm vi giao lưu chủ yếu với các nước xã hội chủ nghĩa, một số đồng chí chúng ta không khỏi có những định kiến hẹp hòi với nền văn hoá của xã hội phong kiến và xã hội tư sản, không quán triệt quan điểm của Lênin về hai nền văn hoá trong một nền văn hoá dân tộc.

Những năm tám mươi, bước vào thời kỳ đổi mới, chúng ta chủ trương hợp tác bình đẳng và cùng có lợi với tất cả các nước – không phân biệt chế độ chính trị - xã hội khác nhau, trên cơ sở các nguyên tắc cùng tồn tại hoà bình. Đây là một điều kiện mới, một vận hội mới để mở rộng giao lưu văn hoá quốc tế, không phân biệt ý thức hệ, chế độ chính trị của các quốc gia. Vận hội mới cũng đòi hỏi các nhà hoạt động văn hoá phải có những quan điểm mới về văn hoá và giao lưu văn hoá.

*
* *

Trong Nghị quyết Hội nghị lần thứ tư Ban Chấp hành Trung ương Đảng (khoá VII) *Về một số nhiệm vụ văn hoá, văn nghệ những năm trước mắt*, có đoạn viết : "Phát triển văn hoá với nước ngoài, tiếp thụ những tinh hoa của nhân loại, làm giàu đẹp thêm nền văn hoá Việt Nam. Ngăn chặn và đấu tranh chống sự xâm nhập của các loại văn hoá độc hại, bảo vệ nền văn hoá dân tộc"[(1)]. Ý kiến trên đã bao quát được hầu hết các điểm cơ bản về văn hoá và giao lưu văn hoá quốc tế trong tình hình mới ở nước ta.

Văn hoá là mục tiêu và động lực của sự phát triển xã hội nói chung. Ngày nay, khái niệm một xã hội phát triển không chỉ thu hẹp trong khuôn khổ của nền kinh tế nhảy vọt, mà còn bao hàm sự tiến bộ xã hội một cách toàn diện, trong đó có văn hoá, giáo dục và các hoạt động tinh thần khác, sự phát triển tự do và hài hoà, sự hoàn thiện nhân cách của mỗi cá nhân. Sự phát triển phiến diện của một số nước công nghiệp hiện đại, của những xã hội lấy tiêu thụ làm cứu cánh có thể dẫn đến những xung đột xã hội và sự tha hoá con người, những tấn bi kịch đau xót của con người và cá nhân. Đó là chưa kể đến sự tàn phá các môi trường sinh thái, các mối quan hệ hài hoà giữa con người và con người, con người và tự nhiên. UNESCO khi đề ra "Thập kỷ thế giới phát triển văn hoá" (1988 - 1997), chắc chắn là muốn lưu ý nhân loại phải nhìn đúng vai trò của văn hoá trong sự phát triển. Và cũng không phải ngẫu nhiên mà Tổng Giám đốc SIDA Karl Tham, trong diễn văn khai mạc Hội nghị hợp tác và phát triển

(1) Báo *Văn nghệ*, số 8, ngày 20 - 2 - 1993.

văn hoá ba châu (Á, Phi, Mỹ Latinh) tại Stốckhôm tháng 9 - 1991 đã nói : Nhiều người chỉ nhấn mạnh tầm quan trọng của những điều kiện vật chất đối với sự phát triển văn hoá. Nhưng chúng tôi thấy, chỉ một mình sự phát triển vật chất không quyết định được sự tiến hoá và biến đổi của một xã hội. Karl Tham chủ trương phải bảo vệ, giữ gìn truyền thống và bản sắc văn hoá của mỗi dân tộc, nhưng đồng thời phải chống lại chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi, chống lại khuynh hướng bài trừ ngoại lai. Ông kêu gọi một sự đối thoại văn hoá chung giữa các dân tộc nhằm góp phần vào nền văn minh của nhân loại. *Phát triển*, theo ông, là sự thống nhất giữa cái phổ biến và bộ phận, giữa truyền thống và hiện đại, là tạo khả năng tiếp cận với cái mới, là mở rộng chân trời cho sự sáng tạo văn hoá của nhân loại. Trong thời kỳ đổi mới, Việt Nam chấp nhận kinh tế thị trường, do đó chúng ta đã chủ trương phát triển hài hoà cả ba mặt : kinh tế, văn hoá và xã hội. Quan niệm phiến diện tách rời văn hoá với các mặt khác của đời sống xã hội sẽ để lại những hậu quả nghiêm trọng trong sự phát triển đi lên của đất nước.

Giao lưu văn hoá quốc tế và phát huy bản sắc văn hoá dân tộc là hai mặt của vấn đề phát triển văn hoá. Việc tiếp thu văn hoá tiên tiến của nhân loại sẽ làm giàu đẹp thêm cho văn hoá Việt Nam, đẩy văn hoá Việt Nam tiến nhanh trên con đường hiện đại hoá nền văn hoá dân tộc. Mặt khác, Việt Nam chỉ có thể đóng góp tốt vào kho tàng văn hoá nhân loại khi chúng ta phát huy cao độ bản sắc của văn hoá dân tộc. Khuynh hướng tìm về bản sắc văn hoá dân tộc, khẳng định truyền thống văn hoá dân tộc đã trở thành một khuynh hướng quốc tế rộng rãi, được coi như một điều kiện quan trọng của sự giao lưu văn hoá quốc tế, của tiến trình phát triển các dân tộc trong cộng đồng nhân loại. Nhật Bản và một số nước Đông Á đã biết kết hợp những thành tựu khoa học hiện đại với truyền thống văn hoá dân tộc, với những giá trị tinh thần, đạo đức của phương Đông, nên đã tạo được những bước tiến xã hội - kinh tế nhanh chóng làm cho các nước phương Tây kinh ngạc. Nhiều học giả phương Tây đã đổ xô về phương Đông, nghiên cứu những di sản tinh thần của phương Đông. Giao lưu văn hoá Đông - Tây cũng là một đặc trưng của thời đại mới. Cùng với phong trào giải phóng dân tộc, đấu tranh cho độc lập, tự do thì sự khẳng định

bản sắc văn hoá dân tộc cũng là một nhiệm vụ cấp bách đối với thế giới thứ ba. Nhiều nước đã có hàng loạt công trình nghiên cứu bản sắc văn hoá dân tộc, thu hút sự chú ý của các nhà khoa học thế giới (văn minh trống đồng, văn hoá Đông Sơn, văn hoá Hoà Bình của Việt Nam, các lễ hội dân gian châu Á, kho tàng sân khấu châu Phi,...).

Việc giao lưu văn hoá với nước ngoài cần tiến hành song song với việc giới thiệu một cách có hệ thống tinh hoa văn hoá Việt Nam với cộng đồng nhân loại. Hiện nay chúng ta chưa có một bộ hoàn chỉnh các tập *Lịch sử Việt Nam, Lịch sử văn học Việt Nam, Tuyển tập văn học Việt Nam, Lịch sử nghệ thuật Việt Nam, Đất nước con người Việt Nam,...* bằng tiếng Anh hoặc các ngoại ngữ khác để giới thiệu với thế giới, do vậy đôi khi người nước ngoài, cả Việt kiều, lại tìm hiểu Việt Nam qua những tài liệu phiến diện hoặc có khi bị xuyên tạc. Nhà xuất bản Thế giới đang cố gắng để có một mảng sách hoàn chỉnh như vậy bằng bốn thứ tiếng, nhưng lại gặp những khó khăn vì kênh đặt hàng của Nhà nước quá ít, các cơ quan đối ngoại bị hạn chế về kinh phí. Đó là chưa kể cước phí gửi ra nước ngoài quá cao, chất lượng kỹ thuật của sách báo, phim ảnh còn yếu, chưa đủ sức cạnh tranh trên thị trường thế giới. Muốn đối thoại giao lưu văn hoá với nước ngoài trước hết chúng ta phải hiểu sâu bản sắc dân tộc của mình. Không nên cho rằng người Việt Nam thì đương nhiên là nhà Việt Nam học. Không có một quá trình nghiên cứu nghiêm túc qua nhiều năm, chúng ta có thể trở thành lạc hậu so với một số nhà Việt Nam học ở nước ngoài ! Giao lưu văn hoá quốc tế không buộc chúng ta phải hiện đại hoá tuồng, chèo, cải lương, các điệu múa dân gian, lễ hội dân gian nhưng lại đòi hỏi phải nâng cao truyền thống văn hoá dân tộc dưới ánh sáng tư duy hiện đại, trên cơ sở các phương tiện kỹ thuật hiện đại. Nhưng điều cần chú ý là ta tiếp thu cái hiện đại, cái tiên tiến chứ không phải là bất cứ hình thức nào của chủ nghĩa hiện đại phương Tây.

Giao lưu văn hoá phải trên cơ sở hợp tác bình đẳng giữa các dân tộc. Phải bảo vệ chủ quyền dân tộc trong hội thảo văn hoá, hợp tác phim ảnh ; không nên quan niệm việc mua bán phim ảnh, các tài liệu văn hoá hoàn toàn dưới góc độ thương mại. Nếu không cẩn thận, có khả năng trong tương lai chúng ta phải mua các di sản văn hoá (văn bia, gia phả, tượng cổ

ở các chùa chiền, phim ảnh, lưu trữ, báo chí, sách vở đầu thế kỷ,...) từ nước ngoài với một giá cắt cổ để xây dựng bảo tàng văn hoá Việt Nam !

Chúng ta mở rộng cửa tiếp thu tinh hoa văn hoá nhân loại, đồng thời cũng kiên quyết đấu tranh chống sự xâm nhập của các loại hình văn hoá độc hại, chống nguy cơ diễn biến hoà bình qua con đường văn hoá. Cần phải *đấu tranh chống khuynh hướng phi tư tưởng hoá trong văn hoá, chính trị*. Người ta muốn xoá nhoà những khác biệt về tư tưởng, ý thức hệ trong quan hệ đối ngoại và giao lưu văn hoá. Văn hoá tất nhiên mang bản sắc dân tộc và nhân loại, nhưng văn hoá cũng là một mặt trận, văn hoá cũng có tính giai cấp. Không thể nói "cách nhìn chính trị" nhấn mạnh lập trường giai cấp, còn "cách nhìn văn hoá" thì chỉ quan tâm đến sự thống nhất của những giai cấp khác nhau, cuối cùng đi đến cơ sở tính người và những giá trị nhân loại phổ biến. Lênin đã phê phán "việc truyền bá lòng tin vào một nền văn hoá dân tộc siêu giai cấp" trong những xã hội còn có người bóc lột người. Người viết : "Trong mỗi nền văn hoá dân tộc, đều có những yếu tố, mặc dầu không phát triển, của một nền văn hoá dân chủ và xã hội chủ nghĩa, vì trong mỗi dân tộc đều có quần chúng lao động và bị bóc lột mà điều kiện sinh sống của họ nhất định phải sản sinh ra một hệ tư tưởng dân chủ và xã hội chủ nghĩa. Nhưng trong *mỗi* dân tộc, cũng có... một nền văn hoá *thống trị*..., nền văn hoá của địa chủ, thầy tu, giai cấp tư sản"[1]. Ý kiến này của Lênin cho đến nay vẫn còn có tác dụng định hướng cho chúng ta trong việc tiếp thu tinh hoa của các nền văn hoá dân tộc.

Mặt khác, chúng ta cần phải chú ý đến những âm mưu "diễn biến hoà bình" bằng con đường văn hoá. Cuộc xâm lăng quân sự chấm dứt không phải không có khả năng biến thái đi thành cuộc diễn biến hoà bình trên lĩnh vực kinh tế và văn hoá. Đó là một chiến lược của các lực lượng thù địch nhằm phá hoại các nước xã hội chủ nghĩa bằng con đường thẩm thấu dần dần trên các lĩnh vực chính trị, tư tưởng, văn hoá, văn nghệ, kinh tế, xã hội. Lợi dụng thị trường văn hoá mở cửa, kẻ thù đã tung hàng loạt sản phẩm văn hoá độc hại vào nước ta bằng nhiều con đường hợp pháp và

(1) *V. I. Lênin bàn về văn hoá văn học*, NXB Văn học, H., 1997, tr, 146, 147.

không hợp pháp nhằm làm đảo lộn các định hướng giá trị, các chuẩn mực về đạo đức, lối sống tốt đẹp của dân tộc. Chúng muốn biến con người thành những kẻ chạy theo các dục vọng thấp kém và những nhu cầu thẩm mỹ tầm thường. Các tác phẩm cổ điển trong và ngoài nước, những phim ảnh chân chính có nguy cơ bị chèn ép, không ăn khách bằng các tiểu thuyết bestseller của phương Tây, bằng các phim ảnh có pha tình dục, bạo lực. Không thể không tiến hành một cuộc đấu tranh trên mặt trận văn hoá chống các âm mưu "diễn biến hoà bình", đây cũng là một bộ phận của cuộc đấu tranh nhằm bảo vệ chủ quyền đất nước, độc lập dân tộc. Một vài nhà bình luận quốc tế đã nói đến nguy cơ bá quyền văn hoá, một thứ chủ nghĩa đế quốc văn hoá, thặng dư về buôn bán văn hoá. Cần chú ý hiện tượng phát triển không đồng đều giữa các nước phát triển và đang phát triển. Một số nước có tiềm lực kinh tế và khoa học phát triển mạnh, đôi khi có khuynh hướng áp đặt nền văn hoá của họ đối với các nước chậm phát triển. Những sản phẩm văn hoá tiêu dùng, các mốt thời trang đắt tiền tràn vào qua con đường thị trường, tạo nên một tình trạng xâm thực phi lý, tạo nên cái tâm lý sùng ngoại, bài nội, tâm lý chạy theo các kiểu tiêu dùng xa xỉ bằng bất cứ giá nào, tạo nên những nhu cầu giả tạo trong sinh hoạt của cả những tầng lớp lao động mà đời sống hằng ngày còn gặp nhiều khó khăn. Đây là một hiện tượng nghịch lý về văn hoá, con người lấy tiêu thụ làm cứu cánh, con người biến thành những cái máy tiêu thụ vật chất, tiêu thụ văn hoá. Trong giao lưu văn hoá phải đảm bảo sự bình đẳng giữa các nền văn hoá dân tộc, chống sự độc tôn, bá quyền về văn hoá, chống sự áp đặt các hệ thống giá trị và tiêu chuẩn văn hoá của dân tộc này lên dân tộc khác.

Bảo đảm chủ quyền dân tộc và định hướng xã hội chủ nghĩa, trên nguyên tắc bình đẳng, chúng ta sẵn sàng mở rộng cửa giao lưu văn hoá với thế giới.

(Tạp chí Cộng sản, số 8 - 1994)

HỘI THẢO QUỐC TẾ
VỀ VĂN HỌC VIỆT NAM TRÊN ĐẤT MỸ

Cô bạn Mỹ lái xe đưa chúng tôi về đến thành phố Boston thì những ngôi nhà gỗ xinh xắn làm theo kiểu Anh trên các ngọn đồi thấp đã lên đèn. Tại khu trường Luật của Đại học Harvard, các đoàn quốc tế đến dự Hội thảo đã tề tựu khá đông đủ. Đoàn Việt Nam ở cách xa nước Mỹ 27 giờ bay nên đến muộn nhất.

Giáo sư Trần Văn Khê mừng rỡ ôm chầm lấy chúng tôi. Ông cứ ngỡ chúng tôi bận bịu với sinh viên trong những ngày cuối năm nên không sang được. Trông ông dường như không thay đổi so với hồi về nước. Vẫn dáng người chắc nịch, nước da bánh mật, ánh mắt yêu đời pha chút hóm hỉnh lấp lánh sau kính trắng. Đoàn Paris 7 có Georges Boudarel, Pierre Brocheux, Nguyễn Thế Anh, Nguyễn Phú Phong. Georges Boudarel đã có cái dáng bệ vệ của người đứng tuổi. So với trước đây, tuy khuôn mặt đã có nét thay đổi, nhưng ông vẫn như chưa quên được những kỷ niệm đẹp về chiến khu Ba Lòng, ở Việt Bắc và những ngày làm việc với chúng tôi ở Đại học Văn khoa Hà Nội. Bà Christiane Rageau ở Thư viện Quốc gia Pháp mãi đến gần cuối Hội nghị mới thấy tới. Bà người nhỏ nhắn, tính tình điềm đạm, ít nói, có cái dáng cần mẫn, chu đáo của một công chức lâu năm và rất yêu nghề. Các bạn Mỹ ở đây cũng mỗi người một vẻ. Stephen D. O' Harrow ở Đại học Hawaii cao lớn nhất trong khu nhà, chưa thấy người đã nghe tiếng ầm ầm cười nói, trông lúc nào cũng có vẻ cởi mở và vui tính. David W. Elliot hào hoa, phong nhã, ông mê thơ và lúc nào cũng nói rất say sưa về thơ Tản Đà. Khuôn mặt John Balaban ở Đại học Pennsylvania State đôn hậu, chất phác, chẳng trách gì từ nhiều năm ông gắn bó với ca dao Việt Nam. Trong số các bạn Mỹ còn có giáo sư

William J. Duiker ở Pennsylvania, John K. Whitmore ở Michigan, David Marr từ Australia sang và bà Mation W. Ross lúc nào cũng nói đến tiểu thuyết *Gánh hàng hoa* của Khái Hưng,...

Mới mờ đất hôm sau, chúng tôi đã choàng dậy trong khi các bạn Mỹ ngủ say sưa đến 8 giờ sáng. Đoàn Việt Nam vẫn chưa thích nghi được với các thời khắc mùa hè ở Mỹ, hơn 10 giờ đêm mới tối và 4 giờ rưỡi trời đã sáng bảnh. Chúng tôi kéo bộ cả đoàn sang Coolidge Hall ở số nhà 1737 phố Cambridge. Đây là nơi Hội thảo về *Văn học Việt Nam cận đại 1918 - 1945* do Trung tâm Nghiên cứu Đông Á của trường Đại học Tổng hợp Harvard tổ chức.

Buổi sáng mùa hè ở đây trời nắng vàng dịu, thỉnh thoảng lác đác hạt mưa như cảnh thu muộn ở nhà. Những vòi nước phun mưa bụi đan nhau trên các thảm cỏ trong vườn, đương mùa hè mà cỏ cứ xanh rờn như ngày thanh minh. Chỉ một lát nữa khi mặt trời toả nắng ấm lên nóc ngôi nhà thờ cổ là các cô gái, chàng trai sẽ nằm phơi nắng hoặc ngồi đọc sách dưới các vòm cây xanh mát.

Đến giảng đường tôi mới có dịp làm quen với Công Huyền Tôn Nữ Nha Trang từ Vancouver ở Canada sang. Bà có cái dịu dàng duyên dáng của cô gái Huế, thoáng một nét buồn nơi khoé mắt. Hiện nay Nha Trang sống một mình nơi đất khách quê người. Sau này tôi mới hiểu trong nhiều năm học ở Tokyo, Paris, California, bà luôn luôn quan tâm đến thân phận người đàn bà Việt Nam trong văn học. Tại cuộc Hội thảo này, bà đã nói rất say sưa về tình yêu chống lễ giáo phong kiến của các nhân vật trong tiểu thuyết *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách và *Nửa chừng xuân* của Khái Hưng[1]. Trương Bửu Lâm từ Honolulu đến với cái dáng ngang tàng, phóng túng của Nam Bộ, điều đó cắt nghĩa vì sao ông thích các nhân vật hảo hớn trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh. Đoàn Harvard chủ nhà rất trẻ trung với Hồ Huệ Tâm và cặp vợ chồng đẹp đôi Ngô Vĩnh Long - Nguyễn Hội Chân. Huỳnh Kim Khánh ở Singapore như một cơn gió ùa vào hội trường với bộ râu quai nón rậm rì, trông xa dễ lẫn với một

(1) Công Huyền Tôn Nữ Nha Trang, *Literary Love : From Hoàng Ngọc Phách's "Tố Tâm" to Khái Hưng's "Nửa chừng xuân"*.

chính khách già phương Tây, nhưng lại gần, bắt tay, mới thấy động tác nhanh nhẹn và đôi mắt vẫn còn rất trẻ. Các vị Việt kiều tham gia Hội nghị này phần lớn là tiến sĩ của trường Harvard ở Boston hoặc trường Berkeley ở California, toàn những bạn bè thân thiết cũ hoặc đã quen nhau từ trước. Một số các bạn Mỹ họp ở đây cũng là các chàng rể của Việt Nam hoặc đã đầu tư nhiều năm vào Việt Nam học. Phòng họp có cái không khí của một gia đình Việt Nam trên đất Mỹ, tuy rằng các thành viên của nó, về tư tưởng, tính tình, không phải ai cũng như ai.

*
* *

Cuộc Hội thảo về Văn học Việt Nam kéo dài hết cả tuần cuối tháng Sáu với 24 tham luận. Những tham luận của các đoàn nước ngoài tập trung vào các vấn đề văn hoá và xã hội Việt Nam thời kỳ 1918 - 1945 ; tình hình xuất bản và công chúng văn học, sự hình thành chữ quốc ngữ và những đóng góp của nó trong sự phát triển văn học ; vai trò của các nhóm Nam phong, Tự lực văn đoàn, Thanh nghị, các tác giả Tản Đà, Hồ Biểu Chánh, Hoàng Ngọc Phách, Huỳnh Thúc Kháng, Ngô Tất Tố, Nam Cao ; sự phát triển của ca dao, dân ca, cải lương,... Đoàn Việt Nam đóng góp vào cuộc Hội thảo bốn tham luận : Phan Cự Đệ nói về "*Ảnh hưởng của tư tưởng mác xít và phong trào công nhân đối với sự phát triển của văn học hiện thực phê phán 1932 - 1945*" và "*Cơ sở tư tưởng và phương pháp luận để đánh giá phong trào Thơ mới 1932 - 1945*". Hà Minh Đức đọc hai bài về *Tình yêu quê hương đất nước trong phong trào Thơ mới* và *Nam Cao, thời gian và sự khám phá*. Trong và ngoài hành lang Hội nghị, đoàn Việt Nam đã trả lời gần mấy chục câu hỏi. Đó là những vấn đề như *cái riêng* và *cái chung* trong văn học Việt Nam, đặc trưng ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi, đặc trưng ngôn ngữ Nam Cao (tại sao Nam Cao gọi nhân vật là y, hắn,...), những ảnh hưởng qua lại giữa văn học Việt Nam và văn học thế giới, việc phản ánh nhân vật trung gian và các mâu thuẫn xã hội trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam, việc sử dụng các phương pháp văn học so sánh, phương pháp loại hình, thái độ đối với chủ nghĩa cấu trúc, những đặc trưng trong phong cách nghệ thuật của Ngô Tất Tố, Nam Cao, Huy Cận, Xuân Diệu,... Các công trình khoa học đã xuất bản,

các tham luận và những phát biểu trao đổi của đoàn Việt Nam đã được đánh giá cao tại Hội nghị. Những câu chuyện văn chương dễ gợi nên niềm đồng cảm, dễ tâm đắc với nhau là phần nói về thơ ca dân tộc (Nguyễn Du, Tản Đà, Huy Cận, Xuân Diệu,...), về tâm sự yêu nước và những xót xa quằn quại của các nhà thơ lãng mạn trong xã hội thực dân phong kiến, về chất trữ tình trong sáng của ca dao, dân ca, về tính dân tộc độc đáo của tuồng, chèo, cải lương Việt Nam.

Thật là thú vị khi ngồi ở đây, tại Coolidge Hall của trường Đại học Tổng hợp Harvard, một trong những trường lâu đời và nổi tiếng nhất nước Mỹ, nghe chính ông bạn Mỹ David W. Elliot ở Pomona College phân tích về cái "mặc cảm" (complex) yêu nước trong thơ Tản Đà. Theo ông, "non" và "nước" tượng trưng cho Tổ quốc, quê hương và *Thề non nước* chính là lời thề giữa những người Việt Nam yêu nước đang quyết tâm giành độc lập [1] :

Nước non nặng một lời thề,
Nước đi đi mãi không về cùng non.
Nhớ lời "nguyện nước thề non",
Nước đi chưa lại, non còn đứng không...

David W. Elliot không những mê thơ Tản Đà mà còn mê cả thơ dịch của Tản Đà. Ông cho rằng bản dịch *Lầu Hoàng Hạc* đã đến cái độ thanh thoát, câu thơ dịch mang rất rõ dấu ấn tâm hồn lãng mạn, phóng túng của thi sĩ :

Hạc vàng đi mất từ xưa,
Ngàn năm mây trắng bây giờ còn bay...

Tôi nhắc ông bạn Mỹ yêu thơ là sau này Huy Cận viết *Tràng giang* có ảnh hưởng *Đăng cao* của Đỗ Phủ và *Hoàng Hạc lâu* của Thôi Hiệu, nhưng trong đó vẫn có một cái gì rất độc đáo của Việt Nam. Đặc biệt hai câu kết :

Lòng quê dợn dợn vời con nước
Không khói hoàng hôn cũng nhớ nhà

đã có những ý rất mới so với hai câu thơ "Nhật mộ hương quan hà xứ thị - Yên ba giang thượng sử nhân sầu" của Thôi Hiệu.

---

(1) David W. P. Elliot, *Mountains and Rivers : The complex legacy of Tản Đà.*

Chúng tôi nhắc khá nhiều đến thơ mới. Chúng tôi dẫn ra nhiều bài thơ mang nặng tấm lòng yêu quê hương, đất nước, yêu tiếng Việt, nhất là những bài ấp ủ ít nhiều tinh thần dân tộc và những khao khát đòi hỏi tự do như *Nhớ rừng* của Thế Lữ, *Con voi già* của Phạm Huy Thông, *Trên đường về* của Chế Lan Viên, *Đêm khuya tự tình với sông Hương* của Hàn Mặc Tử, *Tống biệt hành* của Thâm Tâm, *Độc hành ca* của Trần Huyền Trân,... Chúng tôi nhắc các bạn Mỹ và Việt kiều nhớ đến thời điểm lịch sử lúc văn chương Tự lực văn đoàn và phong trào Thơ mới ra đời. Đó là thời kỳ thoái trào cách mạng và khủng hoảng kinh tế. Các nhà lãng mạn đã thoát ly phong trào đấu tranh chính trị và dần dần chạy theo quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật". Nỗi cô đơn ngợp lạnh của cá nhân và nỗi buồn nhân thế là hai nét nổi bật trong Thơ mới. Nhưng các nhà thơ mới vẫn mang tâm sự yêu nước, yêu dân tộc của những người tiểu tư sản trí thức trong một nước nô lệ. Nỗi đau xót quằn quại của các nhà thơ chứng tỏ họ, tuy thoát ly quần chúng, vẫn không hoà giải được với cái xã hội kim tiền ô trọc lúc bấy giờ. Hội nghị rất thú vị khi nghe chúng tôi kể lại câu chuyện trong xã hội cũ có lúc Xuân Diệu phải bỏ nghề thi sĩ để đi thi "còm - mi đoan". Hai chàng thi sĩ Xuân Diệu, Vũ Đình Liên gặp nhau ở đây mà ngượng ngùng, hổ thẹn, họ có cái tâm trạng của Thuý Kiều trong trắng mà phải bán mình vào lầu xanh của Tú Bà. Nghe đâu khi Xuân Diệu rời Hà Thành vào làm tham tá thương chính, các bạn làng văn bảo nhau tổ chức một tiệc rượu tiễn chân và có kẻ đã tặng ông mấy câu thơ :

Bỗng dưng thi sĩ hoá Tây đoan
Nửa mặt nhà thơ, nửa mặt quan...

Xuân Diệu làm ở Mỹ Tho được ba năm thì Huy Cận vào thăm. Lúc bấy giờ ông đã dỗ kỹ sư canh nông. Xuân Diệu mừng mừng tủi tủi ôm lấy người bạn thơ ít hơn mình mấy tuổi mà năn nỉ :

Cậy em em có chịu lời
Ngồi lên cho chị lạy rồi sẽ thưa...

Chị "thưa" cái gì vậy ? Em ơi, chị đi làm "còm - mi đoan" đã ba năm nay, thật khổ quá kẻ đi đây. Em có thương chị thì mau chóng giúp chị trở về với cuộc đời thi sĩ.

Tôi nhận thấy giáo sư Trần Văn Khê chăm chú nghe chuyện một cách xúc động. Ông như nhớ lại một kỷ niệm đã phai mờ trong ký ức. Hỏi ra mới biết trước khi Xuân Diệu về Hà Nội, nhà thơ có đến quê Trần Văn Khê, anh bạn nhạc sĩ kiêm thi sĩ. Hai người uống với nhau một bữa rượu để tiễn chân Xuân Diệu trở về làm thi sĩ.

Những câu chuyện về quê hương, đất nước thời kỳ còn bị nô lệ, tâm trạng của lớp thi sĩ "vong quốc nô" dường như có gợi lên ít nhiều tình cảm dân tộc đối với các bạn Việt kiều ở xa quê hương. Hội nghị như lắng xuống khi nghe Trần Văn Khê hò mấy câu mái đẩy ở Huế :

Chiều chiều trước bến Văn Lâu
Ai ngồi, ai câu, ai sầu, ai thảm,
Ai thương, ai cảm, ai nhớ, ai trông ?
Thuyền ai thấp thoáng bên sông
Đưa câu mái đẩy chạnh lòng nước non...

John Balaban đã cho chiếu lại cuốn băng ghi hình phỏng vấn Trần Văn Khê tại Pháp về dân ca trước khi đọc tham luận tại hội nghị về sự tiến hoá của ca dao[1]. John Balaban đã từng dạy Anh văn ở trường Đại học Cần Thơ những năm 1967 - 1968 và năm 1971 ông lại sang Việt Nam nghiên cứu ca dao dưới sự bảo trợ của Trung tâm Phiên dịch của Trường Đại học Tổng hợp Columbia và Viện Văn hoá – Cổ học của Trường Pennsylvania State. Năm 1980, ông đã cho xuất bản ở Mỹ cuốn *Ca dao Việt Nam* in bằng hai thứ tiếng Anh, Việt. Tham luận của John Balaban và Trần Văn Khê đã chiếm cả một buổi chiều của cuộc Hội thảo.

Cứ nói đến âm nhạc dân tộc là Trần Văn Khê bỗng trở nên sôi nổi và tâm huyết. Ông đã đầu tư cả cuộc đời, cả gia đình mình vào đấy. Trong buổi tối kết thúc Hội thảo, giáo sư Trần Văn Khê đã nói chuyện rất hấp dẫn và sinh động trước công chúng Mỹ và Việt kiều về tính dân tộc độc đáo của tuồng, chèo, cải lương Việt Nam. Ở ông, là sự kết hợp khá nhuần nhuyễn giữa tính dân tộc đậm đà với tính khoa học hiện đại, giữa những tổng kết về lý luận với kinh nghiệm thực tiễn, giữa lối diễn giảng theo những yêu cầu của tư duy lô gích với khả năng diễn xuất sinh động.

---

(1) John Balaban, *The evolution of Popular Sayings* (The Pennsylvania State University).

Hội nghị cũng đã nghe Hồ Huệ Tâm và Georges Boudarel nói về *Lều chõng* và *Việc làng* của nhà văn Ngô Tất Tố, nghe Hà Minh Đức và Nguyễn Hội Chân nói về Nam Cao,... Đoàn Việt Nam đặc biệt lưu ý hội nghị đến những ảnh hưởng của Đảng Cộng sản Việt Nam đối với các nhà văn trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ (Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng, Vũ Trọng Phụng), về thời kỳ Mặt trận Việt Minh (Nam Cao, Tô Hoài, Nguyên Hồng, Nguyễn Huy Tưởng, Nguyễn Đình Thi). Đây là một đặc trưng dân tộc của chủ nghĩa hiện thực phê phán Việt Nam. Một vài tham luận đã tập trung phân tích *Đề cương văn hoá* 1943 và tác phẩm nổi tiếng *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam* của đồng chí Trường Chinh.

Tất nhiên, trong cuộc Hội thảo còn có những ý kiến khác nhau, như chung quanh việc đánh giá Phạm Quỳnh và nhóm Nam phong, đánh giá vai trò của Tự lực văn đoàn và nhóm Thanh nghị, hoặc những ý kiến bất đồng chung quanh vấn đề nghệ thuật và tuyên truyền. Hội nghị đã trao đổi, tranh luận và dường như không có ai phản đối cái tiêu chuẩn mà đoàn Việt Nam đưa ra : Trong thời kỳ 1918 - 1945 là thời kỳ mà nước Việt Nam chưa giành được độc lập thì cái tiêu chuẩn quan trọng nhất để đánh giá một nhà văn là mối quan hệ gắn bó nhà văn ấy với Tổ quốc và nhân dân.

Cuộc Hội thảo quốc tế về văn học Việt Nam cận đại tại Trường Đại học Tổng hợp Harvard là một dấu hiệu của việc muốn khôi phục lại vấn đề Việt Nam học trên đất Mỹ.

Trước đây, do những yêu cầu khác nhau, trong đó có yêu cầu phục vụ cuộc chiến tranh xâm lược, nhiều trung tâm Đông Nam Á trong các trường Đại học Tổng hợp Mỹ như Harvard, Cornell, Yale, Berkeley, Hawaii,... đã chú ý đến vấn đề Việt Nam học. Việt Nam học cũng đã được khơi dậy trong phong trào phản chiến và đặc biệt phát triển sau năm 1975, khi chiến thắng toàn diện của Việt Nam đã thức tỉnh lương tri, đạo lý và tinh thần khoa học của các nhà trí thức tiến bộ Mỹ. Nhưng hiện nay, chính quyền Reagan đang tìm cách xoá mờ vấn đề Việt Nam, cắt các ngân sách tài trợ cho các cơ sở nghiên cứu của Việt Nam học, cố tình làm

cho nhân dân Mỹ quên bài học Việt Nam và thất bại nhục nhã của đế quốc Mỹ năm 1975, đồng thời lại dùng bọn di tản phản động để xuyên tạc, làm giảm uy tín của Việt Nam trên thế giới.

Nhưng nhân dân Mỹ vẫn luôn luôn nhắc chính quyền hiếu chiến Reagan chớ quên bài học Việt Nam. Người Mỹ đã biểu tình ở New York và các thành phố lớn với khẩu hiệu : "You love Vietnam. You like Salvador". Nhiều trí thức tiến bộ ở các trường Đại học Tổng hợp Mỹ vẫn tiếp tục nghiên cứu về văn học, sử học, khảo cổ học, ngôn ngữ học,... Việt Nam với tinh thần tôn trọng một dân tộc có một nền văn hoá lâu đời và những trang sử chống ngoại xâm rất oanh liệt ; tất nhiên việc nghiên cứu đó cũng còn vì nhiều yêu cầu khác trong đó có lợi ích lâu dài, xa rộng của nước Mỹ cũng như quyền lợi thiết thân của các nhà Việt Nam học. Dẫu sao thì việc gợi lại vấn đề Việt Nam, bài học Việt Nam, tổ chức các cuộc hội thảo về Việt Nam học với nội dung lành mạnh vẫn là một việc nên làm, vừa cần thiết cho nhân dân Việt Nam và nhân dân Mỹ vừa có ích cho các dân tộc đang đấu tranh giành độc lập và chủ quyền toàn vẹn.

Hà Nội, 1982

(Tạp chí Tổ quốc, số 9 - 1982)

SIDA(*) – HỢP TÁC VÀ PHÁT TRIỂN VĂN HOÁ

Máy bay hạ cánh xuống sân bay quốc tế Arlanda vào một chiều thu đẹp. Từ trên cao nhìn xuống đã thấy một màu vàng dịu toả trên những đảo đá, những rừng thông xanh thẫm, những ngôi nhà kiến trúc theo kiểu Bắc Âu, tường ốp gạch đỏ với những đường góc trắng. Các nhà hoạt động văn hoá quốc tế đã hội tụ về đây đông đủ : Ấn Độ, Lào, Indonesia, Bangladesh, Việt Nam, Mỹ, Chile, Nicaragua, Thuỵ Điển, Đan Mạch, Phần Lan, Na Uy và đông nhất là các nước châu Phi như Ai Cập, Ethiopia, Kenya, Zaire, Zambia, Mozambique, Zimbabwe, Namibia, Cộng đồng Nam Phi,... Ông bạn già Ấn Độ Sudhir Kakar, nhà phân tâm học, ôm chầm lấy chúng tôi ở sân bay, nhắc lại câu nói đầy tình cảm của nhân dân Ấn Độ đối với Việt Nam thời kỳ chống Mỹ cứu nước : "Tôi Việt Nam, anh Việt Nam, chị Việt Nam, tất cả chúng ta đều là Việt Nam". Về đến khách sạn bờ biển Sjofartshotellel, đoàn Ấn Độ còn nhắc đi nhắc lại câu nói đầy tình nghĩa anh em đó. Đã mười sáu năm trời, bao nhiêu đổi thay phức tạp trên trường chính trị quốc tế mà các bạn Ấn Độ vẫn giữ được tình cảm thuỷ chung, kính trọng đối với Chủ tịch Hồ Chí Minh, đối với nhân dân Việt Nam anh hùng mấy chục năm trường chiến đấu cho độc lập tự do. Các bạn nghèo Á - Phi đối với Việt Nam trước sau vẫn vẹn tròn thuỷ chung son sắt. Qua ánh mắt, nụ cười, chuyện trò trao đổi, tôi cảm nhận đầy đủ tấm lòng bạn bè đó từ các bạn châu Phi xa xôi như nữ giáo sư văn học Mwkali Kieti ở Nairobi (Kenya), ông Mwambayi Kalengayi ở Kinshasa (Zaire), giám đốc CARASA, chuyên sưu tầm và nghiên cứu nghệ thuật biểu diễn châu Phi, ông M. Carlos Roque,

---

(*) *SIDA* (Swedish International Development Agency) : Cơ quan phát triển quốc tế của Thuỵ Điển.

giám đốc Nhà Văn hoá Beira ở Mozambique cho đến những người bạn láng giềng gần gũi như bà Dara Kalanga, Tổng biên tập Tạp chí *Vanmasin* (Lào), những người bạn từ đất nước lũ lụt và sóng thần Bangladesh như nhà biên kịch Sayeed Ahmad ở Dhaka. Nhiều bạn bè châu Phi muốn sang thăm đất nước Việt Nam trong thời kỳ đổi mới và nghiên cứu một nền văn hoá lâu đời, đậm đà bản sắc dân tộc. Còn anh bạn hoạ sĩ Ethiopia Ato Afewerk Tekle thì đặc biệt thú vị khi nghe tôi kể chuyện nhà văn Ngô Tất Tố, từ năm 1938 đã viết về "chiếc mũ ba đào", mũ tôn vương của Đại Á hoàng đế có giắt 718 viên bảo thạch, thế nào mà lại lọt vào tay một người thợ bạc tên là Tuyndan ở London, lúc hoàng đế từ Ăngiê sang Thuỵ Sĩ để theo vụ kiện Mussolini đã chiếm đóng toàn bộ lãnh thổ nước Áo từ tháng 5 - 1936.

Các bạn Thuỵ Điển làm việc ở SIDA, đặc biệt là ông bạn trẻ Per Allan Olsson và bà Anita Klang đã lái xe đưa chúng tôi từ sân bay Arlanda cách bốn mươi cây số về trung tâm thủ đô Stockholm, từ khách sạn bờ biển Sjofartshotellel đến địa điểm hội thảo Var Gard. Saltsjobaden, ven bờ biển Baltic cách thủ đô mười cây số, từ đó lại trở về Toà Thị chính dự buổi chiêu đãi quốc tế trọng thể, rồi đi thăm Viện Hàn lâm Thuỵ Điển, nhà bảo tàng quốc gia, trụ sở của SIDA, cơ quan phát triển quốc tế của Thuỵ Điển, Hội nhà văn Thuỵ Điển và Đại sứ quán Việt Nam. Nhờ những chuyến tham quan thăm viếng đó mà chúng tôi cảm nhận được phong cách độc đáo của Stockholm, một thủ đô phương Bắc đẹp nổi tiếng đã được nhiều thi sĩ ca ngợi. Đã một đôi lần đến Bangkok và New York, những thành phố nhiều cao ốc và xe hơi nhưng ít cây cối, tôi mê ngay cái màu xanh thiên nhiên của những rừng thông và nước biển Baltic ngay giữa lòng Stockholm. Ban đêm khắp nơi ta bắt gặp những dải nước nhấp nháy, lung linh ánh đèn, đúng là một Venise của phương Bắc. Quần đảo của Stockholm bao gồm 25 000 đảo lớn và nhỏ. Đó là những nơi du lịch đầy nắng và gió, không giống nơi nào trên thế giới. Thuỵ Điển là một nước rừng phủ xanh 230 000 km^2, những rừng thông và rừng phong xen lẫn với các hồ nước, người dân chăm sóc bảo vệ rừng vì nó cung cấp "vàng xanh" cho đất nước. Xen lẫn giữa màu xanh của thông và nước biển là thủ phủ Stockholm vừa cổ kính vừa hiện đại.

Gamla Stan là khu vực cổ kính nhất với những ngôi nhà theo kiểu trung cổ, ở đây nổi lên Hoàng cung và Nhà thờ lớn, bên phải là tháp của Toà Thị chính với ba vương miện vàng chói. Ở đây mỗi năm có một tiệc lớn nhân ngày phát Giải thưởng Nobel.

Cuộc Hội thảo về hợp tác và phát triển văn hoá do SIDA tổ chức ở Stockholm khai mạc đúng vào ngày 2 - 9 tại Đại lễ đường của Viện Hàn lâm Thuỵ Điển. Diễn văn khai mạc của ông Tổng giám đốc Karl Tham đã nêu lên những đường nét lớn của đường lối văn hoá của SIDA, đặc biệt là sự giúp đỡ của SIDA đối với những nước Á - Phi nghèo, chậm phát triển. Điều thú vị là ngôi nhà của Viện Hàn lâm cũng là địa điểm của Sở giao dịch chứng khoán Thuỵ Điển. Ông Karl Tham nói một cách hóm hỉnh : chúng ta đang ở chung một ngôi nhà với thần tài (Mammon) và nghệ thuật. Nhiều người chỉ nhấn mạnh đến tầm quan trọng của những điều kiện vật chất đối với sự phát triển của văn hoá. Nhưng chúng tôi thấy chỉ một mình sự phát triển vật chất không quyết định được sự tiến hoá và biến đổi của một xã hội. Niềm tin đó tạo cơ sở cho cuộc hội thảo này và mọi hoạt động trên lĩnh vực văn hoá của SIDA, đặc biệt là từ 1980 trở lại đây. Tổng giám đốc Karl Tham chủ trương phải bảo vệ, giữ gìn truyền thống và bản sắc văn hoá của mỗi dân tộc, nhưng đồng thời phải chống lại chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi, chống lại khuynh hướng bài trừ cái xa lạ, cái ngoại lai. Ông kêu gọi một cuộc đối thoại văn hoá chung giữa các dân tộc nhằm góp phần vào nền văn minh của nhân loại. Phát triển, theo ông là sự thống nhất giữa cái phổ biến và bộ phận, giữa truyền thống và hiện đại, là tạo khả năng tiếp cận với cái mới và cái xa lạ, là mở rộng chân trời cho sự sáng tạo nghệ thuật. Chính trên tinh thần đó mà trong diễn văn bế mạc hội thảo, ông hoan nghênh đoàn Việt Nam đặt vấn đề mở rộng cửa đón nhận tinh hoa của mọi nền văn hoá tiến bộ của nhân loại, làm giàu cho truyền thống và bản sắc văn hoá dân tộc.

Buổi lễ khai mạc sôi nổi và xúc động hẳn lên khi ông Albie Sachs, giáo sư Luật của trường Đại học Cape Town, uỷ viên Ban chấp hành của ANC, bước lên diễn đàn đọc tham luận : "Đen cũng đẹp, nâu cũng đẹp, trắng cũng đẹp". Ông nói với giọng hùng hồn, đầy hấp dẫn và thuyết phục : "Từ lâu nước chúng tôi tuyên bố là một nước cộng hoà nhưng chúng tôi

vẫn bị đô hộ về tinh thần. Chính sách apácthai về mặt xã hội sẽ dẫn đến chính sách apácthai về mặt tư tưởng. Chúng tôi buộc phải coi chính sách chuyên chế và đối trá là một phần cuộc sống của mình. Như Robert Berkeley thường nói : "Chúng ta ôm chặt xiềng xích và cảm thấy trần truồng khi không có nó". Chính sách apácthai chia rẽ các màu da, các dân tộc, sự chiến thắng của người này phải là sự thất bại của kẻ khác. Nếu như trắng là đẹp thì đen là xấu. Nếu như đen là đẹp thì trắng là xấu. Chúng không thể hình dung được đen và trắng cùng đẹp hoặc cùng xấu. Chính sách apácthai ngăn cấm đại đa số nhân dân (nhất là da đen), tiếp nhận nghệ thuật, nó chia rẽ các dân tộc và giam hãm họ trong sự ngu dốt". Ông tuyên bố : chính sách không phân biệt chủng tộc, quyền bình đẳng về chính trị phải là cơ sở cho những biểu hiện văn hoá đa dạng, cơ sở cho việc tôn trọng nhân cách, văn hoá và thẩm mỹ. Sự tiến bộ của người này không thể là sự thất bại của người khác. Chúng tôi ca ngợi tính đa thanh, đa dạng về văn hoá. Sau 24 năm đi đày trở về, nhân dân đã đón tiếp Albie Sachs nồng nhiệt. Người ta nói : "Trời ơi, thật là tuyệt vời khi anh đã trở về Tổ quốc". Hai mươi năm nay ông chưa bao giờ vắng mặt ở các buổi hoà nhạc, trừ thời gian ông ở trong tù. Niềm hạnh phúc của Albie Sachs là được tự do lựa chọn hoặc đến một dàn nhạc giao hưởng, hoặc một câu lạc bộ Jazz hay disco và các dàn nhạc da đen hay da trắng đều bình đẳng với nhau.

Cuộc hội thảo quốc tế còn kéo dài thêm mấy ngày ở Var Gard, Saltsjobaden xung quanh các vấn đề : Vai trò của văn hoá trong các xã hội đang chuyển tiếp và phát triển ; Nhà nước, thị trường, cá nhân và tập thể ai là người chịu trách nhiệm chính về văn hoá ? Hợp tác văn hoá và mối quan hệ của nó đối với dân chủ và quyền con người.

(Báo *Văn nghệ*,
ngày 30 - 11 - 1991)

VĂN HỌC BẮC ÂU VÀ VĂN HỌC VIỆT NAM(*)

Sáng kiến tổ chức cuộc Hội thảo quốc tế này nảy sinh từ cuộc gặp gỡ đầu tiên giữa chúng tôi với tiến sĩ Henrik Yde và nữ dịch giả Kirsten Vagn Jensen tại cuộc Hội thảo về "Những vấn đề văn học, sử học, văn hoá, xã hội Việt Nam từ 1930 đến 1990" do Viện NIAS tổ chức tại Copenhagen tháng 8 năm 1992. Sau đó, một Uỷ ban Quốc tế chuẩn bị cho cuộc Hội thảo "Sự đóng góp của Bắc Âu vào văn học thế giới" được thành lập, bao gồm :

Việt Nam : Giáo sư Phan Cự Đệ, Giám đốc Trung tâm RICC – Đại học Tổng hợp Hà Nội – Chủ tịch.

Đan Mạch : Tiến sĩ Else Marie Bukdahl, Chủ tịch Viện Hàn lâm nghệ thuật Hoàng gia, Viện sĩ Viện Hàn lâm khoa học và văn học hoàng gia.

Na Uy : Giáo sư Atle Kittang, Trường Đại học Tổng hợp Bergen.

Thuỵ Điển : Cựu Giáo sư Goran Malmqvist, Trường Đại học Tổng hợp Stockholm – Viện sĩ Viện Hàn lâm Thuỵ Điển.

NIAS : Giáo sư, tiến sĩ Thommy Svensson, Giám đốc Viện Nghiên cứu Á châu của Bắc Âu (NIAS).

(...) Uỷ ban Quốc tế này đã uỷ quyền cho tiến sĩ Henrik Yde đứng ra tổ chức hội nghị, cụ thể là xin tài trợ của chính phủ ba nước và liên hệ với các đại biểu ở Bắc Âu và với RICC ở Hà Nội. Sau hơn một năm chuẩn bị, hôm nay đại biểu của bốn nước gặp mặt nhau ở đây trong buổi lễ khai mạc long trọng này, một phần là nhờ công lao to lớn của Tiến sĩ Henrik Yde.

(*) Diễn văn khai mạc tại cuộc Hội thảo khoa học quốc tế *Sự đóng góp của Bắc Âu vào văn học thế giới* do Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế tổ chức tại Hà Nội, từ ngày 29 – 11 đến ngày 1 – 12 – 1993.

Cũng từ diễn đàn của cuộc hội thảo quốc tế này, cho phép tôi thay mặt các đại biểu tỏ lòng biết ơn chân thành sự giúp đỡ to lớn về tài chính và về nhiều mặt của các cơ quan SIDA của Thuỵ Điển, DANIDA của Đan Mạch, Sứ quán Thuỵ Điển tại Việt Nam. Cuộc hội thảo quốc tế này cũng có vinh dự được đặt dưới sự bảo trợ của Hoàng thân Henrik nước Đan Mạch.

Bây giờ cho phép tôi trình bày nội dung bản tham luận *Văn học Bắc Âu và văn học Việt Nam.*

Bản tham luận *Văn học Bắc Âu và văn học Việt Nam* mới nêu lên những suy nghĩ bước đầu của chúng tôi về nền văn học Bắc Âu, về mối liên hệ giữa văn học Bắc Âu và văn học Việt Nam, thông qua những tài liệu còn rất hạn chế mà chúng tôi có được, những tác phẩm, những công trình lý luận của Đan Mạch, Na Uy, Thuỵ Điển đã được dịch ra tiếng Việt, tiếng Pháp, một số tạp chí của nước ngoài về văn học Bắc Âu.

Theo Georg Brandes, người truyền bá những tư tưởng mới của châu Âu trong thế kỷ XIX, người có ảnh hưởng to lớn đến những bộ óc vĩ đại của Bắc Âu như Henrik Ibsen, August Strindberg, thì cuối thế kỷ XIX là thời kỳ "bước ngoặt hiện đại" (chữ của Georg Brandes), thời kỳ Phục hưng Bắc Âu, đặt nền móng cho chủ nghĩa hiện đại châu Âu trong hai thập kỷ cuối cùng. Đỉnh cao của văn học Bắc Âu thời kỳ này là những tên tuổi lừng lẫy như Georg Brandes, J. P. Jacobsen, Herman Bang của Đan Mạch, Henrik Ibsen, Knut Hamsun của Na Uy và August Strindberg, Ola Hansson, Selma Lagerlof của Thuỵ Điển.

Trong các nhà văn Thuỵ Điển, August Strindberg (1849 - 1912) là nhà văn, nhà văn hoá có ảnh hưởng sâu rộng và lâu dài nhất đối với văn học thế giới. Ông có những công trình nghiên cứu về lịch sử, văn học, văn hoá, ngôn ngữ (nhất là ngôn ngữ Trung Hoa). Ông còn tham gia hoạt động âm nhạc, nhiếp ảnh và có một số bài viết về khoa học tự nhiên. Tổng tập Strindberg gồm 70 tập, nhiều nhất là kịch bản, tiểu thuyết, truyện ngắn, tự truyện. Thế giới gọi ông là Emile Zola của Thuỵ Điển và coi ông là một nhà cải cách quan trọng của kịch hiện đại, mà ảnh hưởng

đối với sân khấu sau này sánh ngang với Henrik Ibsen và A. Sêkhốp[1]. Nhiều truyện và tiểu thuyết của August Strindberg mang tính chất tự thuật như *Con trai người hầu gái*[2], tập I của một bộ tiểu thuyết 5 tập lấy tên *Câu chuyện một linh hồn*. Theo giáo sư Ingmar Algulin, Trường Đại học Stockholm, ta có thể tìm thấy trong tác phẩm của August Strindberg nhiều ảnh hưởng phức tạp khác nhau, từ chủ nghĩa Rousseau, chủ nghĩa Darwin (như trong tiểu thuyết *Dân xứ Hemsơ*[3]), chủ nghĩa xã hội, chủ nghĩa vô chính phủ, chủ nghĩa Nietzsche, chủ nghĩa Swedenborg, cho đến các trào lưu văn học như chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tượng trưng, siêu thực, chủ nghĩa biểu hiện, v.v.

Xếp sau August Strindberg thì Selma Lagerlof (1858 - 1940) cũng là một nhà văn có danh tiếng thế giới. Văn xuôi của Selma Lagerlof bắt nguồn chủ yếu từ các truyện kể dân gian, những truyền thuyết Iceland và bà nhấn mạnh đến yếu tố hiện thực của những truyền thuyết : *Truyền thuyết về Gosta Berling* (1891)[4], *Những phép lạ của Vị phản Cơ đốc* (1897), *Chiếc xe của thần Chết* (1912)[5] đã trộn lẫn chủ nghĩa hiện thực hiện đại với màu sắc tượng trưng của truyền thuyết, thậm chí với một thứ thần bí chủ nghĩa hoang tưởng. Tác phẩm *Những cuộc phiêu lưu kỳ diệu của Nils Holgersson* qua nước Thuỵ Điển (1906 - 1907) đã được dịch ra trên 40 thứ tiếng (trong đó có tiếng Việt)[6] và là sách học của các trường phổ thông Thuỵ Điển. Cũng giống như Strindberg, bà Lagerlof có một bộ tác phẩm tự thuật mệnh danh là *Chuỗi sách Lowenskold* gồm 3 tập là *Chiếc nhẫn Lowenskold, Charlotte Lowenskold* và *Anna Svard* (1925 - 1928). Năm nay Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế sẽ dịch và phát hành tập I, trong những năm tới sẽ in trọn bộ 3 tập.

---

(1) Theo tạp chí *Con mắt của văn chương* thì từ năm 1952 đến 1962, Pháp đã in toàn tập *Kịch* của August Strindberg gồm 8 tập, lần thứ hai gồm 6 tập xuất bản trong các năm 1982 - 1987.

(2) NXB Văn học, H., 1990.

(3) NXB Văn học, H., 1988.

(4) NXB Văn học, H., 1974.

(5) NXB Văn học, H., 1986.

(6) NXB Kim Đồng.

Năm 1909, bà Selma Lagerlof được nhận Giải thưởng Nobel và năm 1914 được bầu làm Viện sĩ Hàn lâm Thuỵ Điển.

Trong tạp chí *Revue de Litérature comparée* (RLC), số 2, năm 1988 về văn học Bắc Âu, Philippe Bouquet thuộc Đại học Caen có viết bài *Một trường phái văn học độc đáo : tiểu thuyết vô sản Bắc Âu*. Các tiểu thuyết gia thuộc khuynh hướng này, theo Philippe Bouquet có chịu ảnh hưởng của L. Tônxtôi, Đôxtôiépxki, M. Goócki, Glátcốp (Nga), E. Zola, G. de Maupassant, H. Barbusse, Romain Rolland (Pháp), Jack London (Mỹ). Về Đan Mạch, tác giả giới thiệu Martin Anderson Nexoe (1869 - 1954) với hai bộ tiểu thuyết lớn *Pelle, người chiến thắng* (1900 - 1910), và *Ditte, con của người đời* (1917 - 1921). Bộ thứ nhất ra đời cùng năm với người *Người mẹ* của Goócki, bộ thứ hai ra đời cùng năm với Cách mạng tháng Mười Nga. *Pelle, người chiến thắng* được người ta gọi là *"Kinh Thánh* của giai cấp công nhân" đã có ảnh hưởng to lớn đến hàng triệu độc giả ở châu Âu, châu Mỹ, Trung Quốc. Tác phẩm của Andersen Nexo đã được dịch ra 25 thứ tiếng, được biết rộng rãi ở Đan Mạch sau Christian Andersen. Ở Việt Nam, Nhà xuất bản Lao động đã dịch cuốn *Ditte, con của người đời*, in lần thứ hai năm 1981 với số lượng 16 000 bản và năm 1993, Nhà xuất bản Văn học đã in cuốn *Ân hận suốt đời* của ông. Khuynh hướng tiểu thuyết vô sản ở Na Uy có các nhà văn Kristopher Uppdal (1878 - 1961) với tác phẩm 10 tập *Vũ khúc trong vương quốc bóng tối* (1911 - 1924), Olas Duun (1876 - 1939) với tác phẩm 6 tập *Những người Juvik* (1918 - 1923). Iceland có Haldor Laxness, giải Nobel 1955 với tác phẩm 2 tập *Salka Valka* (1931 - 1932), *Biến cố Nga* (1938). Về loại tiểu thuyết theo khuynh hướng vô sản ở Thuỵ Điển, Philippe Bouquet dẫn ra những tiểu thuyết tự truyện của Harry Martinson (1904 - 1978) như *Cây tầm ma nở hoa* và của Eyvin Johnson : *Tiểu thuyết về Olof*. Ông cũng nhắc đến Joseph Kjellgren (1908 - 1949), nhà văn thuỷ thủ với tác phẩm *Những con tàu của Émeraude* (1939) và *Dây chuyền vàng* (1940). Giáo sư Ingmar Algulin đặc biệt nhấn mạnh đến nhà văn vô sản lớn nhất của Thuỵ Điển là Ivar Lo Johansson (1901 - 1990) nổi tiếng với những tập truyện ngắn *Những người cố nông* (1936 - 1937), *Những người vô sản nông thôn* (1941) và những truyện hồi ký như *Người mù chữ* (1941),

Lang băm (1953),... Nói đến văn xuôi Thuỵ Điển, không thể không nhắc đến văn xuôi thiếu nhi với tác giả Astrid Lindgren người có 115 tác phẩm, trong đó có 70 cuốn được dịch ra 56 thứ tiếng. Astrid Lindgren là người được dịch nhiều nhất ở Việt Nam. Nhà xuất bản Kim Đồng đã dịch *Ngày lễ ở Bullerby, Cô bé dũng cảm, Pippi tất dài, Anh em nhà Marten tinh quái, Chú bé Emil thông minh*. Nhà xuất bản Văn học dịch *Pippi tất dài* (1990) và Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế dịch *Ronya, con gái tướng cướp* (1993).

Văn học Thuỵ Điển hơn 30 năm gần đây (1960 - 1993) đang phát triển mạnh mẽ. Tạp chí *Con mắt văn chương* (1990) đã chọn ra 10 tác giả tiêu biểu cho nền văn học Thuỵ Điển. Ngoài những tác giả nổi tiếng thế giới mà chúng tôi đã nhắc ở trên như August Strindberg, Selma Lagerlof, họ còn đề cập Par Largekvist, Gunnar Ekelof, Per Olof Sundman, Lars Gustafsson, Birgitta Trotzig, Stig Dagerman, Per Olof Enquist, Torgny Lindgren. Hôm nay, chúng ta vui mừng được gặp nhà văn Per Olof Enquist tại cuộc Hội thảo quốc tế này. Ông là tác giả của hàng loạt tác phẩm nổi tiếng như *Mùa đông thứ năm của nhà thôi miên* (1964), *Hess* (1966), *Giải nhì* (1971), *Cuộc khởi hành của những nhạc sĩ* (1978), *Strindberg, một cuộc đời* (1984) và năm nay, Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế có vinh dự được giới thiệu tác phẩm *Thiên thần bị giáng* (L'Ange déchu - 1985) với bạn đọc Việt Nam (bản dịch của Bùi Hiến). Theo tài liệu chúng tôi có được thì từ năm 1976 đến năm 1979, các nhà xuất bản Flammarion, Actes Sud đã dịch 11 tác phẩm của ông ra tiếng Pháp. Torgny Lindgren là tác giả *Con đường của rắn* (1982), *Sắc đẹp của Merab* (1986), *Ánh sáng* (1987) và cuốn *Bethsabée*(1984) (Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế dịch và giới thiệu năm 1992).

Ngoài mười tác giả mà tạp chí *Con mắt văn chương* đã chọn lọc, theo chúng tôi còn có thể kể thêm hai tác giả cũng được Giải thưởng Nobel năm 1974 là Eyvind Johnson và Harry Martinson, sau đó là Astrid Lindgren, Per Wastberg và Sara Lidman. Sara Lidman là tác giả của bộ ba tiểu thuyết *Người đầy tớ dễ bảo* (1977), *Những đứa con của phẫn nộ* (1979), *Đá của Na Bốt* (1981), và hai tập bút ký *Trò chuyện ở Hà Nội* (1966), *Những con chim ở Nam Định* (1973). Và hôm nay, cuộc toạ đàm quốc tế của chúng ta vui mừng được đón tiếp nhà văn Per Wastberg,

tác giả cuốn tiểu thuyết *Nửa vương quốc* (1955), in với số lượng 120 000 bản, bộ tiểu thuyết 3 tập *The Water castle* (1968), *The Air Cage* (1969) *và Love's Gravity* (1972) được in vào khoảng 200 000 bản, dịch ra bảy thứ tiếng, bộ tiểu thuyết 4 tập *Shadow of fire* (1986), *Source of the Mountain* (1987), *Heart of the Light* (1991) và *Flame of the wind* (1993), một bộ tiểu thuyết nói về tình yêu và trách nhiệm, Thuỵ Điển và thế giới thứ ba, được in với số lượng 250 000 bản.

Giáo sư Ingmar Algulin đã nói tới một số đặc trưng của văn học Thuỵ Điển : "Đó là sự miêu tả đậm nét hình ảnh của thiên nhiên, rừng núi bao la, sông nước, biển hồ, tất cả bao phủ một tấm màn lãng mạn, sâu lắng trong tâm hồn". Cũng giống như văn học Việt Nam, nông dân và nông thôn là một mảng lớn trong văn học Thuỵ Điển (August Strindberg, Selma Lagerlof, Vilhelm Moberg, Ivar Lo Johansson). Ở Việt Nam, chúng tôi cũng có những nhà văn lớn viết về nông thôn như nhà thơ Nguyễn Khuyến, nhà văn Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan, Nam Cao,... Đặc điểm thứ hai, theo Ingmar Algulin, và cũng là đặc điểm chung của nền văn học Bắc Âu, đó là "ý thức hiện sinh" về số phận con người, về ý nghĩa cuộc sống và cái chết, "về những băn khoăn siêu hình". Đặc trưng này một phần thể hiện qua triết học sinh tồn của Sorel Kierkegaard, người đã có đóng góp lớn khi nêu lên những vấn đề cơ bản như "Bản thân", khái niệm về sự lo âu, trách nhiệm tự lựa chọn của con người trước những cách sống khác nhau, mối xung đột giữa cá nhân và xã hội, cá nhân với cộng đồng Thiên Chúa giáo và nhà thờ.

Bước đầu nghiên cứu nền văn học Bắc Âu, tôi thấy đó là một nền văn học phát triển theo một "hệ thống mở", "một cấu trúc mở". Chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng ở Thuỵ Điển bắt đầu với việc các sinh viên du học ở Ý về (khoảng 1 500) kêu gọi nghiên cứu thời cổ đại và giới thiệu các tác giả của nền Phục hưng Ý. Dưới triều đại của nữ hoàng Kristina, nhiều trí thức châu Âu, nhiều đoàn sân khấu đến Stockholm và nữ hoàng đã được Descartes khen là người đỡ đầu khoa học và nghệ thuật. Thế kỷ XVIII, dưới thời đại hoàng kim của Gustav III, những tư tưởng "khai sáng" của Voltaire, Rouseau, Montesquieu đã nhanh chóng trở thành quen biết trong sinh hoạt văn hoá Thuỵ Điển. Cũng trong thế kỷ XVIII, Ludvig Holberg, ông già vĩ đại trong nền văn học Đan Mạch, người cha

của sân khấu Đan Mạch đã từng sống ở Hà Lan, Anh, Pháp, là người Đan Mạch mang tính châu Âu rõ rệt nhất trong thế kỷ Ánh sáng. Trong thời kỳ Phục hưng Bắc Âu cuối thế kỷ XIX, nhiều nhà văn Bắc Âu nằm ở Berlin và Paris. Văn học Bắc Âu bột phát cuối thế kỷ trước đã có những tên tuổi có vị trí quốc tế lâu dài như Henrik Ibsen và August Strindberg. Mặt khác, nền văn học đó cũng chịu ảnh hưởng nền văn học hiện thực chủ nghĩa của thế giới như Gustave Flaubert, Émile Zola (Pháp), Charles Dickens (Anh), Tuốcghênhép (Nga), Mark Twain (Mỹ).

Một mặt văn hoá Bắc Âu mở rộng mạnh mẽ sự giao lưu với văn hoá thế giới, một mặt các nhà văn Bắc Âu ra sức bảo vệ truyền thống văn hoá tốt đẹp của dân tộc mình. Văn xuôi của Selma Lagerlof bắt nguồn trước hết từ những truyện dân gian và những truyền thuyết truyền miệng khác : huyền thoại và các truyền thuyết Iceland. N.F.S Grundtvig rất say mê các thần thoại cổ phương Bắc, suốt cuộc đời theo đuổi việc dịch thần thoại Bắc Âu, khôi phục lại tiền sử và truyền thuyết Đan Mạch. Theo ông, những truyện thần thoại, cổ tích lưu truyền trong mọi tầng lớp xã hội sẽ tạo thành một nền tảng văn hoá chung cho dân tộc, những giá trị tinh thần của dân tộc. Người Đan Mạch có thể soi vào đấy để suy ngẫm những vấn đề của hôm nay. Việt Nam là một đất nước có nhiều hình thái folklore sống trong các làng mạc, các vùng dân tộc ít người, truyền thống văn hoá dân tộc được lưu giữ qua bao đời ở các làng quê đó đã tạo nên các giá trị tinh thần quý báu của cộng đồng, không một lực lượng ngoại xâm nào có thể đồng hoá được. Việt Nam hôm nay mở cửa đón nhận và học tập những tinh hoa của văn hoá nhân loại, đồng thời ra sức phát huy truyền thống văn hoá của dân tộc mình, đóng góp những giá trị tinh thần độc đáo của mình cho nhân loại. Bài học phát huy những di sản văn hoá dân tộc của Christian Andersen, của N.F.S Grundtvig và của Selma Lagerlof rất quý báu đối với chúng tôi.

Đối với văn học Đan Mạch, ngoài những tên tuổi như Christian Andersen, Andersen Nexo, Georg Brandes, tạp chí *Con mắt của văn chương* (L'œil de la Lettre, 1990), số đặc biệt về văn học Bắc Âu còn dẫn ra Herman Bang, Karen Blixen, Inger Christensen, Thorkild Hansen, William Heinesen, Jens Peter Jacobsen, Jens August Schade, Peter Seeberg, Willy Sorensen.

Văn học Đan Mạch từ trong cánh gà đã ra giữa sân khấu văn học thế giới. Chiếc tù và vàng của Karen Blixen đã thổi lên ở Kenya, nơi bà đã ở từ năm 1914 đến năm 1931 và để lại một tác phẩm nổi tiếng *Rời châu Phi* (Out of Africa). Bà đã để lại những cảm tình tốt đẹp với những người dân da đen châu Phi ở Kenya, Somali,... Tiếng tù và đã vang vọng sang Paris và từ năm 1942 đến năm 1985, các nhà xuất bản Galimard, Ed des Femmes, Seghers đã dịch 11 tác phẩm của bà từ *Bảy truyện ngắn theo trường phái Gothique* đến *Thư từ châu Phi*. Những tiếng tù và vàng của Hans Christian Andersen, Andersen Nexo và ngay cả Soren Kierkegaard,... đã vọng sang bên này bờ biển Thái Bình Dương, đến một nước châu Á xa xôi là Việt Nam. Hans Christian Andersen, người công dân danh dự của thành phố Odense, nhà văn Đan Mạch được nước ngoài biết đến nhiều nhất, là một đỉnh cao của văn học thế giới. Tác phẩm của ông được dịch ra hàng trăm thứ tiếng, vào loại được dịch nhiều nhất trên thế giới như *Kinh Thánh* hoặc tác phẩm của Karl Marx. Những truyện cổ tích vào thời kỳ sau của Hans Christian Andersen, mang đậm tính chất triết lý về nhân sinh và xã hội, không chỉ dành cho trẻ em mà còn dành cho người lớn. Ngoài truyện cổ tích, ông còn viết tiểu thuyết (*Người ngẫu hứng* - 1935, *Hai bà bá tước* - 1848, *Chàng Peter gặp may* - 1870), ký sự (*Cái chợ của nhà thơ* - 1842), tự truyện (*Chuyện đời tôi* - 1846 - 1850). Truyện cổ tích của Andersen được phổ biến sâu rộng ở Việt Nam. Năm 1955, Nhà xuất bản Văn nghệ in cuốn *Andersen, nhà viết truyện trẻ em tài tình của nhân dân Đan Mạch* do các nhà thơ Huy Cận, Tế Hanh, Nguyễn Viết Lãm dịch. Năm 1986, Nhà xuất bản Văn học in cuốn *Truyện cổ Andersen* (2 tập) do Nguyễn Văn Hải, Vũ Minh Toàn dịch. Lần này được in với số lượng 50 000 cuốn. Sau đó Nhà xuất bản Nghĩa Bình và một số nhà xuất bản khác còn tái bản tập sách này nhiều lần ở phía Nam.

Về văn học Na Uy, tạp chí *Con mắt của văn chương* (1990), số đặc biệt về văn học Bắc Âu đã chọn tám người là Henrik Ibsen, Knut Hamsun, Johan Borgen, Knut Faldbakken, Torborg Nedreaas, Aksel Sandemose, Sigrid Undset, Tarjei Vesaas. Xuất hiện vào nửa sau thế kỷ XIX ở Bắc Âu, Henrik Ibsen đã cứu vãn nền sân khấu châu Âu đang bế tắc, mở ra một thời kỳ hưng thịnh thứ ba sau thời Shakespeare. Hai vở kịch *Brand* (1866) và *Peer Gynt* (1867) thuộc giai đoạn "lãng mạn dân tộc" đã được

công diễn nhiều lần trên sân khấu thế giới. Đỉnh cao của những tác phẩm hiện thực phê phán của Henrik Ibsen là *Nhà búp bê* (1879), *Bóng quỷ hồn ma* (1899), *Con vịt trời* (1884). Henrik Ibsen chắc chắn đã có ảnh hưởng ít nhiều đến Bernard Shaw (Anh), G. Hauptmann (Đức), Arthur Miller (Mỹ). Bernard Shaw, trong *Luận văn và phê bình sân khấu* đã đánh giá rất cao *Nhà búp bê* : "Trong những năm cuối thế kỷ XIX, nền sân khấu lảo đảo dưới sự kích động của nhà văn hào Na Uy Henrik Ibsen, xuất hiện giữa một thời đại nghèo nàn về tư tưởng mà ngày nay chúng ta khó hình dung nổi. Vở kịch dùng làm vũ khí tấn công là *Nhà búp bê*. Vở kịch này làm cả châu Âu sửng sốt (...) tiếng sập cửa của Nora hồi cuối còn vang rền hơn cả tiếng đại bác ở cứ điểm Metz hay trong trận Sedan".

Đầu thế kỷ XX, kịch Ibsen được giới thiệu rộng rãi ở châu Á, đặc biệt là ở Trung Quốc và Nhật Bản. Năm 1918, tạp chí *Tân thanh niên* (Trung Quốc) đã ra một số đặc biệt về Henrik Ibsen, ở Việt Nam Nhà xuất bản Văn học đã dịch *Nhà búp bê, Hồn ma bóng quỷ và Con vịt trời* năm 1970. Ba vở kịch đều do nhà viết kịch Đoàn Phú Tứ dịch. Nói đến văn học Na Uy, chúng ta cũng cần giới thiệu hai nhà văn được Giải thưởng Nobel, đó là Bjornstjerne Bjornson năm 1903 và Knut Hamsun năm 1920.

Bài báo viết ngày 7 - 5 - 1945 trước ngày phát xít Đức đầu hàng, trong đó Knut Hamsun có những thái độ mơ hồ về Hitler, đã bị dư luận phê phán. Phải chăng đó là một hiện tượng bệnh lý, sau đó người ta phải đưa Knut Hamsun vào nhà dưỡng lão và bệnh viện tâm thần ? Knut Hamsun là một môn đệ của Đôxtôiépxki và Nietzsche. 22 tác phẩm của ông đã được Nhà xuất bản Calmann - Levy dịch, từ cuốn *Đời sống văn hoá của Mỹ* (1889) đến cuốn *Trên những con đường mà cỏ đã mọc lại* (1949).

... Bản tham luận của chúng tôi chỉ là những thu hoạch bước đầu về nền văn học Bắc Âu, còn rất sơ lược và bị hạn chế nhiều về tài liệu. Chúng tôi cũng như các bạn Việt Nam có mặt hôm nay rất mong được lắng nghe tham luận của chính những chuyên gia nổi tiếng về nền văn học Bắc Âu, chính những nhà văn đã làm nên những thành tựu vẻ vang của nền văn học Bắc Âu.

Cuộc hội thảo khoa học có tính chất quốc tế này là một cây cầu hữu nghị cho sự giao lưu giữa văn học Việt Nam và văn học Bắc Âu hôm nay và mai sau.

TIỂU THUYẾT *NÀNG BETHSABÉE* CỦA TORGNY LINDGREN

Mùa thu năm 1990, tôi gặp bà Rita Lijestrom, giáo sư Trường Đại học Gothenburg (Thuỵ Điển) ở Hà Nội. Được biết tôi là Giám đốc Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế của Trường Đại học Tổng hợp, bà tặng tôi một loạt sách Thuỵ Điển đã được dịch ra tiếng Pháp, trong đó có tiểu thuyết *Bethsabée* và tập truyện ngắn *Sắc đẹp của Merab* của Torgny Lindgren. Tôi đã bị cuốn hút bởi nền văn học Thuỵ Điển và hôm nay xin giới thiệu với bạn cuốn tiểu thuyết *Bethsabée* nổi tiếng của nhà văn Torgny Lindgren.

Nhà văn sinh năm 1938 ở Vasterbotten. Từ năm 1970 đến năm 1980 đã có một số truyện ngắn và thơ được dư luận chú ý.

Bethsabée (dịch ra tiếng Pháp) của Torgny Lindgren đã được tặng Giải thưởng phụ nữ quốc tế, còn Astrid Lindgren là tác giả 117 cuốn sách cho thiếu nhi và đã được tặng Huy chương vàng của Viện Hàn lâm Thuỵ Điển.

Nhà xuất bản Actes Sud đã giới thiệu *Bethsabée* là "một cuốn tiểu thuyết hấp dẫn lạ lùng về tình yêu, tình dục, lứa đôi, những điều cấm kỵ, cái chết và quyền lực". Đúng là như thế. *Bethsabée* là một cuốn tiểu thuyết về những đam mê và dục vọng, đam mê sắc dục và quyền lực, hai khuyết tật lớn nhất của con người.

Cuốn tiểu thuyết bắt đầu từ việc hoàng đế David cưỡng dâm Bethsabée, vợ của dũng sĩ Urie và sau đó những đam mê, những dục vọng mù quáng đã biến thành những cơn lốc dữ dội cuốn theo cả một vương triều, một hoàng gia với những hoàng hậu, hoàng tử, cung phi, những vương hầu, tướng lĩnh, các nhà tu sĩ, tiên tri, thậm chí cả những bộ tộc,

làng mạc, thị trấn ở rất xa Jérusalem. Vua David là hiện thân của những dục vọng, sự tàn bạo và thói giả dối nguỵ biện. Năm David 58 tuổi, hắn đã có 52 hoàng tử, chưa kể các cung nữ và một đàn con đông không nhớ hết. Nàng Bethsabée 19 tuổi không chịu nổi những cuộc làm tình điên cuồng đến ngạt thở thâu đêm suốt sáng của tên vua cuồng dâm này. Và để chiếm nàng trọn vẹn, hắn sai vệ sĩ thiến Urie chồng nàng – một dũng sĩ đã chiến đấu bên cạnh đức vua hàng chục năm ròng – cắt bộ phận sinh dục của Urie vào sát tận xương chậu với cái lý do là Urie đã được hắn lựa chọn làm vật hiến tế cho thượng đế ! Safan, người chơi đàn xita cho hoàng đế giải buồn là nạn nhân của cuộc thảm sát ở Berotai, cả cha, mẹ, chị, em hắn bị giết còn các anh thì bị bắt làm tù binh. Nhưng rồi David lại sai vệ sĩ điệu Safan ra chém và móc mắt vì hắn đã nhìn thấy hoàng thượng và nàng Bethsabée xinh đẹp trần truồng trên tấm thảm. Giết xong, đức vua đứng ra tổ chức một đám tang trọng thể ở Hébron, ba trăm người và ba trăm mụ khóc mướn đi theo linh cữu, họ sẽ xé áo quần và làm tang lễ trong ba ngày liền. Bản thân David cũng sẽ đi theo linh cữu và than khóc như một đứa trẻ bị bỏ rơi : "Hỡi thượng đế ! Tại sao người không cho phép Safan sống bên con thêm nữa ?". Và hắn sai viên thư lại ghi vào cuốn sử biên niên của hoàng gia : "Bethsabée là kẻ có tội vì đã gây ra cái chết của Safan...". Toàn bộ tội lỗi rơi xuống đầu Bethsabée. Không có ai ngoài cô ta có bàn tay nhuộm máu Urie ! Với những lời lẽ xảo trá, hắn đã biến nạn nhân thành phạm nhân. Mọi tội lỗi trên cõi đời này đều rút cuộc do người đàn bà gây nên ! Những lời vu cáo trắng trợn của hắn đã khiến Bethsabée nghĩ rằng "Tính vua chúa và tính người không thể hoà hợp với nhau được". Một vị vua đúng nghĩa vua thì không thể đồng thời là một con người. Ai đã nhất quyết sống hoàn toàn như một con người thì không thể trị vì kẻ khác". David luôn luôn nghĩ rằng hắn là một con người đặc biệt đã được thượng đế lựa chọn ngay từ trong bụng mẹ, là một đấng thiêng liêng. Giọng điệu lừa lọc của hắn đã bị đấng tiên tri phê phán : "Hoàng thượng tưởng thượng đế chịu để yên cho ngài lừa lọc ư ?". David thở dài thú nhận : "Không đâu, trong thâm tâm ta không nghĩ như thế. Nhưng nếu ta không tìm cách mánh lới như thế thì không thể như hiện nay. Bao giờ ta cũng tìm cách nào đó để thoát khỏi tội. Thượng đế đã tạo ra

con người của ta như thế. Khôn ngoan mưu mẹo. Thượng đế đã tạo cho ta thành con người quen mánh lới và nguỵ biện để thoát tội". Natan như nhìn thấy trước sự sụp đổ của vương triều David : "Thượng đế sẽ trừng phạt ngài. Thượng đế không bao giờ để mũi kiếm chệch ra khỏi ngôi nhà của hoàng thượng. Người phán : Ta sẽ đoạt hết các cung phi của ngươi ngay trước mắt ngươi và đem bán cho kẻ khác. Ta sẽ trút đau đớn khổ ải vào đầy ngôi nhà của ngươi. Đúng thế, ta sẽ cho phép những bất hạnh và xui xẻo tha hồ sinh sôi nảy nở trong nhà ngươi như loài rắn độc".

Kẻ nào gieo gió thì kẻ ấy gặt bão. Sấm sét đã nổi ngay trong hoàng gia, trong vương triều tưởng như vĩnh cửu của David. Trước hết là cuộc tranh giành quyền lực, tranh giành ngôi kế vị phía các hoàng tử. Torgny Lindgren xem đấy như một khuyết tật của con người, khuyết tật đó đã tàn phá như một bệnh dịch hạch trong những vương triều phong kiến. Loài người chúng ta khao khát quyền lực : "Quyền lực làm chúng ta trở thành thiêng liêng trước mắt Thượng đế và trước mắt mọi người". Hoàng tử Absolom đã tập hợp 7 000 người xứ Fuda, xưng vương và nổi loạn đòi truất ngôi vua cha khiến David và Bethsabée cùng cung phi phải di tản khỏi Jérusalem. Absolom kéo quân về thành phố, chiếm luôn mười phu nhân và cung phi, đái vào bồn nước của David dành riêng cho đám đàn bà con gái đến chiêm ngưỡng. Rồi một cuộc chiến tranh giành quyền lực giữa cha và con đã bùng nổ làm 20 000 người chết, khu rừng ngập máu và xác chết, phần lớn là những thây người cụt tay, cụt chân. Chính hoàng tử Absolom cũng bị tướng Fiab đâm chết ! Sau khi Absolom bị giết thì một hoàng tử khác, Adinias chiếm ngay ngôi nhà Absolom, sở hữu tất cả phu nhân và con gái Absolom, rồi nổi loạn xưng vua bên suối Foulon. Và chính Bethsabée, kẻ bị biến thành đối tượng, thành đồ vật của tình yêu hung bạo của David cũng lao vào cuộc tranh giành quyền lực. Dục vọng đã biến nàng thành người đàn bà nham hiểm và giả dối. Nàng bày mưu tính kế cho Amnon quyến rũ công chúa Tamar em gái Absolom, gây chia rẽ giữa hai hoàng tử, khiến cho anh giết em và như thế ngôi kế vị sẽ về tay con nàng, hoàng tử Salomon. Khi nghe tin Absolom bị giết chết, Bethsabée liền nhân danh nhà vua đứng ra làm lễ hiến tế cho chàng, cho đốt trầm hương tưởng niệm rồi tự mình cắt lọn tóc, sai vệ sĩ đem chôn

cạnh mồ Absolom ! Khi đã nắm chắc trong tay việc Salomon là người kế vị, Bethsabée liền tìm mọi cách để thủ tiêu những người thân tín có thể gây hậu hoạ cho mình. Anh chàng Shebanya, kẻ đồng loã với nàng trong mọi mưu ma chước quỷ cuối cùng bị chính Bethsabée giương cung bắn chết, chỉ vì một lý do là đã đi quá giới hạn của sự tòng phạm. Foab là một tổng tư lệnh có tài suốt cuộc đời chinh chiến phục vụ ngai vàng của David, sau khi chiến thắng Absolom liền bị Bethsabée tìm cách cất chức và sau đó bị Salomon thủ tiêu theo lệnh của David ! Cuộc tranh giành quyền lực đã làm tan nát vương triều David, đẩy mọi người trong hoàng gia vào thế thù địch, "Sự tàn ác của con người đối với nhau thật không sao hiểu nổi".

Thói đam mê quyền lực thường gắn liền với thói đam mê sắc dục vì đối với David, đàn bà và châu báu cướp được qua các cuộc chiến tranh luôn là nguồn khoái lạc của y. Theo David, Bethsabée là hiện thân của tình dục. Mọi người gần nàng đều cảm thấy cái mùi ham muốn. Điều này đọc được trên khuôn mặt của người đàn ông. Da họ căng ra, mắt họ mở to, cánh mũi phập phồng. "Mùi hơi của ham muốn làm họ vươn người như bọn lính thổi kèn đồng". Lần đầu tiên giáp mặt Bethsabée, David giống như một con thú bị sa lưới. Bị cơn sốt bừng bừng và nỗi thèm khát xâm chiếm, vua David như cố tìm sợi dây liên hệ qua khuôn mặt và cái bụng, giữa phần hồn và phần xác,"sợi dây gắn liền hai thứ và hoà tan chúng với nhau". Rồi không cần giữ thể diện của một vị hoàng đế, David đuổi mọi người ra ngoài, "rúc đầu vào giữa hai cặp đùi không gì che chắn của nàng". Đam mê sắc dục đã vắt kiệt sức khoẻ của David và lúc về già, ông ta đã tỏ ra bất lực, để cho Bethsabée giật dây sau bức rèm trước khi nàng trực tiếp trị vì đất nước trong bảy năm ròng.

Torgny Lindgren phân tích cả những ẩn ức sinh lý theo kiểu phân tâm học Freud. David ham muốn cả con gái hắn, công chúa Tamar xinh đẹp nhất Jérusalem. Ngài thích nhìn cặp môi của Tamar, vẻ uyển chuyển của xương hông, cặp vú núng nính, hai bàn tay xoa miết trên đùi, "nhà vua nhìn cô ta và thở dài như bị gông cùm trong xiềng xích". David cấm con gái nói chuyện với mình và ngài thì ấp tay lên ngực vì đôi khi ngài thấy đôi bàn tay ngài làm những việc mà ngài đã cấm chúng ! Và ngài e ngại

cả một sự phản nghịch của những câu nói của mình : "Ngài hình dung một cách khủng khiếp các sự việc có thể lôi cuốn nhau một cách dễ dàng. Lời nói, bàn tay, thân thể". Đam mê giới tính đã làm cho hoàng tử Amnon say đắm Tamar, chị gái khác mẹ của hắn : "Cơn sốt của si mê có thể thiêu đốt hắn ra tro. Sự kích thích khiến hắn run rẩy triền miên có thể làm thịt da nó khô cứng đi và héo mòn". Amnon đã làm nhục Tamar, sau đó bỏ rơi nàng, cô gái ngây thơ trong trắng như con cừu non giữa bầy sói đã chết một cách đau đớn trong lặng lẽ, "không ai khóc mướn, điếu ca cổ cúng". David đau khổ trước hành động tàn bạo của Amnon, nhưng nhà vua thú nhận "nó chỉ thực hiện hành động của chính ta. Qua đó, chính ta đã làm nhục Tamar". Nỗi thèm muốn con gái bị giáo lý ngăn cấm nên nó bị biến thành một ẩn ức không thể nguôi ngoai của David, cho đến lúc gần chết, nằm cạnh nàng Abishag xứ Shunem, một cô gái bốc lửa, vua còn "thì thầm gọi tên Tamar". Người ta đã mang cô gái da nâu Abishag tóc dài đen óng ả, cặp vú căng phồng với hai núm vú nhọn hoắt đến để sưởi ấm cho thân thể bắt đầu giá lạnh của ông già David, biết đâu hoàng thượng có thể "phục sinh từ cái chết nhờ có nhiệt lượng chói sáng bốc lên từ tuổi thanh xuân. Bởi vì Bethsabée tin rằng "đàn bà là thứ nóng nhất trong tất cả các hạng người, chúng ta hãy tìm cho ngài một phụ nữ đang đến tuổi cuồng nhiệt nhất của đời người". Bọn lái buôn người Babylone khoe rằng khi nàng đến sa mạc thì những cây trúc đào hoa đỏ đã mọc lên trên dấu chân nàng, rằng chỉ cần nàng đụng tay vào là các cây cối khô héo đều ra trái trong vòng mười ngày và những con lừa cái vô sinh lại trở nên có chửa lúc nàng vuốt ve lườn chúng và quả thật "khi những ngón tay cô gái vuốt nhẹ lên lớp cao dán chế từ trái vả được đặt lên các vết thương lở loét trên cổ ngài, thì một nhành cây vả với những tán lá rộng trồi lên từ lớp cao dán". Nhưng cô gái có sức sống kỳ diệu ấy cũng không cứu nổi David, thói đam mê tình dục như một ngọn lửa cuồng nhiệt đã đốt cháy mọi con thiêu thân mù quáng trên cõi đời này.

Tiểu thuyết *Bethsabée* là chuyện trên trời và chuyện ở dưới đất, là truyện *Kinh Thánh* nhưng cũng là chuyện trần tục, là chi tiết lịch sử cụ thể nhưng cũng là tượng trưng, ẩn dụ triết lý. Bạn đọc có thể tìm thấy ở đây những trang tả bà Abinoam đang dặn Bethsabée cách rặn đẻ, những trang miêu tả hậu cung của nhà vua giống như một chuồng ngựa,

mỗi phòng ba bà ở, trẻ em chạy khắp nơi, mỗi tháng có ba, bảy trẻ em ra đời hoặc nhiều hơn nữa ! Đám cung nữ già nua thì túm tụm thành từng nhóm nhỏ như chim trong mùa đông giá lạnh, họ ca thán về chuyện sâu răng, thấp khớp, đậu mùa, cái chết, ác mộng và cả thượng đế. Thượng đế ở đây mỗi người đều hiểu một cách. Con người tạo ra thượng đế của mình, dùng thượng đế để bênh vực cho mình, giải thích hành vi của mình. Chính vì thế, trong cuốn tiểu thuyết này thượng đế đã nhiều phen bị chỉ trích, phê phán. Foab là một ông tướng suốt đời chinh chiến, đâm chém người nên ông ta nghĩ thượng đế là "chính bản thân sức nặng". Chính sức nặng của Đức Chúa trời đã quật ngã con người trong chiến đấu, làm cho các dinh luỹ và vương quốc sụp đổ, những con ngựa và lạc đà gục xuống trên chiến trường. Còn David sau khi cưỡng dâm Bethsabée cũng lâm râm khấn vái thượng đế. Nàng hỏi nhà vua : "Thượng đế trông giống như thế nào ?", "Thượng đế giống như ta", David trả lời. Và Bethsabée nghĩ đến cách đức vua đè nàng lúc nãy trong cơn thèm khát buông thả.

Torgny Lindgren bênh vực lối viết ẩn dụ và phê phán những người đòi hỏi câu chuyện bao giờ cũng đơn giản, rõ ràng và chỉ có một lời giải đáp chính xác. Những hình ảnh trong một câu chuyện ẩn dụ phải được chồng chất lên nhau như những sợi chỉ trên bàn của người thợ dệt. Khi đưa một hình ảnh ra ánh sáng ta phải biết một hình ảnh khác còn chìm trong bóng tối đang đợi họ. Một câu chuyện ẩn dụ phải chứa đựng vô vàn câu trả lời chính xác thậm chí những câu trả lời chính xác ấy phản bác lẫn nhau, loại trừ lẫn nhau. Mọi thứ do thượng đế sáng tạo ra đều mang tính ẩn dụ. Phải chăng đó là quan niệm sáng tác của Torgny Lindgren. Vả chăng vì thế, từ những trang miêu tả chi tiết, lịch sử, cụ thể của một chủ nghĩa hiện thực tỉnh táo, nhà văn đã nâng lên thành những vấn đề triết lý về thượng đế, về con người, về vai trò của cá nhân và tầm quan trọng của kiến thức, về tình yêu và tình dục, về quyền lực và cái chết. Cuốn tiểu thuyết hấp dẫn chúng ta bằng những câu chuyện rất trần tục nhưng cũng hướng chúng ta về những vấn đề sâu sắc mang ý nghĩa nhân bản, nhằm giải phóng con người, làm cho con người hoàn thiện và tốt đẹp hơn, nâng cao vị trí con người trên trái đất.

(*Lời nói đầu* cuốn *Nàng Bethsabée*,
NXB Văn học, H., 2001)

HỘI THẢO QUỐC TẾ VỀ VĂN HỌC VIỆT NAM Ở CÔPENHAGHEN

Hội thảo quốc tế lần thứ nhất về văn học, văn hoá Việt Nam giữa hai cuộc chiến tranh thế giới là do các bạn Mỹ tổ chức năm 1982 tại Trường Đại học Tổng hợp Harvard. Cuộc hội thảo quốc tế lần này là do Viện nghiên cứu châu Á (NIAS) của Bắc Âu phối hợp với Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế của trường Đại học Tổng hợp Hà Nội tổ chức tại Đan Mạch. Hơn 30 đại biểu của 12 nước (Việt Nam, Lào, Mỹ, Pháp, Nga, Đức, Séc và Xlôvakia, Australia, Đan Mạch, Thuỵ Điển, Phần Lan, Na Uy) đã tham luận và trao đổi ý kiến chung quanh những vấn đề văn học, văn hoá, xã hội và lịch sử Việt Nam (từ năm 1930 đến năm 1990).

Bảy trong tổng số trên 21 tham luận của đoàn Việt Nam đã khẳng định những thành tựu của văn học, văn hoá Việt Nam 60 năm qua, nêu lên những nguyên tắc và kinh nghiệm của văn học thời kỳ đổi mới, đặc biệt nhấn mạnh vai trò to lớn của Chủ tịch Hồ Chí Minh đối với sự phát triển của văn học, văn hoá, xã hội Việt Nam trong thế kỷ XX.

Các tham luận khá thống nhất với nhau khi đánh giá Tự lực văn đoàn (nhất là đánh giá tài năng của Thạch Lam) hoặc các nhà văn hiện thực phê phán (ví dụ đánh giá *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng, truyện ngắn của Nam Cao). Các ý kiến cũng xích lại gần nhau khi phân tích những bước tổng hợp các ảnh hưởng phương Tây (nhất là các ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn và tượng trưng Pháp) và phương Đông (nhất là ảnh hưởng của thơ Đường) với truyền thống dân tộc trong thơ mới, cụ thể là trong thơ Xuân Diệu, Huy Cận, hoặc phân tích những bước chuyển biến trong ngôn ngữ thơ và văn xuôi trước năm 1945.

Khi cuộc hội thảo chuyển sang phần đánh giá những thành tựu của văn học Việt Nam trong thời kỳ đổi mới (từ năm 1980 lại đây), thì ở một số đoàn, ý kiến có phần phân tán, vài tham luận nhìn một chiều một số tác phẩm trước đây mà đôi ba tờ báo và nhà xuất bản phương Tây thổi

phổng một cách quá ồn ào như *Những thiên đường mù, Vô đề, Phẩm tiết, Vàng lửa, Cún*,... thậm chí có người còn cho rằng, Việt Nam chưa thực sự có một nền văn học đổi mới, nhất là sau các sự kiện xảy ra trên thế giới năm 1989 ! Các tham luận của đoàn Việt Nam đã khẳng định những thành tựu đổi mới trên nhiều lĩnh vực. Chúng ta nhấn mạnh : Cần phân biệt đổi mới chân chính với "đổi mới" cực đoan, chệch hướng (theo kiểu *Những thiên đường mù, Vô đề*). Đổi mới không có nghĩa là chống đối, là chửi bới vô chính phủ nhằm phủ định sạch trơn những thành tựu của cách mạng, không thể xây dựng một ngôi nhà cao trên vực thẳm. Việt Nam chủ trương đổi mới theo định hướng xã hội chủ nghĩa và giữ vững bản sắc tốt đẹp của dân tộc.

Trong khi trao đổi ý kiến ngoài hội nghị cũng như trong phần bế mạc cuộc hội thảo, chúng tôi đã phát biểu ý kiến về các vấn đề văn bản học của *Nhật ký trong tù*, Chủ tịch Hồ Chí Minh và Khổng giáo, nêu lên một số vấn đề về phương pháp luận. Trong *Hệ tư tưởng Đức*, Engels có nêu lên vấn đề khoảng cách, ở một thời kỳ lịch sử nào đó, giữa những người làm hệ tư tưởng và những kẻ cầm quyền trong các xã hội có giai cấp bóc lột. Khi những người làm hệ tư tưởng đưa ra những mẫu người lý tưởng (chẳng hạn Mạnh Tử nói "phú quý bất năng dâm, bần tiện bất năng di, vũ uy bất năng khuất"), những xã hội lý tưởng (như ước mơ của các nhà Khai sáng về một xã hội tự do, bình đẳng, bác ái), thì họ có phần ngây thơ hơn, ảo tưởng hơn, lãng mạn hơn các giai cấp phong kiến, tư bản cầm quyền nấp sau cái bóng của họ. Cho nên, cần phân biệt Khổng Tử, Mạnh Tử trong lịch sử với Khổng Tử, Mạnh Tử đã bị khai thác phiến diện, bị lợi dụng, xuyên tạc hoặc thần thánh hoá trong suốt mấy nghìn năm phong kiến. Lỗ Tấn không đồng nhất "ông Hai Khổng", "ông thánh Modern" được các thế lực phong kiến sùng bái với Khổng Khâu hơn hai nghìn năm về trước. Mặt khác, khi đạo Khổng vào Việt Nam thì nó đã biến thái đi nhiều. Chủ tịch Hồ Chí Minh có tiếp thụ một số yếu tố của Khổng, Mạnh, nhưng không tiếp thụ các giáo lý đó như một hệ thống. Ngay các yếu tố đó, nội dung cũng rất khác, Chủ tịch Hồ Chí Minh không nói trung quân mà là "trung với nước, hiếu với dân". Khổng Tử là người rất coi thường phụ nữ. Trong khi đó thì Chủ tịch Hồ Chí Minh được các đại biểu phụ nữ Mỹ ca ngợi trong cuộc hội thảo quốc tế *Chủ tịch Hồ Chí Minh, anh hùng giải phóng dân tộc Việt Nam, nhà văn hoá lớn* tại Hà Nội ngày 29 và 30 - 3 - 1990.

Khi một đại biểu nêu lên giả thuyết Lê Hữu Mục về văn bản *Nhật ký trong tù*, tôi đã trả lời như sau : Những địa danh trong *Nhật ký trong tù* chứng minh là Hồ Chí Minh bị giam giữ ở Quảng Tây chứ không phải ở Hương Cảng. Văn bản chính gốc của *Nhật ký trong tù* hiện nay đang ở Hà Nội. Tôi kể lại chuyện : năm 1983, nhân dịp kỷ niệm 40 năm *Đề cương văn hoá* 1943, đồng chí Trường Chinh có mời tôi lên hỏi chuyện. Đồng chí cho biết khi thảo *Đề cương văn hoá* 1943, đồng chí có dựa vào những lời chỉ dẫn của Nguyễn Ái Quốc năm 1941 ở Pác Bó. Tổng bí thư Trường Chinh báo cáo với Hồ Chí Minh nhiều vấn đề, nhưng chỉ dành được một giờ về tình hình văn hoá. Những ý kiến chỉ đạo của Hồ Chí Minh hồi đó hoàn toàn phù hợp với tinh thần bài *Cảm tưởng đọc "Thiên gia thi"* sau này trong *Nhật ký trong tù*. Hai câu thơ :

Nay ở trong thơ nên có thép
Nhà thơ cũng phải biết xung phong

có thể đem làm tiêu đề cho bản *Đề cương văn hoá* 1943 của Đảng. Năm 1951, Hồ Chí Minh lại nói : "Văn hoá nghệ thuật cũng là một mặt trận. Anh chị em là chiến sĩ trên mặt trận ấy". Những tư tưởng lớn trong *Nhật ký trong tù* sau này được triển khai trong nhiều văn kiện. Ví dụ, *Lời kêu gọi toàn quốc kháng chiến* (1946) : "Chúng ta thà hy sinh tất cả chứ nhất định không chịu mất nước, nhất định không chịu làm nô lệ" đã có mầm mống từ câu thơ bất hủ : "Thà chết chẳng cam nô lệ mãi". Năm 1966, Chủ tịch Hồ Chí Minh nói : "Không có gì quý hơn độc lập, tự do", tư tưởng lớn đó cũng bắt nguồn từ hai câu thơ của *Nhật ký trong tù* : "Trên đời ngàn vạn điều cay đắng - Cay đắng chi bằng mất tự do", v.v. Như thế, những tư tưởng lớn của Hồ Chí Minh là một hệ thống nhất quán cả trước và sau *Nhật ký trong tù*. Tư tưởng ấy, văn phong ấy chỉ có thể là của Hồ Chí Minh.

Cuộc hội thảo quốc tế ở Đan Mạch tuy có những phút tranh luận sôi nổi, căng thẳng, nhưng đã kết thúc một cách vui vẻ, đoàn kết và tôn trọng lẫn nhau. Nhìn chung, các đại biểu đều tỏ ra có cảm tình, tâm huyết với Việt Nam, tin tưởng vào công cuộc đổi mới ở Việt Nam, một biểu hiện tốt đẹp của giao lưu văn hoá quốc tế và Việt Nam.

(Báo *Nhân Dân chủ nhật*, số 40, ngày 4 - 10 - 1992)

NHẬT KÝ THĂM LONDON

26 - 3 - 1995 : Vừa xuống sân bay Heathrow ở London là tôi thấy ngại ngùng. Bài *Tính cách British* của giáo sư Trần Văn Khê đã làm tôi ớn khi qua thủ tục hải quan. Người Anh và người châu Âu đi qua một đường, người các nước xa lạ khác đi một đường khác. Tôi sợ bị xét hỏi lâu nhưng thật không ngờ, khi biết tôi là một giáo sư được mời đi dự một cuộc Hội thảo quốc tế ở London thì cuộc xét hỏi chỉ trong hai phút. Tôi nói điều đó với tiến sĩ Ian Brown, Giám đốc Trung tâm nghiên cứu châu Á của SOAS[1]. Đó là một ông già cao lớn, phúc hậu, ít nhiều có phong thái Á Đông. Ông cười : "Đó là chuyện cũ, thực tế sẽ cho ông thấy nước Anh bây giờ khác nhiều rồi !".

London cuối tháng ba, buổi sáng thỉnh thoảng hoa tuyết vẫn còn rơi nhè nhẹ bên khung cửa sổ. Đến thành phố sương mù nhưng mùa này không còn sương mù nữa. Mùa xuân hoa nở xum xuê ven đường nhưng những cây cao của các công viên vẫn còn trụi lá, giơ những "nhánh khô gầy xương mỏng manh". Buổi chiều nắng đẹp nhưng vẫn lạnh. Gió hun hút ở các công viên nhất là các cửa sổ vào khu xe điện ngầm. Cái gió của xứ biển. Lại nhớ những ngày nắng hanh gió lộng ở Việt Nam vào mùa đông...

Tôi ngủ thiếp một giấc dài sau 12 giờ ngồi trên máy bay. Khoảng một giờ sáng thức dậy trong khách sạn Tavistok ở trung tâm London, bật BBC kênh hai lên bỗng thấy một cô gái miền Nam mảnh mai đang hát bài "Mẹ đào hầm suốt năm canh. Nay mẹ đã phơ phơ đầu bạc...". Tôi xúc động ứa nước mắt. Thì ra ở đất nước xa xôi này người ta cũng đang nghĩ về ngày 30 - 4. London những ngày cuối tháng 3 đầu tháng 4 này đã xem ba phim về Việt Nam trong đó có *Địa đạo Củ Chi* và *BBC ở Việt Nam* quay cảnh Tổng tiến công Mậu Thân 1968 và cảnh lính Mỹ cuốn cờ ở Đại sứ quán lên trực thăng bỏ chạy...

---

(1) *SOAS* : School of Oriental and African Studies.

27 - 3 - 1995 : Tôi đã dành cả hai ngày để đi thăm Trafalgar Square, Westminster Abbey ở trung tâm London, nhất là thăm Nhà trưng bày tranh quốc gia (The National Gallery) được thành lập từ năm 1824. Có một cái gì đó gặp gỡ giữa London và Copenhagen. Bảo tàng nghệ thuật hoàng gia ở Copenhagen cũng thành lập từ năm 1824 bao gồm ba bộ sưu tập lớn. Bộ thứ nhất gồm tranh của các nghệ sĩ bậc thầy châu Âu từ cuối thế kỷ XIII đến cuối thế kỷ XVIII, trong đó đáng chú ý là hội hoạ Hà Lan, Ý, Đức, Pháp với những tên tuổi như Rubens, Rembrandt, Titian, El Greco, Tiepolo, Poussin, Clayde Lorrain. Bộ sưu tập thứ hai là những tranh của các nghệ sĩ bậc thầy của Đan Mạch từ thế kỷ XVII đến thế kỷ XIX, trong đó có những bậc thầy ở thế kỷ trước như C.W Eckersberg, C.A. Jensen, Christen Kobke, J. T. Lundbye,... Bộ sưu tầm thứ ba là những hoạ sĩ và điêu khắc nổi tiếng trong thế kỷ này của Đan Mạch và một số nước khác trong đó có tác phẩm của Matisse, Laurens, Nolde, Braque, Picasso,...

Nhà trưng bày tranh quốc gia London cũng giới thiệu hội hoạ Tây Âu từ cuối thế kỷ XIII đến đầu thế kỷ XX, từ Giotto đến Picasso nhưng ở một quy mô lớn hơn nhiều (2 000 tranh). Tôi đã gặp những khuôn mặt ngây thơ, trong sáng của những học sinh trung học đang trầm trồ, chiêm ngưỡng các bức tranh. Cả một thế hệ được tiếp xúc với hội hoạ thế giới, cái nền văn hoá ấy đã giúp cho họ phát triển các năng khiếu nghệ thuật. Đất nước này luôn luôn sôi động những hoạt động văn hoá, nghệ thuật, thể thao. Tôi liếc qua bản tin của Nhà trưng bày tranh quốc gia trong tháng tư 1995 chiếu phim về *Hội hoạ của Henri Rousseau*, *Truyền thống và Cách mạng* trong hội hoạ Pháp, nói chuyện về bức tranh *Hai người trẻ tuổi với chiếc bàn ăn xoàng xĩnh* của Velazquez, *Biểu tượng về thần Vệ Nữ và thời gian* trong tranh của Tiepolo,... Ở London, ngoài sự tài trợ của nhà nước, quần chúng yêu thích văn hoá nghệ thuật đã tự nguyện tham gia vào những tổ chức bảo trợ nghệ thuật như Hội Bảo tàng Anh, Hội Shakespeare, Hội Charllote Brontë,... Người ta đã đắp tượng, làm nhà lưu niệm, làm mũ, cặp tóc mang tên Charllote Brontë và hàng năm "hành hương" về quê Brontë để viếng mộ nhà văn. Đây cũng là những kinh nghiệm tốt mà chúng ta nên học tập.

Hai ngày thăm 66 phòng của Nhà trưng bày tranh quốc gia, không phải ngẫu nhiên tôi đã dừng lại lâu ở các phòng số 8 (Michelangelo), 20 (Poussin), 29 (Murillo).

Tôi đã đôi ba lần viết về Michelangelo. Hình ảnh nghệ sĩ treo mình lên giàn giáo, vẽ trên vòm nhà thờ suốt mấy tháng liền cứ ám ảnh suốt đời tôi. Không có niềm say mê nghệ thuật như thế sao thành được thiên tài ! Tôi cứ trầm ngâm trước tranh Michelangelo mà nhớ mãi hình ảnh một con người đã hy sinh cả cuộc đời mình cho nghệ thuật và cố tìm trên khuôn mặt các vị thánh những nét vui, buồn, đau khổ của người dân vùng Florence, quê hương của ông. Trong quá trình sáng tạo, Michelangelo đã đến những khu nghèo khổ nhất của Florence, nơi những người mẹ vừa làm việc vừa giữ con trên đầu gối, hoặc đi lang thang trên các con đường vùng Toscal vẽ những em bé má hồng, những cô gái tràn trề sức sống, những nông dân đang làm việc ngoài đồng,... Chính hàng trăm bức ký hoạ nông dân vùng quê hương đã giúp cho nhà nghệ sĩ thiên tài khắc hoạ chân dung các vị thánh trong tác phẩm của mình. Từ trước đến nay, con người vẫn xây dựng chân dung các vị thánh trên thiên đình bằng những nguyên mẫu dưới trần thế. Tôi dừng lại rất lâu trước bức tranh *Phong cảnh đồng quê La Mã* và những tranh khác của Nicolas Poussin và Murillo, cố tìm thấy ảnh hưởng của họ đối với thơ ca của Hàn Mặc Tử. Trần Tái Phùng từ năm 1940 đã có những khám phá khi nhận xét về các tập *Cẩm châu duyên, Duyên kỳ ngộ, Quần tiên hội* : "Thơ chàng đúc ròng trong những khung cảnh thần tiên về đời thượng cổ, theo quy tắc hội hoạ của Poussin, Millet hay Murillo ... Thường là một vừng trời ửng nắng, một mùa hè rất xưa, cây trĩu lá xanh non và trái thắm, gió phơi phới bay trên đồng lúa rực rỡ vàng ... và với mùa phối hợp của hoa cỏ, một mùa tình ái rạo rực trong lòng mắt ngây thơ hồn hậu, hay ngang hông những thiếu nữ đang quỳ xuống hái lúa. Hay là cao hơn một bực nữa, ái tình đằm thắm một mỹ nam tử (un Narcisse) cùng một nàng tiên trong rừng sâu, một khe ngọc, nhịp nhàng với đàn chim, đàn gió. Sắc đẹp chàng trai thường lấy khuôn ở các vị á thánh trong thần thoại La Mã, với điệu bộ những bích hoạ của Puvis de Chavanne" (*Hàn Mặc Tử, Người mới*, ngày 7 - 12 - 1940)

8 - 4 - 1995 : Từ London đi Cambridge hàng trăm cây số, chúng tôi phải đi tàu hoả. Cùng đi tham quan Đại học Cambridge là ba sinh viên trường SOAS, học trò của tiến sĩ Dana Healy : Thuận (quốc tịch Pháp), Paco "tóc mỳ sợi" (quốc tịch Tây Ban Nha) và cô Katherina (quốc tịch Anh, hiện làm chương trình Trung Quốc, đài BBC). Ga London với những tháp nhọn trông như một lâu đài nguy nga, tráng lệ. Có lẽ là một trong những ga xe lửa lớn nhất châu Âu. Ra ngoại ô London là những villa hai tầng xinh xắn có thảm cỏ bao quanh. Ngoài cánh đồng, những thảm cỏ xanh chạy dài hút tầm mắt. Cỏ non xanh tận chân trời, nhưng không phải cỏ, đây là những cây lấy dầu công nghiệp. Đến Cambridge chúng tôi thuê xe du lịch đi một vòng thành phố. Tôi lên tầng hai mui trần, chịu gió buốt thổi lạnh để ngắm toàn cảnh thành phố Cambridge, vừa hiện đại vừa cổ kính. Trước khi những người sinh viên Oxford và sinh viên Paris đến đây (1209) thì Cambridge đã là một thành phố thịnh vượng. Cho đến hôm nay Cambridge đã có một lịch sử 800 năm. Xe đi qua nhiều College cổ kính nhưng vẫn không thấy Đại học Tổng hợp Cambridge ở đâu ? Thì ra đây là một tập hợp 31 College tự trị, xây trong khoảng 700 năm. Lâu đời nhất là Peterhouse (1284), Clare (1326), Pembroke (1347), Christ's (1437), Kings (1441), Trinity (1546), Emmanuel (1584). Đại học Tổng hợp Cambridge nhận khoảng 10 000 sinh viên, hơn 3 500 cử nhân và 1 700 giáo sư. Công tác nghiên cứu khoa học rất được coi trọng, trong thế kỷ này, 60 học giả của Cambridge đã nhận giải thưởng Nobel, riêng Trinity là College lớn nhất nhận 28 giải Nobel ! Cambridge có 30 phòng thí nghiệm, 10 bảo tàng, 60 thư viện chuyên ngành và một thư viện Đại học mở từ 1934 với 10 triệu cuốn sách.

Chiếc xe du lịch của chúng tôi ra ngoại vi các College và dừng lại trước một nghĩa trang và nhà tưởng niệm (Cambridge American Cemetery and Memorial) lính Mỹ đã tham gia Liên quân trong Đại chiến thế giới thứ hai. Phía trước cột cờ Mỹ là 3 812 thập tự trắng, đấy mới chỉ là 42% số lính Mỹ đã chết ở Anh và Bắc Ailen trong Chiến tranh thế giới thứ hai. Phía bên phải là một bức tường dài có khắc tên tất cả các tử sĩ, trong đó tôi tìm ra tên người anh cả trong gia đình Kennedy :

"Kennedy John - Missisipi

Trung uý Không quân - Phi đội oanh tạc

339 Bomb".

Nghĩa trang tràn ngập không khí "im lặng và thành kính" với hàng ngàn thập tự trắng và tiếng gió thổi nhè nhẹ qua dãy cây sồi, cây dẻ gai, cây đinh tán (catalpa), cây uất kim hương (tulip). Một gia đình Mỹ nào đó vừa mới qua đây viếng nghĩa trang, đặt một bó hoa tươi trước nấm mồ ghi Louis Davis - Georgia, mất ngày 8 - 4 - 1945.

Trong phòng ghi cảm tưởng và địa chỉ của khách tham quan có rất nhiều khách quốc tế. Phần lớn ghi : *"Đẹp và buồn* hoặc *Đẹp và thanh bình"*.

Tôi cũng ghi một địa chỉ của Hà Nội. Dầu sao thì cuộc chiến đấu của Đồng minh bên cạnh Hồng quân Liên Xô để tiêu diệt bọn phát xít cũng còn có ý nghĩa đối với nhân loại. Còn trong cuộc chiến tranh xâm lược Việt Nam, lính Mỹ đã chết một cách vô nghĩa và gây bao đau thương cho các gia đình Việt Nam và gia đình Mỹ !

Xe hơi của chúng tôi đến trung tâm Cambridge thăm một số College tiêu biểu. Từ năm 1918 Nhà thờ của King College đã nổi tiếng bởi những bài ca đêm Noel được truyền đi khắp thế giới. Nhà thờ làm theo kiểu Gothique và những mặt tiền cổ điển của những Trường cũ (Old Schools) tạo nên sự phong phú và đa dạng của những công trình kiến trúc của Cambridge. Phong cảnh các College vừa trang nghiêm vừa thơ mộng với những bãi cỏ xanh, những cây hoa nở xum xuê, trắng xoá hoặc vàng phai, gần như không thấy chồi xanh. Con sông Cam lượn quanh các College, du khách có thể chống thuyền đi chơi trên sông, lúc nào muốn lên bờ thăm phố xá thì neo thuyền lại. Phần lớn du khách thích ngắm cảnh "Bên cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha". Ở đây có nhiều chiếc cầu cổ bắc qua sông Cam : Clare Bridge làm năm 1638, Cầu Toán học tương truyền khi xây dựng người ta không cần một chiếc vít hoặc buloong nào, Cầu của Những tiếng thở dài (1831) lấy tên một chiếc cầu nổi tiếng Venise. Những hàng lệ liễu xoã tóc ven bờ nước trong xanh, người Anh gọi là weeping willow, người Pháp gọi là saule pleureux, chúng ta gọi là lệ liễu, sao mà giống nhau thế ! Ở Trinity College có một khuôn viên kiểu cổ, hai cây đại thụ giống như hai cây thông, tôi nghĩ không biết từ bao giờ.

Phong cảnh ngoài kia đang phố xá náo nhiệt, chợ giời đông vui, vào đây bỗng tĩnh mịch hẳn đi, con người như trở về thiên nhiên của các thế kỷ xa xưa. Tâm hồn tôi trầm lắng hẳn lại, thèm được nằm xuống bãi cỏ xanh, nhìn lên bầu trời nắng đẹp dìu dịu. Đang ở trong khách sạn hàng chục ngày, lại mấy ngày hội thảo căng thẳng, hôm nay được trở về với thiên nhiên, tôi sung sướng quá. Chao ôi, làm sao con người có thể sống được nếu không có thiên nhiên thơ mộng và hào phóng...

Những người đứng gác ở cổng chính các College đều đội mũ quả dưa (chapeau melon) màu đen theo y phục truyền thống. Người Anh rất tự hào về truyền thống dân tộc của mình, họ bảo vệ truyền thống đôi khi gần như là bảo thủ. Tôi ở một khách sạn sang trọng, người phục vụ rất lịch sự và chu đáo, nhưng suốt 18 ngày người ta dọn cho chúng tôi những bữa ăn sáng theo kiểu Anh (English breakfast) hoàn toàn giống nhau ! Tuy nhiên, việc giữ gìn và phát huy các giá trị truyền thống ở Đại học Cambridge thì lại là một niềm tự hào cho tất cả sinh viên và giáo sư hôm nay.

Olivier Cromwell đã từng học ở College Sydney Sussex năm 1616. Năm 1660, người ta đã bí mật chôn chiếc đầu của ông trong Nhà thờ của ngôi trường cũ. Sau đó, John Milton, người thư ký của Cromwell, người thi sĩ cuối đời bị mù loà, tác giả tập thơ *Thiên đường đã mất* nổi tiếng thế giới, cũng là sinh viên của Christ College từ 1625. Và trong thời gian bảy năm cuộc đời sinh viên của ông, John Milton đã viết những bài thơ đầu tiên về Shakespeare. Christ College cũng giữ được nhiều kỷ niệm về một người học trò vĩ đại đã có mặt ở đây từ năm 1828 : Charles Darwin. Tôi dừng lại khá lâu trước chân dung một người trong khung kính Nhà thờ trường Emmanuel. Hình như chân dung con người này tôi đã được thấy một vài lần. Hoá ra đó là John Harvard, cựu sinh viên trường Emmanuel đã di cư sang Mỹ và sáng lập ra trường Harvard mà tôi đã có dịp ghé thăm năm 1982 và tham dự một cuộc hội thảo quốc tế về Văn học Việt Nam trước năm 1945.

Trinity College là nơi giữ được nhiều lưu niệm nhất về những danh nhân văn hoá đã từng là cựu sinh viên của nhà trường. W.M. Thackerey (1811 - 1863), tác giả cuốn tiểu thuyết *Hội chợ phù hoa* đã từng sống ở đây và trong thư viện Christopher Wren, ta thấy có tượng, sách và bản thảo của Lord Byron (1788 - 1824), nhà thơ lãng mạn cách mạng Anh, tác giả tập *Trường ca phương Đông* nổi tiếng.

Trong phòng ăn của các vị chức sắc Trinity College có nhiều chân dung của các danh nhân từ thế kỷ XVI. Bước sang tiền sảnh của Nhà thờ là hàng loạt tượng của Francis Bacon (1561 - 1626), nhà chính trị và nhà triết học, Isaac Newton (1642 - 1727), nhà toán học và nhà triết học tự nhiên, Lord Tennyson (1809 - 1892), nhà thơ, Lord Rutherford (1871 - 1937), nhà vật lý. Tôi đang đứng bên cạnh tượng Newton để chụp ảnh, bỗng cảm thấy như dẫm phải vật gì thiêng liêng, rụt chân lại thì phía trước dưới nền nhà là một tấm đá có khắc dòng chữ :

"*Joannes Wordsworth*

Obiit

Die Decembris XXXI"

Wordsworth là một nhà thơ thuộc trường phái Lãng mạn Ao hồ (Lakistes) ở miền Bắc nước Anh thế kỷ XIX, tôi đã viết về ông trong cuốn *Phong trào Thơ mới*. Ở Boston (Mỹ) cũng có một số cửa hàng ăn mang tên Wordsworth. Ở bức tường phía Tây của nhà tiền sảnh là danh sách những thành viên của Trinity College bị giết trong Chiến tranh thế giới thứ hai. Bên bức tường phía đông là một danh sách dài hơn, những người đã chết trong Chiến tranh thế giới thứ nhất. Ở đây không chỉ có danh sách, chân dung và tượng mà còn có cả những di vật của các danh nhân. Isaac Newton học ở Trinity College từ 1661, sau đó lại dạy Toán suốt 33 năm. Ở gần phòng của Isaac Newton ở ngày trước, năm 1954 người ta trồng một cây táo đánh từ vườn nhà của ông ở Woolsthorpo tại trường Lincohnshire. Như ta đã biết, một quả táo trong vườn nhà Newton rụng xuống, gợi cho ông tìm ra quy luật trọng lực.

Cambridge là một trường đại học rất hiện đại. Nhưng những thành tựu hôm nay của họ gắn liền rất chặt chẽ với những truyền thống tốt đẹp của quá khứ và các giáo sư, sinh viên ở đây rất tự hào khi giới thiệu truyền thống đó. Đây cũng là một kinh nghiệm cho chúng ta trên con đường đổi mới và hiện đại hoá.

(Tạp chí *Văn nghệ*, số 25,
Bộ mới, tháng 8 - 1995)

CUỘC GẶP GỠ SỬ THI TRONG TRƯỜNG KỲ LỊCH SỬ ẤN ĐỘ VÀ VIỆT NAM

PHAN CỰ ĐỆ – PHAN ĐĂNG NHẬT

Ấn Độ và Việt Nam cách xa nhau hàng vạn dặm thế mà có những cuộc gặp gỡ trong loại hình sử thi (chúng tôi gọi là gặp gỡ sử thi) rất kỳ thú. Có thể kể đến hai sự kiện lớn : cuộc gặp gỡ từ thế kỷ XV và cuộc gặp gỡ cho đến nay.

Hội ngộ kỳ diệu thế kỷ XV

Một tác phẩm sưu tập truyện cổ dân gian quen thuộc và lâu đời ở Việt Nam là *Lĩnh Nam chích quái* (Lượm lặt chuyện lạ ở đất Lĩnh Nam). Không ngờ rằng trong đó có bản tóm tắt sử thi Ấn Độ *Ramayana*.

Đó là truyện *Dạ Thoa Vương*.

Truyện kể rằng : Thời thượng cổ, ở ngoài nước Âu Lạc (tên cổ của Việt Nam) có nước Diệu Nghiêm, chúa nước ấy hiệu là Dạ Thoa Vương, còn gọi là Trường Minh Vương hay Thập Đầu Vương (Vua nước mười đầu). Nước này phía bắc giáp Hồ Tôn Tinh quốc. Nước Hồ Tôn Tinh có vua là Thập Xa Vương (Vua nước mười xe), có thái tử là Vi Bà. Vợ Vi Bà là Bạch Tinh Chiếu Nương dung mạo rất đẹp đẽ. Dạ Thoa nghe nói rất thích, bèn đánh Hồ Tôn để cướp vợ Vi Bà. Vi Bà tức giận bèn đem loài vượn di hầu phá núi, lấp bể thành đường thẳng để công phá nước Diệu Nghiêm giết Dạ Thoa Vương cướp vợ mà trở về.

(Loài tinh Hồ Tôn tức Linh di hầu, chính là nước Chiêm Thành ngày nay vậy)[1].

---

(1) Theo *Lĩnh Nam chích quái* (Đinh Gia Khánh chủ biên), in lần thứ hai, NXB Văn học, H., 1990.

Truyện *Dạ Thoa Vương* chỉ vẻn vẹn có 140 từ, trong lúc đó sử thi *Ramayana* dài 10 500 khổ thơ viết trên lá cọ, in thành 6 000 trang sách[1]. Thế nhưng truyện *Dạ Thoa Vương* đã ghi được những nhân vật chính, với đặc điểm tiêu biểu của nó, cùng những tuyến chính của diễn biến sử thi. Dạ Thoa là một loài quỷ (còn được gọi là quỷ Dạ Xoa và được người Việt coi là tiêu biểu cho các thứ quỷ dữ). Người Ấn Độ gọi chúng là quỷ rắcxasa mà quỷ là Ravana có mười đầu, nó tự phong là trường sinh bất tử. Những đặc điểm này phù hợp với tên gọi Dạ Thoa Vương, Thập Đầu Vương và Trường Minh Vương.

Thái tử Vi Bà là thái tử Rama, con của Dacaratha (tiếng Ấn Độ nghĩa là *mười xe*), truyện *Dạ Thoa Vương* ghi là Thập Xa Vương. Vợ thái tử là nàng Xita, người mà sử thi ca ngợi "nàng công chúa kiều diễm nhất đời", "trinh nữ tuyệt thế", "người say mê quyến rũ". Về sắc đẹp của Xita, truyện *Dạ Thoa Vương* viết "dung mạo rất đẹp đẽ". Ravana đã dùng mưu sai bộ hạ của nó – Marachi biến thành con hươu lừa thái tử đuổi theo hươu đi xa vào rừng. Thừa cơ Ravana lẻn đến cướp Xita đưa đến đảo Lanka (Xri Lanka).

Để vượt qua biển, theo sử thi, Rama chủ trương xây một chiếc cầu dài. Cầu được giao cho Nila, một thủ lĩnh khỉ điều khiển. Hàng ngàn con khỉ, gấu nhổ cây, khuân đá. Những tảng đá đủ các cỡ được chuyển đến. Ngay cả chim chóc cũng góp phần nhỏ bé của chúng. Long Vương bảo vệ cầu bảo đảm cho đạo quân đi qua cầu an toàn.

Về việc huy động lực lượng xây dựng cầu, truyện *Dạ Thoa Vương* chỉ viết một câu : "Vi Bà tức giận bèn đem loài vượn đi hầu phá núi, lấp bể thành đường phẳng để công phá nước Diệu Nghiêm".

Kết thúc sử thi là một cuộc chiến kéo dài mười ngày giữa một bên là Rama và đoàn quân khỉ của Hanuman, bên kia là lũ quỷ rắcxasa của Ravana. Một cuộc giao tranh ác liệt diễn ra, cuối cùng Ravana bị trúng mũi tên thần của Rama và chết ngay trận tiền.

Đoạn này truyện *Dạ Thoa Vương* viết : "Vi Bà giết Dạ Thoa Vương, cướp vợ mà trở về".

---

(1) Xem : *Hoàng tử Rama*, Sở Văn hoá – Thông tin Long An, 1984 ; *Sử thi Ấn Độ Ramayana*, R. Narayana, Đào Xuân Quý dịch, NXB Đà Nẵng, 1985.

Tóm lại, dù quá sơ lược, truyện *"Dạ Thoa Vương" chính là bóng dáng thu nhỏ của sử thi "Ramayana".*

Nhưng từ đâu mà sử thi Ấn Độ đến Việt Nam ? Sử thi *Ramayana* từ lâu đã có một sự truyền lan mạnh mẽ vào nhiều quốc gia châu Á và có một vị trí quan trọng trong nền văn hoá của các nước như : Tây Tạng, Mông Cổ, Đông Nam Á. Đặc biệt là ở Lào, Campuchia, Indonesia, Thái Lan và Chăm (Chiêm Thành).

Và từ Chiêm Thành, *Ramayana* sang Việt Nam với dị bản *Dạ Thoa Vương*. Sự chú thích của người ghi chép : "nước Hồ Tôn chính là nước Chiêm Thành" là một dấu hiệu đáng lưu ý, rõ hơn nữa trong một dị bản *Lĩnh Nam chích quái* (bản A 750) lại ghi *Truyện Dạ Thoa* thành *Truyện Chiêm Thành* với nội dung đúng như *Truyện Dạ Thoa* "thêm một đoạn rất dài tiếp sau *Truyện Dạ Thoa*, phần này nói về lịch sử Chiêm Thành"[1].

Vấn đề cuối cùng là *Truyện Dạ Thoa* hay *Truyện Chiêm Thành* được ghi chép từ bao giờ ở Việt Nam ? Ở trên nói "cách đây *khoảng* 5 thế kỷ", vì *Lĩnh Nam chích quái* hiện có chín bản, thời gian xuất hiện rất khác nhau và nhiều bản chưa xác định được thời gian. *Truyện Dạ Thoa Vương* và *Truyện Chiêm Thành* xuất hiện ở bảy bản (theo số hiệu của Thư viện Khoa học Xã hội là A 2914, A 1752, A 750, A1300, A1200, VHV 1473, VHV 1266). Trong số các bản *Lĩnh Nam chích quái* có ghi bài tự của Vũ Quỳnh đề rõ viết vào mùa xuân năm Hồng Đức thứ 23 tức 1492 và bài hậu của Kiều Phú, đề rõ viết vào mùa thu năm Hồng Đức thứ 24 tức 1493.

Trên cơ sở đó, chúng tôi tạm cho là sử thi *Ramayana* được ghi lại ở Việt Nam *khoảng thế kỷ XV*, xin để người sau khảo cứu thêm. Tuy nhiên, cũng có thể nói rằng khoảng năm thế kỷ nay, sử thi *Ramayana* đã được các nhà nho Việt Nam ghi lại (mặc dầu rất sơ lược) qua nguồn truyện Chiêm Thành. *Đây là một hiện tượng đẹp chứng tỏ giao lưu văn hoá lâu đời giữa Việt Nam và Ấn Độ.*

*
* *

(1) *Lĩnh Nam chích quái*, Sđd, tr. 157.

Bây giờ xin nói về sử thi Tây Nguyên Việt Nam, hiện đang được hát, kể khắp các *buôn plei*, nhiều nơi như là một nhu cầu, một sự cuốn hút cao.

Cuộc gặp gỡ sử thi cho đến ngày nay

Trong sử thi *Đam Xăn* có đoạn, trước khi lên đường về nhà Hơ Nhị, Đam Xăn làm một so sánh để có quyết định cuối cùng. Chàng so sánh sắc đẹp của năm cô gái :

"Đam Xăn đứng ngắm Hơ Nhị và Hơ Âng, thấy Hơ Nhị đẹp hơn Hơ Âng ba ngón tay (người Êđê lấy chiều dài của ba ngón tay kẹp lại để đo, một độ dài như vậy gọi là *băn kđiêng*). Ngắm Hơ Âng và Hơ Bhị, thấy Hơ Âng đẹp hơn Bhị ba ngón tay. Ngắm Hơ Bhị và Hơ Lị, thấy Hơ Bhị đẹp hơn Hơ Lị ba ngón tay. Lại ngắm Hơ Lị và và Hơ Bia Diêt Kluich, thấy Hơ Lị đẹp hơn Hơ Bia Diêt Kluich hơn ba ngón tay.

Thế là Đam Xăn cho mở tiệc ăn uống linh đình...".

Đam Xăn so sánh để thấy được giá trị của người yêu đầy đủ hơn (Hơ Nhị) và cuối cùng vui vẻ cho mở tiệc và để rồi sau đó, đi về nhà Hơ Nhị.

Chúng tôi cũng vậy, tiến hành đối chiếu không với tham vọng tìm hiểu sử thi Ấn Độ mà mục đích cuối cùng là để hiểu sử thi Êđê Việt Nam hơn rồi định vị nó trong khung phân loại sử thi thế giới.

Trong phần tiếp theo, chúng tôi đối chiếu sử thi Êđê với sử thi Ấn Độ về các mặt : đề tài, phương pháp phản ánh lịch sử, quy mô tác phẩm và cuối cùng là lịch sử xã hội như cội nguồn của sự di động.

*
* *

I – ĐỀ TÀI TRONG SỬ THI

1. Hiện thực xã hội và lịch sử Ấn Độ được đưa vào hai bộ sử thi *Ramayana* và *Mahabharata* vô cùng phong phú, vô cùng hỗn độn và mênh mang như một đại dương. Tất cả các phong tục, nghi lễ, tất cả các tầng lớp xã hội, tất cả sông núi và đồng bằng, thành thị đều có mặt ở đây. Khối lượng sự kiện đồ sộ đến độ ở Ấn Độ có câu châm ngôn được coi là chân lý : "Cái gì không có ở trong đó (tức là trong hai sử thi) thì cũng

không có ở bất cứ nơi nào trên đất Ấn Độ"[1]. Với sự chồng chất "hằng hà sa số" (tiếng Việt có nghĩa là số cát ở sông Hằng) sự kiện của đất nước Ấn Độ, một đất nước to lớn và phức hợp như một châu lục, hơn là một quốc gia, đề tài của sử thi Ấn Độ cũng phức hợp. Nhưng trong sự đa diện đó nổi lên chủ đề *chiến tranh*. "*Mahabharata* có nghĩa là cuộc chiến tranh lớn của dòng Bhrat"[2] (Bharata cũng là tên riêng của người anh hùng, con của nàng Shakuntala, thuỷ tổ của đại bộ lạc Bharata).

Xã hội trong *Mahabharata* chồng chất mâu thuẫn. Mâu thuẫn giữa dân chủ bộ lạc và chiếm hữu nô lệ, mâu thuẫn trong nội bộ giai cấp bao gồm mâu thuẫn các dòng họ và các cá nhân. Tất cả những mâu thuẫn trên đây được tích tụ, dồn nén lại và nổ ra thành chiến tranh. Cuộc chiến tranh liên miên tàn phá dữ dội kéo dài 18 năm, cả bộ lạc Kuru bị giết, bộ lạc Pandava chỉ sống sót một ít.

Điều kỳ lạ của tinh thần Ấn Độ là miêu tả chiến tranh lại nhằm phục vụ cho tư tưởng phi bạo lực. Sự tàn sát thảm hại của chiến tranh cho người ta bài học về sự tự kiềm chế, phẫn nộ và căm thù. Jawaharlan Neru trong bộ sách lớn *Phát hiện Ấn Độ* đã chỉ rõ sự mâu thuẫn thống nhất rất Ấn Độ giữa bạo lực chiến tranh và *phi bạo lực* (người Ấn Độ gọi là *ahimsa*) "sự nhấn mạnh vào phi bạo lực, nơi này và nơi khác quả là lý thú"[3] "rõ ràng quan niệm về ahimsa – tức là phi bạo lực, có thể liên quan rất nhiều đến động cơ, đến sự không tồn tại của một giải pháp bạo lực về tinh thần, đến kỷ luật tự thân và sự kìm chế phẫn nộ và căm thù"[4]. Chúng ta hoàn toàn tin ở cách giải thích của Jawaharlan Neru, nhà chính trị lớn, nhà tư tưởng lớn và là nhà văn hoá lớn của Ấn Độ rằng : đưa ra sự bạo tàn của chiến tranh là vì lý tưởng hoà bình.

2. Sử thi Êđê cũng chứa đựng rất nhiều mặt, nhiều sự kiện của đời sống người Êđê. Ở đó chúng ta thấy việc cưới hỏi, lễ bỏ mả, việc đi săn,

---

(1) *Mahabharata, sử thi Ấn Độ* (Cao Huy Đỉnh và Phạm Thuỷ Ba dịch), NXB Khoa học xã hội, H., 1979, tr. 7.

(2) *Mahabharata, sử thi Ấn Độ*, Sđd, tr. 22.

(3) Jawaharlan Neru, *Phát hiện Ấn Độ*, tập 1, tr. 170.

(4) Theo Phan Đăng Nhật : *Sử thi Êđê*, NXB Khoa học xã hội, H., 1991.

bắt cá, làm rẫy,... các phong tục như đỡ đẻ, đặt tên, thổi tai, kể cả tục nối dây (chuê nuê). Ngoài ra rừng núi, sông suối, các loại thú vật, các loại hoa quả, tất cả đều được đưa vào sử thi với một thái độ vô tư khách quan, như nó vốn được quan niệm, được tồn tại trong xã hội Êđê thời trước.

Đề tài sử thi được biểu hiện tập trung vào nhiệm vụ của các nhân vật anh hùng. Quy lại họ có ba nhiệm vụ chính : lấy vợ, làm lụng và đánh giặc. Trong ba nhiệm vụ đó, trung tâm và chủ đạo là đánh giặc, chiến tranh. Đề tài trung tâm của các sử thi *Đam Xăn, Mđrông Đam Hbia Bao, Hjin - Hlong, HĐung - YThu, Đăm Di - Xinh Mơ Nga* là chiến tranh nhằm giành lại người vợ bị cướp. Các sử thi *Xinh Nhã, Đăm Thí, Yprao* có đề tài trung tâm là chiến tranh để đòi nợ và trả thù. Các sử thi *Đăm Di, Mhiêng, Hbia Bao – Mtao Grăn Kđiêng, Khinh Dú* có đề tài trung tâm là chiến tranh để vừa giành lại vợ vừa đòi nợ và trả thù.

Số lượng sử thi với đề tài chiến tranh chiếm 84% trong số sử thi hiện được biết đến[1]... Có thể nói là về cơ bản, đề tài của sử thi Êđê là đề tài chiến tranh, nhân vật anh hùng là người chiến đấu vì sự giàu có, mạnh mẽ của làng buôn, ngoài ra còn có đề tài lấy vợ và làm lụng.

Điều này trùng hợp với sử thi Ấn Độ, cũng như sử thi Hy Lạp. Hégel đã tổng kết và cho rằng chiến tranh là đề tài thích hợp nhất với sử thi : "Nói chung người ta có thể nói rằng tình huống thích hợp nhất với sử thi là các cuộc xung đột của trạng thái chiến tranh. Thực vậy trong chiến tranh, chính toàn bộ dân tộc đang vận động"[2]. "Sự miêu tả sinh động nhất, thích hợp nhất với loại sử thi là tình trạng một cuộc chiến tranh thực tế, như tình trạng trong *Ramayana, Mahabharata,* trong *Illiade,* cũng như nhiều sử thi khác,..."[3].

Các cuộc chiến tranh trong sử thi Êđê đều có mục đích trực tiếp trước mắt : giành lại vợ, đòi nợ, trả thù. Nhưng bên cạnh và vượt lên trên các mục đích trực tiếp đó, các cuộc chiến tranh đều có một mục đích chung cho mọi trường hợp và có tính chất chiến lược hơn là : lấy của cải, thu

---

(1) Theo Phan Đăng Nhật, Sđd.

(2), (3) Hégel, *Mỹ học*, tập 3, NXB Nghệ thuật, Mátxcơva, 1971, tr. 440, 441 (Bản dịch của Như Thành).

phục tôi tớ và dân làng, mở rộng địa bàn ảnh hưởng. Mỗi lần chiến thắng, làng chiến thắng lại trở nên giàu hơn, mạnh hơn, tù trưởng của họ tiếng tăm vang dội, thần núi, thần sông đều biết đến, do vậy mà từ đây không còn "thù Đông, giặc Tây" nữa, dân làng sống trong cảnh yên vui hoà bình "nước chảy đều, mía chuối xanh tươi", chiêng trống rượu thịt linh đình và kéo dài suốt tháng ngày. Kết thúc các chương khúc về chiến tranh và kết thúc các tác phẩm sử thi, chúng ta đều nghe vang lên âm hưởng thanh bình, no đủ, yên vui như thế.

Vậy nếu chiến tranh trong sử thi Ấn Độ nhằm củng cố tư tưởng phi bạo lực (ahimsa) thì chiến tranh trong sử thi Êđê là nhằm đạt đến mục đích hoà bình. Suốt cả cuộc đời chinh chiến của các nhân vật anh hùng là nhằm đạt mục đích cao cả là chiến đấu vì hoà bình, no ấm cho mọi người.

Hơn nữa còn có một mục đích ở tầng bậc cao hơn. Trong giai đoạn lịch sử của sử thi (được gọi là thời đại anh hùng ca), người Êđê ở trong tình trạng chiến tranh liên miên, tổ chức xã hội và kiến trúc làng buôn đều có tính chất thường trực đối phó với chiến tranh, "chiến tranh dân chủ quân sự". Nếu tình trạng đó kéo dài, sẽ dẫn đến sự suy thoái của toàn dân tộc. Nhu cầu lịch sử đòi hỏi phải bằng chiến đấu võ trang để phá vỡ tình trạng cát cứ và chiến tranh liên miên, để thống nhất lãnh thổ và thống nhất sự điều hành toàn xã hội dưới một thủ lĩnh đầy sức mạnh và quyền uy. Ở Việt Nam những thủ lĩnh đó được phản chiếu vào sử thi là những Đam Xăn, Đăm Di, Đăm Đơroăn, Mơ Hiêng,... Họ là những tài năng phi thường, giàu sang, trâu bò như mối như kiến, nồi đồng như ốc sên và uy danh vang dội khắp đông tây, khắp cả thần núi thần sông đều biết đến. Chiến tranh chính nghĩa đã làm nhiệm vụ "bà đỡ của lịch sử" cứu vãn tình thế, thống nhất lực lượng, đưa cộng đồng từ bộ lạc đến bộ tộc và liên minh bộ tộc, dần dần đến dân tộc.

II – PHƯƠNG PHÁP PHẢN ÁNH LỊCH SỬ

1. Sử thi cổ đại Ấn Độ cũng như nhiều sử thi của các dân tộc là một "bộ từ điển bách khoa hoàn thiện nhất của thời cổ đại". Cho nên chúng ta tìm thấy trong đó vô vàn sự kiện, hiện tượng, cảnh vật có thật của Ấn Độ đương thời. Tất nhiên là không thể liệt kê hết những sự thật lịch sử trong đó.

Tuy nhiên, trong sử thi Ấn Độ không phải tất cả đều là sự thật. Ở đây huyền thoại và tưởng tượng gắn chặt với nhau, người dân không đòi hỏi phải phân tích rõ rệt. Các khối sản phẩm tinh thần đó tạo nên một thứ lịch sử vừa thật, vừa không thật mà Jawaharlan Neru gọi là "lịch sử tưởng tượng". Lịch sử tưởng tượng này không nhằm chỉ ra các sự kiện với các chi tiết đầy đủ, xác thực mà nhằm cung cấp cho quần chúng một cái gì cao hơn thế, bản chất hơn thế. Đó là đạo đức mà từ xưa đến nay người Ấn Độ vẫn tôn sùng và tu dưỡng theo châm ngôn : "Điều gì mình không thích thì đừng làm cho kẻ khác", "Chân lý, tự kiềm chế, khổ hạnh, lòng quảng đại, phi bạo lực, kiên trì đạo đức – đó là những phương tiện thành công", "Đạo đức còn hơn sự trường sinh và cuộc sống", v.v. Đó là niềm tin vào sức mạnh tinh thần "nó trở thành một nhân tố sinh động trong đời sống của họ, luôn luôn vực họ từ kiếp đời nô lệ và xấu xa lên những lĩnh vực cao hơn, luôn luôn chỉ về con đường nỗ lực và sống chính đáng cho dù lý tưởng còn xa vời và khó lòng đạt tới"(1). Và như vậy, "lịch sử tưởng tượng" tuy không hoàn toàn ăn khớp với mọi sự kiện lịch sử nhưng lại đúng về bản chất ở chỗ "nói cho ta biết tâm tưởng, trái tim và mục đích của nhân dân của thời đại đặc biệt đó"(2). Nó không những đúng cho quá khứ mà còn đúng với tương lai "đúng theo cái nghĩa là nó trở thành cơ sở tư tưởng và hành động cho lịch sử tương lai"(3).

Như vậy, sử thi Ấn Độ cũng như mọi thứ văn học nghệ thuật không phản ánh hiện thực đơn giản theo kiểu "gương soi" mà phản ánh theo phương pháp riêng của sử thi và theo cách của Ấn Độ. Phương pháp đó xét cho cùng lại rất chân thực vì vượt ra ngoài các chi tiết vụn vặt để đi vào chiều sâu bản chất. Sử thi Ấn Độ cũng như *Illiade, Odyssée* đưa ra một cái nhìn tổng hợp, bao quát về thời đại. Nó nghiêng về *tổng hợp* hơn là *phân tích*, sau này tiểu thuyết, nhất là tiểu thuyết thế kỷ XIX của phương Tây như *Đỏ và đen* của Stendhal, *Bà Bovary* của Flaubert, *Anna Karênina* của Lép Tônxtôi đi sâu vào phân tích tâm lý con người. Còn tiểu thuyết - sử thi của thời đại mới (kiểu *Chiến tranh và hoà bình* của Lép Tônxtôi, *Sông Đông êm đềm* của Sôlôkhốp) là một kiểu sử thi kết hợp

(1), (2), (3) Jawaharlan Neru, *Phát hiện Ấn Độ*, tập 1, Sđd, tr. 159.

hài hoà giữa *tổng hợp* và *phân tích*, giữa biện chứng pháp lớn của lịch sử và biện chứng pháp nhỏ của tâm hồn (the small dialectic of spirit).

2. Trước hết với tính chất là một "từ điển bách khoa", sử thi Êđê miêu tả và kể lại những hiện tượng có thật trong đời sống. Chúng ta tìm thấy ở đây các thủ lĩnh quân sự, dân làng, tôi tớ, các lễ nghi phong tục, các quan hệ xã hội có tính dân chủ cộng đồng trong điều hành lao động, trong phân phối sản phẩm, trong chế độ mẫu hệ và các ứng xử khác ; các hiện tượng của tự nhiên như voi, trâu, cây cối, hoa quả nhiệt đới, sông núi ở địa phương (với tên gọi cụ thể).

Nhưng cũng như sử thi Ấn Độ, tất cả không phải hoàn toàn là sự thật lịch sử, mà lịch sử đã phản ánh thông qua các phương pháp nghệ thuật của folklore, của sử thi. Các nhân vật anh hùng không phải là những tù trưởng y nguyên trong đời sống, mà chỉ là hình ảnh của họ. Các Đam Xăn, Xinh Nhã, Đăm Di,... là hình ảnh của các chủ làng (khoa pin êa), các thủ lĩnh quân sự (keng). Các hình ảnh đó không phải xây dựng bằng phương pháp điển hình hoá cá thể của nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa, mà là phương pháp *khái quát theo tổng loại*, phương pháp cơ bản của folklore. Nếu như ở truyện cổ, người ta được biết những loại người như Phú ông, chàng Mồ côi, mụ Dì ghẻ, người Con riêng,... thì ở sử thi người ta xây dựng những loại Anh hùng chiến đấu để giành lại vợ, Anh hùng chiến đấu để trả thù, để đòi nợ.

Những vận động lớn của lịch sử được lựa chọn thành đề tài của sử thi và xu hướng của vận động này cũng không được ghi chép y nguyên mà hướng nó về tương lai của lịch sử theo nguyện vọng lâu dài của xã hội.

Một xu hướng bao trùm là hiện thực được thậm xưng, kỳ vĩ hoá, hào hùng hoá, huyền thoại hoá. Cho nên cuộc sống thực tế chưa giàu sang lắm mà ở sử thi là "trâu bò đi đỏ đồi", "lúc nhúc như bầy mối bầy kiến", "chiêng ché và nồi đồng tràn ngập như ốc sên trong rừng",... Cho nên người anh hùng thực tế vốn tài giỏi có mức độ, trở thành kẻ siêu quần, nâng khiên múa lên thành gió bão đạp đổ núi, bẻ gãy cây rừng. Khi nghiên cứu sử thi Ấn Độ hay sử thi Êđê, chúng ta cần chú ý đến ý kiến của M. Bakhtin khi so sánh tiểu thuyết với sử thi :

1. Đối tượng của sử thi là *quá khứ sử thi* của dân tộc, cái "quá khứ tuyệt đối" nói theo thuật ngữ của Goethe và Schiller.

2. Cội nguồn của sử thi là *truyền thuyết dân tộc* (chứ không phải kinh nghiệm cá nhân và sự hư cấu tự do).

3. Thế giới của sử thi cách biệt với thời hiện tại, tức là thời của ca sĩ (tác giả và thính giả) bằng một *khoảng cách sử thi tuyệt đối*.

Quá khứ sử thi được gọi là "quá khứ tuyệt đối", quá khứ có giá trị tôn ty, nó ngăn cách bằng một ranh giới tuyệt đối với mọi thời đại về sau. Lời sử thi là lời truyền thuyết. Thế giới sử thi là tồn tại như một truyền thuyết thiêng liêng và không thể hồ nghi, thậm chí phải có thái độ thành kính(1).

Những đặc điểm nói trên quy định việc lý tưởng hoá các nhân vật anh hùng, huyền thoại hoá cái hiện thực thiêng liêng của sử thi. Do đó, cần lưu ý về phương pháp tiếp cận, đừng coi các sự kiện trong sử thi chứa đựng 100% sự thật như các sự kiện của biên niên sử hoặc dân tộc học để dựa vào đó kết luận gượng ép về con người và xã hội Êđê(2).

Tóm lại nếu như ở sử thi Ấn Độ có những phần "lịch sử tưởng tượng" thì ở sử thi Êđê có những mảng lịch sử đã được nghệ thuật hoá, sử thi hoá. Và ở đây, sử thi cũng chỉ cho chúng ta bản chất của sự thật là tính cách, nguyện vọng của người Êđê, xu hướng tiến lên của lịch sử đương thời, nhằm vươn lên một hiện thực cao đẹp hơn sự thực hiện có. Ông Ywang Mlô DunDu, một nhà văn hoá có tiếng của người Êđê khi nhận xét về *Đam Xăn* đã nói rất hay về điều này : "cả truyện *Đam Xăn* toả ra một cuộc sống như cuộc sống thật, nhưng phong phú hơn, cao xa hơn. Đó là điểm chính làm cho người ta thích nghe truyện *Đam Xăn*, nghe mãi không thôi, nghe kể liền ba bốn lần cũng không chán"(3).

---

(1) Phan Cự Đệ, *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* (tái bản lần thứ tư), NXB Giáo dục, H., 2001, tr. 429.

(2) Xem thêm Phan Đăng Nhật, *Sử thi Tây Nguyên với hiện thực lịch sử Tây Nguyên*, tạp chí *Văn hoá dân gian*, số 2, 1984.

(3) *Bài ca chàng Đam Xăn*, bài giới thiệu của Ywang Mlô DunDu, NXB Văn hoá, H., 1959, tr. 4.

III – CƠ SỞ LỊCH SỬ - XÃ HỘI

1. Vào thời đại sử thi, Ấn Độ là một nước có trình độ phát triển khá cao. Công nghiệp đã có nghề luyện kim và sản xuất dụng cụ chiến tranh, công nghiệp xây dựng sử dụng đá, gỗ và gạch ngói ; đã chế tạo được các mặt hàng tơ lụa, len, thảm, chăn đệm. Các nghề kéo sợi, dệt, nhuộm rất phồn thịnh và phổ biến. Thợ mộc đã đóng được rất nhiều bàn, ghế, tủ, kể cả xe bò, xe kéo, tàu, giường ngủ, ghế tựa, ghế dài. Nhiều loại thuốc khác nhau được chế ra và người chết đôi khi được ướp xác.

Ngoài rất nhiều nghệ nhân và thợ thủ công còn có nhiều nghề nghiệp khác : dạy học, thầy thuốc và phẫu thuật viên, thương nhân, nhạc sĩ, nhà chiêm tinh, diễn viên, nghệ sĩ nhảy múa, tung hứng, nhào lộn, múa rối,...

Các phường hội buôn bán và thủ công đã có một tầm quan trọng. Có đến 18 phường thủ công chủ yếu là : phường mộc, phường nề, phường thợ da, phường thợ sơn,... Các người làm nghề thủ công đã có những khu tập trung, có một làng thợ mộc gồm có 1 000 gia đình.

Thương nghiệp phát triển không những chỉ trong nước mà cả giữa Ấn Độ và nước ngoài. Hàng hải cũng phát triển. Trong các sử thi có nói nhiều đến các thuế hàng hải do "các thương nhân từ xa đến nộp". Các hàng xuất khẩu từ Ấn Độ gồm có : lụa, the, các vải vóc mỏng, dao kéo, áo giáp, hàng thêu, thảm, nước hoa, thuốc uống, ngà, đồ bằng ngà, châu báu, vàng.

Ấn Độ cổ tiến bộ rất nhiều trong việc luyện sắt. Gần Đêli có một cái cột bằng sắt khổng lồ khiến cho các nhà khoa học hiện đại phải lúng túng vì họ không thể lý giải được làm thế nào có thể đạt được tiến bộ như thế, làm sao nó có thể chịu đựng được oxy hoá và các biến đổi trong khí quyển qua nhiều thiên niên kỷ.

Về mặt xã hội đã hình thành đẳng cấp. Từ đông đảo những người làm nông nghiệp đã hình thành nên đẳng cấp Vaishyas, gồm những nhà nông, thợ thủ công và thương nhân. Đẳng cấp Kshatriya là những người cầm quyền và những quân nhân. Đẳng cấp Brahmin là những thầy tu và những nhà tư tưởng được coi là người hướng dẫn, bảo vệ và duy trì những lý tưởng của dân tộc. Dưới ba đẳng cấp trên là đẳng cấp Shudra. Mâu thuẫn giữa các đẳng cấp ngày càng sâu sắc và quyết liệt.

Trên đây là cơ sở xã hội của sự ra đời và phát triển của sư thi Ấn Độ.

Một sự kiện lịch sử chi phối đặc điểm của sử thi là ở các trung tâm cổ, tại thung lũng Ấn đã có sự liên kết các bộ lạc thành quốc gia. Đến đầu thế kỷ VI trước công nguyên, dù giữa các liên minh bộ lạc quân sự có những bất hoà, nhưng đã có *sự thống nhất hầu như toàn Ấn Độ vào một nhà nước chiếm hữu nô lệ.*

2. Sự hình thành nhà nước là một mốc lịch sử tạo nên những đặc điểm cơ bản của sử thi. Do đó người ta phân biệt hai loại sử thi : sử thi cổ sơ (épopée archaique, archaic epic) là sử thi ra đời trước khi hình thành nhà nước và sử thi cổ điển (épopée classique, classical epic) vì tính chất tiêu biểu của nó, ra đời sau khi hình thành nhà nước : "Sự liên kết thành nhà nước của các bộ tộc là một nhân tố quyết định của sự phát triển của sử thi. Chính yếu tố nhà nước này trong tuyệt đại đa số tác phẩm, quy định sự khác nhau giữa sử thi cổ sơ và sử thi cổ điển"[1].

Trong khi Ấn Độ cổ đại, tình hình công nghiệp, thủ công nghiệp, nội ngoại thương,... phát triển cao như đã trình bày trên, thì ở người Êđê trước Cách mạng tháng Tám chưa đạt đến trình độ đó. Về mặt xã hội chưa có đẳng cấp, toàn bộ công xã sống trong tinh thần cộng đồng hoà hợp theo tinh thần *đoàn kết, bình đẳng, thương yêu nhau.* Và đặc biệt là chưa xuất hiện nhà nước. Cơ sở tổ chức xã hội hoàn chỉnh là *buôn* (một kiểu làng), người cầm đầu buôn là *pô pin êa* (chủ bến nước), là người lao động có uy tín được dân cử trong số các già làng.

Trong khi ở Ấn Độ cổ đại đã có liên minh bộ tộc, đã hình thành nhà nước chiếm hữu nô lệ trên toàn Ấn thì ở Êđê chưa xuất hiện thực sự liên minh làng. Đây là xã hội *tiền giai cấp, giai đoạn tiền quốc gia.*

Như vậy, nếu như sử thi Ấn Độ là sử thi cổ điển thì sử thi Êđê là sử thi cổ sơ. Không những xét về mặt đặc điểm xã hội mà cả về mặt bản chất của người anh hùng và đặc điểm của kẻ thù cũng chứng tỏ điều đó.

---

(1) E.M.Melêtinxki, *Nguồn gốc sử thi anh hùng*, NXB Văn học phương Đông, Mátxcơva, 1963, tr. 342. (Xem thêm chương : *Từ sử thi cổ sơ đến sử thi cổ điển* từ trang 423 đến 448. Trong chương này tác giả khẳng định *Mahabharata* cũng như sử thi *Ramayana, Illiade* và *Odyssée* là những sử thi cổ điển tiêu biểu).

Ở sử thi Êđê chúng ta chưa thấy biểu hiện của lòng yêu nước mà chỉ có tiền thân của nó là tinh thần chiến đấu xả thân vì cộng đồng làng buôn. Kẻ thù của người anh hùng trong sử thi Êđê tuy không còn là những quái vật yêu tinh, mụ phù thuỷ, nhưng cũng chưa phải là kẻ thù xâm lược mà là những Mtao chuyên "đi cướp vợ người từ trong buồng đồ quý". Giáo sư Xtêphana Xtôicôva, đã khẳng định : "*Sử thi - khan là một sử thi cổ sơ (tiền quốc gia) mang tính chất tiêu biểu* thể hiện cả về nội dung cũng như cấu trúc, đặc điểm nghệ thuật, cách lưu truyền và đặc tính tổng hợp của nó... *Từ nay chúng ta sẽ bổ sung vào danh mục những sử thi cổ sơ một loạt sử thi mới : sử thi - khan của người Êđê ở Việt Nam*"(1).

Thực tế lịch sử có nhiều điểm khác nhau, sản sinh ra hai tiểu loại sử thi khác nhau. Và những điều trên đây quy định một số khác biệt giữa sử thi Ấn Độ và Êđê (trên cơ sở những mặt tương đồng của sử thi thời cổ như đã trình bày ở các phần I, II).

3. Điều mà chúng ta dễ nhận thấy trước hết là sự khác nhau về quy mô của tác phẩm. Sử thi Ấn Độ đồ sộ đến mức khổng lồ : *Ramayana* 48 000 dòng và *Mahabharata* 214 000 câu. Trong lúc đó sử thi *Khinh Dú* là lớn nhất có 5 730 dòng, sử thi *Yprao* nhỏ nhất là 1 020 dòng. Sử thi Êđê lại có số tác phẩm nhiều : khoảng 10 tác phẩm (con số này đang được điều chỉnh). Điều này có nguyên nhân ở lịch sử. Tình hình phân tán rời rạc giữa các buôn làng Êđê tạo nên số lượng đông đảo các sử thi mà trong đó có nhiều điểm trùng lặp. Trong quá trình liên minh, các sử thi cũng được liên kết lại dần. Khi các liên minh bộ lạc gắn bó lại thành quốc gia dưới sự điều hành của nhà nước sẽ xuất hiện bộ phận trí thức trong đó có những trí thức lớn đủ trình độ và uy tín ở phạm vi quốc gia : những Vyasa (tiếng Ấn Độ là người sưu tập). Họ thu thập, sắp xếp các sử thi nhỏ của các địa phương, điều chỉnh và bổ sung tạo nên một vài sử thi lớn. Hệ thống các sử thi nhỏ bé trùng lặp được hoá thân vào sử thi lớn toàn quốc gia. Sử thi phả hệ (épopée généalogique, genealogical epic) *Khinh Dú* là dấu hiệu bước đầu của quá trình này. Nhưng liên minh các bộ tộc Êđê bị chặn lại bởi sự xâm lược của người Pháp và quá trình hình thành sử thi lớn cũng ngừng lại với sự tồn tại hiện nay, khoảng 10 sử thi nhỏ như ta đã thấy.

---

(1) Phan Đăng Nhật, *Sử thi Êđê*, Sđd, tr. 224.

Như trên đã trình bày, nhiệm vụ của anh hùng sử thi Êđê có hai lớp : Lớp trực tiếp trước mắt là chiến đấu để giành lại vợ, đòi nợ và trả thù, nhưng đằng sau đó còn có nhiệm vụ mang tính chiến lược và phổ biến (mặc dầu không được công bố trước) là thu phục tôi tớ và dân làng, mở rộng đất đai, đem lại sự giàu mạnh cho dân làng, khiến cho uy tín của anh hùng vang dội và do đó không còn "thù đông giặc tây" nữa.

Tính hai lớp của nhiệm vụ anh hùng cũng là tính chất hai lớp của sử thi Êđê, có nguồn gốc ở lịch sử dân tộc.

Chủ đề cướp vợ, trả thù, bảo vệ công xã là chủ đề truyền thống của sử thi cổ sơ, người tráng sĩ chiến đấu nhằm tự vệ, báo thù cho bố hoặc anh em kết nghĩa, giành giật người vợ chưa cưới xa xôi, hoặc những lợi ích văn hoá (ví dụ như Xăm pô, ngọn lửa, cây bá hương thiêng liêng)[1].

Đó là vấn đề do thể loại đặt ra (xét cho cùng thì thể loại cũng có nguyên nhân từ xã hội) nhưng lịch sử Êđê đang đặt ra một vấn đề nữa sâu và rộng hơn như ở trên đã nêu. Lịch sử đòi hỏi phải liên minh lại dưới sự cầm đầu của những thủ lĩnh có uy tín và tài năng để tiến tới xây dựng quốc gia. Engels đã chỉ ra xu hướng lịch sử đó : "Khắp nơi nơi, sự liên minh của những bộ lạc cùng thân tộc cũng trở thành một điều cần thiết, không bao lâu nữa thì sự hợp nhất của những bộ lạc đó và do đó có sự hợp nhất giữa những lãnh thổ riêng của bộ lạc thành một lãnh thổ chung của một bộ tộc, cũng trở thành một điều cần thiết"[2]. Điều này chưa diễn ra ở vùng Êđê mà mới chỉ là xu hướng đang manh nha. Cho nên đây chưa phải là chủ đề trực tiếp trước mắt, mà là chủ đề đứng ở bình diện sau mặc dầu có tính chất chiến lược. Sau khi xã hội đã chuyển sang thời kỳ hình thành nhà nước, chủ đề này sẽ trở thành chi phối toàn bộ và đứng ở bình diện thứ nhất.

Tóm lại, tính chất chủ đề hai lớp – đặc điểm của sử thi Êđê cũng bắt nguồn từ đặc điểm sử thi cổ sơ và sâu xa hơn là từ lịch sử Êđê.

Ở phần I, chúng tôi có nói đến đề tài chiến tranh. Đó là đề tài chủ đạo và phổ biến ở sử thi nói chung, trong đó có sử thi Ấn Độ và Êđê.

---

(1) E. M. Melêtinxki, *Nguồn gốc sử thi anh hùng*, Sđd, tr. 433.

(2) F. Engels, *Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu và của nhà nước*, NXB Sự thật, H.,1972, tr. 262.

Nhưng có sự khác nhau ở mức độ. Chiến tranh ở sử thi Ấn Độ tàn bạo và thảm khốc. Có cuộc chiến tranh trong *Mahabharata* tàn sát hơn 100 triệu người. Ở sử thi Êđê, các cuộc chiến được bảo toàn và khi người thủ lĩnh thắng trận kêu gọi, họ vui vẻ kéo nhau đi hạ sát những thủ lĩnh, còn tôi tớ và dân làng thường theo về buôn của người này, đem theo của cải, trâu bò, chiêng ché,...

Sự khác nhau ở trên có cơ sở thực tế lịch sử - xã hội. Người Ấn Độ cổ đại đã trải qua thời kỳ hình thành quốc gia chiếm hữu nô lệ, trong xã hội chứa đựng mâu thuẫn sâu sắc và quyết liệt. Mâu thuẫn đó được phản ánh trong sử thi thành chiến tranh tàn khốc. Trái lại người Êđê ở thời kỳ cổ sơ, nguyên tắc chung của các quan hệ xã hội là *đoàn kết, bình đẳng, thương yêu nhau*. Mâu thuẫn xã hội chưa đến mức như ở Ấn Độ, nên chiến tranh ở đây ít thảm khốc hơn.

Kết luận

Tóm lại, tìm hiểu sử thi Êđê trong sự đối chiếu với sử thi Ấn Độ, chúng ta có thể rút ra những nhận định :

1. Giống như sử thi Ấn Độ và nhiều sử thi khác, chiến tranh là đề tài trung tâm, chủ đạo và phổ biến của sử thi Êđê. Điều đáng chú ý là trong sử thi Ấn Độ, chiến tranh nhằm củng cố tư tưởng phi bạo lực. Cũng như vậy, ở sử thi Êđê, chiến tranh là vì hoà bình và yên vui của các làng buôn.

2. Nếu trong sử thi Ấn Độ có bộ phận là "lịch sử tưởng tượng" thì trong sử thi Êđê có những mảng "lịch sử nghệ thuật hoá, sử thi hoá". Cho nên không thể đồng nhất hoàn toàn lịch sử và sử thi.

3. Sử thi thời cổ có hai thể loại : sử thi cổ sơ và sử thi cổ đại. Sử thi Êđê thuộc loại thứ nhất, sử thi Ấn Độ thuộc loại thứ hai. Trên cơ sở nhiều mặt giống nhau, sử thi Ấn Độ và sử thi Êđê có những điểm khác biệt về quy mô tác phẩm, nhiệm vụ của các nhân vật anh hùng, mức độ tàn khốc của chiến tranh,... Có những khác biệt đó là do có sự khác nhau về kiểu loại sử thi (như đã nêu trên) và các kiểu loại này lại có nguyên nhân sâu xa từ đặc điểm lịch sử của thời kỳ hình thành sử thi.

(Tham luận đọc tại Lễ kỷ niệm 50 năm ngày Độc lập Ấn Độ do Đại sứ quán Ấn Độ tổ chức ngày 15 - 7 - 1997 tại Hà Nội. Đã đăng *Tạp chí Văn học*, số 2 - 2000)

VĂN XUÔI HÀ LAN TRONG BỐI CẢNH CỦA VĂN HOÁ HÀ LAN

Trong nhiều năm tôi có chuyên tâm nghiên cứu về tiểu thuyết nhưng rất tiếc tôi không phải chuyên gia về tiểu thuyết Hà Lan như GS. TS. Hugo Bousset hay GS. TS. Frans Ruiter. Mặt khác, trong thư viện của Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế chỉ có khoảng 30 tác phẩm của Hà Lan do sứ quán Hà Lan ở Hà Nội, Foundation for the Production and Translation of Dutch Literature, the Flemish – Netherlands Foundation cung cấp. Vì thế tôi khó lòng đưa ra những nhận xét khái quát về bản sắc của văn xuôi Hà Lan mà chỉ có thể đưa ra một số nhận xét khái quát về một số tác phẩm của một vài tiểu thuyết gia. Cuốn sách *Đặc điểm nền văn học dân tộc của chúng ta* là một tác phẩm của một học giả, một nhà phê bình văn học nổi tiếng của Hà Lan, ông Anthonie Donker xuất bản năm 1945, sau thời kỳ Hà Lan bị phát xít Đức xâm chiếm.

Tôi nghĩ rằng văn xuôi Hà Lan cũng có những tác giả lớn, có tầm cỡ, không quá thảm hại như Anthonie Donker đã phê phán : "Chúng ta không có một Goethe, một Chateaubriand, hoặc một Thackerey, những cây bút tạo nên thể loại tiểu thuyết cho nền văn học dân tộc của họ. Cũng không có một Dickens, một Tônxtôi hoặc một Đôxtôiépxki, cũng không có cả Flaubert cũng như Stendhal, Balzac, và sau đó một Mauriac hay Green hoặc Romain, không có một Lawrence và mặc dù nước ta có biển vây quanh, nhưng chúng ta thậm chí không có lấy một Conrad. Còn về tiểu thuyết nói về cuộc sống của tầng lớp thị dân, chúng ta không có một Thomas Mann cũng không có một Galsworthy".

Hà Lan có một nền văn hoá lớn, những nhà triết học và nhân bản học có tầm cỡ thế giới như Spinoza, Erasme, những hoạ sĩ vĩ đại như Rembrandt, Van Gogh, Rubens và trong văn xuôi của Hà Lan vùng

Flanders cũng có những tên tuổi nổi tiếng trong thế kỷ XIX như Edouard Multatuli, Louis Couperus, và thế kỷ XX như Hella Haasse, Cees Nooteboom, Arthur Van Schendell, Simon Vestdijk, Harry Mulisch, Hugo Claus, Monika Van Paemel,... Nhiều tác phẩm của Hugo Claus đã được dịch ra tiếng Pháp, đặc biệt Hugo Claus là người được dịch nhiều nhất. Cho đến năm 1991, 14 tác phẩm (bao gồm tiểu thuyết, thơ, kịch) của Hugo Claus đã được dịch ra tiếng Pháp và tiếng Anh do các nhà xuất bản ở Paris, Bruxelles, London, New York, Amsterdam,... thực hiện. Trong quan niệm của chúng tôi, nói đến văn xuôi Hà Lan là nói đến những tiểu thuyết gia, những nhà viết truyện ngắn, bút ký của những vùng địa lý khác nhau trên bản đồ mang tên *The Netherlands và Flanders*.

Bởi vì trước đây 150 năm, những vùng đó nằm trong một quốc gia. Bây giờ The Netherlands đã là một quốc gia độc lập còn vùng Flanders nói tiếng Hà Lan hợp với vùng Francophone Wallonie thành vương quốc Belgium. The Netherlands và Flanders nói chung một ngôn ngữ, ngôn ngữ Hà Lan, có một truyền thống chung mà giờ đây nhiều nhà văn Flanders in sách ở Amsterdam và nhận giải thưởng lớn của văn học Hà Lan do hai chính phủ Hà Lan và Bỉ tổ chức ba năm một lần.

Như trên đã nói, sự hiểu biết rất hạn chế và tư liệu ít ỏi của mình, tôi không dám làm cái việc đi tìm diện mạo hoặc bản sắc của văn hoá Hà Lan mà chỉ muốn nêu lên một vài suy nghĩ về một số tác giả nổi tiếng thế kỷ XIX như Edouard Multatuli hoặc thế kỷ XX như Hella Haasse, Cees Nooteboom, Hugo Claus,... Cees Nooteboom đã ba lần gửi thư cho chúng tôi từ San Luis. Ông rất hoan nghênh cuộc hội thảo và chương trình dịch tác phẩm Hà Lan ra tiếng Việt, nhưng lấy làm tiếc là những ngày cuối năm 1997 ông đang ở Mỹ và một số nước phương Tây, mặt khác ông cũng chưa tìm được nguồn tài trợ để sang Việt Nam ! Những người hoạt động văn học nghệ thuật như chúng ta, dù ở phương Tây hay phương Đông đều có đặc điểm giống nhau là rất giàu cảm xúc và trí tuệ nhưng lại rất nghèo về vật chất và tiền của ! Chúng ta còn biết Cees Nooteboom khá nổi tiếng ở Pháp, từ 1985 đến 1993 ông đã có chín tác phẩm được dịch ra tiếng Pháp. Tất nhiên không thể so sánh được với Multatuli. Riêng *Max Havelaar* đã được dịch ra tiếng Anh, Đức, Đan Mạch, Pháp, Hung, Tiệp, Ba Lan, Nga, Indonesia, Ý, Thuỵ Điển.

Một ngày tháng 10 năm 1859, Edouard Douwes Dekker, trong một căn phòng áp mái lạnh lẽo ở Bruxelles đã chọn cái bút danh Edouard Multatuli và chỉ trong vài tuần lễ ông đã viết tác phẩm lớn nhất của đời mình, một cuốn tiểu thuyết nửa tự thuật : *Max Havelaar hay là những cuộc bán đấu giá cà phê của công ty thương mại Hà Lan*. Tác phẩm này mãi hàng trăm năm sau vẫn là đề tài của những cuộc tranh luận gay gắt giữa những người ngưỡng mộ ông và những người phê phán ông. Ở Indonesia, cho đến hôm nay rất nhiều đô thị vẫn còn một Jalan Multatuli hay là phố Multatuli, ấy thế mà bộ phim *Max Havelaar* của Fons Rademaker (được tài trợ một nửa bởi người Java) lại bị các nhà kiểm duyệt Indonesia cấm chiếu, mãi đến năm 1993 mới được "cởi trói" ! Và chúng ta vui mừng khi thấy năm 1987, một hội nghị được tổ chức ở Trường Đại học Indonesia tại Jakarta để kỷ niệm 100 năm ngày mất của Multatuli.

Trí thức Indonesia và các giáo sư Hà Lan đã trao đổi ý kiến về lập trường của Multatuli trong vấn đề Lebak năm 1856 được nêu lên năm 1995, tại cuộc hội thảo về Multatuli tổ chức tại Đại học Leiden, Hà Lan. Người ta đặt câu hỏi : Lập trường của viên chức dân sự này là chống lại chủ nghĩa thực dân hay ông chỉ là trạng sư thật sự của nền cai trị Hà Lan tại Đông Ấn ?

Chúng tôi cho rằng Multatuli không chỉ bảo vệ cho một con người mà bảo vệ cho cả một dân tộc bị đô hộ, dân tộc Java. Trong toàn bộ tác phẩm, chúng ta đặc biệt chú ý chương XVII, chương kể về mối tình chớm nở của hai thiếu niên Java (Saidjah và Adinda) đã bị chết trong tay quân đội thực dân Đông Ấn Hà Lan. Truyện ngắn lãng mạn này chứng minh Multatuli xứng đáng được gọi là chiến sĩ đấu tranh cho tự do của quần chúng bản xứ. *Max Havelaar* là một trong những cuốn tiểu thuyết chống thực dân của phương Tây, là một lời kêu gọi, có lẽ là lời kêu gọi đầu tiên đòi lật đổ sự thống trị của Hà Lan ở Đông Ấn. Ở điểm này, quan điểm của chúng tôi trùng với những kết luận của Hans Van Den Bergh trong bài *Những cách nhìn mâu thuẫn về Multatuli* in trong cuốn *Nghệ thuật và xã hội Hà Lan vùng Flanders* năm 1996 - 1997 do Flemish - Netherlands Foundation xuất bản và những kết luận của Philippe Noble, người dịch *Max Havelaar* ra tiếng Pháp.

Eduard Douwes Dekker là nhà văn cùng thế kỷ với Balzac, Dickens, Lép Tônxtôi,... nhưng thực sự mang tính hiện đại, hiện đại trong giọng điệu, bút pháp, hình thức, trong cách thay đổi vai trò của người kể chuyện, lúc thì ở ngôi thứ nhất ("Tôi là một người buôn cà phê, tôi sống ở nhà 37 Lauriergracht – Amsterdam"), lúc thì ở ngôi thứ ba ("Viên giám sát Verbrugge là một người tốt"), có lúc là một tập thể nhà văn và một hồn ma nhà văn. Multatuli thay đổi người kể chuyện như người ta thay ngựa ở các binh trạm. Hiện đại trong thái độ không tuân thủ những nguyên tắc dẫn dắt câu chuyện và sự thống nhất trong bút pháp mà các nhà văn đương thời hay dùng, hiện đại trong "thiên tài của tác giả đã làm mũi tên từ mọi thứ gỗ, đôi khi từ gỗ rất già". Multatuli đã tổng hợp nhiều thể loại văn học trong một cuốn tiểu thuyết, truyện ngắn, thơ, bình luận, thư từ, bài hát, truyện thần thoại,... và ở trong cuốn tiểu thuyết tác giả đã viết : "Cuốn sách này chỉ mới bắt đầu". Tôi cũng nghĩ như giáo sư tiến sĩ Hugo Bousset đây là một lời tuyên bố khiêu khích về mặt thể loại. Multatuli thoát khỏi những khuôn mẫu thẩm mỹ của các nhà văn Hà Lan cùng thời, phần lớn là các nhà thần học và các luật sư. Trong *Max Havelaar*, ta có thể nhận thấy ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn và tiền lãng mạn Đức, tư tưởng của các nhà Khai sáng thế kỷ XVIII, nghệ thuật phóng túng trong tiểu thuyết của Sterne, Diderot, cả ảnh hưởng của cuốn tiểu thuyết bằng thư châm biếm của Hà Lan cuối thế kỷ XVIII – *Sara Burgerhart*, Multatuli cũng thích thơ của Henrich Heine, bản thân Multatuli cũng là một nhà lãng mạn lớn của nền văn học Hà Lan thế kỷ XIX. Tài năng của ông được thể hiện như một nhà châm biếm sắc sảo, một nhà thơ lãng mạn và một nhà hùng biện đầy thuyết phục và cám dỗ.

Về văn học Hà Lan trong thế kỷ XX tôi muốn đề cập đến mảng tiểu thuyết lịch sử. Trong văn xuôi Hà Lan thế kỷ XX, có một số nhà văn như Louis Couperus (1863 - 1923), Arthur Van Schendel (1874 - 1946), và Simon Vestdijk (1898 - 1971), Hella Haasse (1918) rất quan tâm đến tiểu thuyết lịch sử.

Hella Haasse sinh năm 1918 ở Batavia – bây giờ là Jakarta ở Indonesia. Mẹ là một nghệ sĩ pianô, cha là thanh tra tài chính, sau khi về hưu đã chuyển sang viết tiểu thuyết trinh thám. Sau những nghiên cứu về

ngôn ngữ văn học Scandinave bị gián đoạn bởi chiến tranh, bà tiếp tục theo học nghệ thuật sân khấu. Sau đó bà đã sáng tác những bài hát, kịch bản sân khấu, và xem việc viết tiểu thuyết hôm nay như là thể hiện "niềm say mê đạo diễn nhưng chuyển vào thế giới bên trong". Tác phẩm của bà bao gồm 18 cuốn tiểu thuyết, nhiều tuyển tập thơ và tiểu luận văn học đặc biệt là về Eliar Canneti, Iris Murdoch, Vladimia Nabôcốp. Năm 1981 và 1983 bà được trao giải thưởng PC Hooft và Constantin Huygen, những giải thưởng quan trọng của nền văn học Hà Lan. Trường Đại học Utrecht (mà trong cuộc Hội thảo khoa học quốc tế này có một đại biểu ưu tú là Frans Ruiter, giáo sư, tiến sĩ khoa Văn học) đã tặng bà danh hiệu Tiến sĩ danh dự lịch sử và văn học. Nhiều cuốn tiểu thuyết lịch sử nổi tiếng của Hella Haasse là *Cánh rừng đợi mong* (1949), *Thành phố đỏ thắm* (1952), *Bà Bentinck* (1990), *Những ông vua chè* (1992).

Trước khi Hella Haasse xuất hiện thì ở châu Âu thế kỷ XIX người ta đã quan niệm thế nào về tiểu thuyết lịch sử ? Nhà tiểu thuyết lãng mạn Alexandre Dumas phát biểu : "Lịch sử đối với tôi là gì ? Nó chỉ là một cái đinh để treo những bức hoạ của tôi mà thôi". Quan điểm này từ lâu đã bị các nhà văn Nga (Puskin), nhà phê bình văn học Nga (Biêlinxki) phê phán kịch liệt. Nhà viết lịch sử nổi tiếng A. Tônxtôi tác giả bộ *Pie Đệ nhất* cũng khẳng định rằng : "Bộ tiểu thuyết của tôi chính xác như một tác phẩm nghiên cứu lịch sử và đó chính là sức mạnh của nó". Trong thực tế lịch sử, các nhà viết tiểu thuyết lịch sử hiện thực chủ nghĩa đã dày công nghiên cứu lịch sử, phong tục, ngôn ngữ, sinh hoạt của các thời đại quá khứ. Trước khi viết cuốn tiểu thuyết lịch sử *Salambô*, Flaubert đã hai lần sang tận miền Bắc Phi để quan sát những vùng lân cận xung quanh Tunis và sự điêu tàn của Cartharge cổ đại. L. Tônxtôi đã nghiên cứu lịch sử trong cái thư viện hơn hai vạn cuốn sách và mười mấy thứ tiếng của ông để vẽ lại bản đồ trận đánh ở Bôrôđinô.

A. Tônxtôi đã dành ra một phần tư thế kỷ để nghiên cứu về thời đại Pie Đệ nhất. Quan điểm của Alexandre Dumas về tiểu thuyết lịch sử cũng phần nào là quan điểm của Alfred de Vigny trong *Cing Mars*, của Khái Hưng ở Việt Nam trong *Tiêu Sơn tráng sĩ* (1935). Đó là quan điểm chung của các nhà lãng mạn chủ nghĩa. Trong thế kỷ XX, Hella Haasse đã có

những sáng tạo cách tân gì trên mảnh đất trung gian giữa lịch sử và văn học này ? Ta hãy nghe lời tâm sự trong *Lời nói đầu* cuốn *Cánh rừng đợi mong* do Marie de Both - Diez dịch ra tiếng Pháp, Nhà xuất bản Seuil phát hành năm 1991 : *"En la forêt de Longue Attente* xuất hiện lần đầu năm 1949 và đây là lần in thứ 15 (1990). Về bản dịch tiếng Pháp và có sự thoả thuận với nữ dịch giả, Anne Marie de Both-Diez, tôi có sửa lại chút ít nguyên bản.

Mặc dầu những cuốn tiểu thuyết của tôi có thể là tiểu thuyết lịch sử (bởi nó dựa trên những sự kiện và biến cố lịch sử hoặc có liên quan đến những con người có thật), đã là đối tượng của những công trình nghiên cứu công phu, chủ định của tôi không bao giờ lấy việc tái hiện quá khứ làm nhiệm vụ hàng đầu. Trong văn học, đề tài lịch sử là một *phương tiện* chứ không phải một *cứu cánh*. Không thể phủ nhận được là có một sự đồng cảm thực sự giữa nhà văn và thời đại lịch sử và các nhân vật mà các nhà tiểu thuyết quan tâm đến. Một cuốn tiểu thuyết lịch sử hay không, luôn luôn là một *phản chiếu* cái thế giới bên trong của tác giả ở một thời điểm nhất định trong cuộc đời họ. Cái cách tiếp cận đề tài này... Marguerite Yourcenar... đã cho nó một cái tên "ma thuật thiện cảm", năng lực gợi cảm bắt nguồn từ một sự đồng cảm thầm kín, điều đó khác với một sự hiểu biết thuần tuý về lịch sử hay một sự hiểu biết sâu sắc về tâm lý học. Hơn là một bức tranh về những chuyện phiêu lưu trung cổ, tôi muốn vẽ lại ở đây một tiến trình chậm chạp và thường là đau đớn của một con người, mà nhờ sự khám phá khả năng sáng tạo của mình, đã trung thành với chính mình, bất chấp vai trò xã hội mà hoàn cảnh buộc ông ta phải cáng đáng".

Hella Haasse đã tìm nguồn cảm hứng của mình từ những sử gia chuyên nghiệp. Đó là trường hợp đầu tiên trong cuốn *Cánh rừng đợi mong*, Hella Haasse đã nghiên cứu công trình của Huizinga *Mùa thu của thời kỳ trung cổ* và đến lượt mình bà muốn tái hiện thế kỷ XIV, bằng cách tổ chức câu chuyện xung quanh một nhân vật, một tiểu sử được tiểu thuyết hoá của Charles d'Orléans, một nhà quý tộc bị cầm tù, sau trận đánh ở Agincourt năm 1415 và trở thành một thi sĩ khi bị giam cầm ở Anh quốc.

Những thí nghiệm của Hella Haasse là tìm ra tiếng nói mới cho nhà viết tiểu thuyết lịch sử, không bị hạn chế trong mối quan hệ giữa sự kiện lịch sử và hư cấu. Bà chuyển hướng trọng tâm ra khỏi "chính sử" và tạo nên một mối quan hệ hài hoà giữa chuyện đời công và đời tư, giữa những trận đánh trong lịch sử và đời sống bình thường hằng ngày của phụ nữ quý tộc, những con tốt trong ván bài quyền lực của các đấng phu quân mày râu. Thậm chí camera cũng không chỉ tập trung vào Charles chính trị trong các mối quan hệ Anh - Pháp. Sau khi bị bắt giữ ở Agincourt ông bị giam cầm nhiều năm trong các lâu đài khác nhau ở Anh quốc, kết thúc ở tháp London, bị loại bỏ khỏi ván bài quyền lực, ông chuyển sang làm thơ, phát triển thế giới nội tâm của mình. Hella Haasse đã mô tả khát vọng muốn trở thành thi sĩ của Charles d' Orleans, tác giả cho thấy tâm hồn bà đã *phản chiếu* vào nhân vật lịch sử. Sự đồng cảm giữa tác giả và nhân vật không chỉ giới hạn ở sự giống nhau này. Bình diện xã hội làm nền cho *Cánh rừng đợi mong*, đã tìm thấy những điểm song hành với cuộc sống hiện tại của nhà văn. Tuy tác giả xuất bản vào những năm 1949 nhưng bà đã viết tác phẩm vào mùa đông 1944 - 1945. Tất cả đều diễn ra như cuộc chiến một trăm năm giữa Pháp và Anh, châu Âu đang trải qua một cuộc khủng hoảng trầm trọng. Hella Haasse đã chứng minh rằng không bao giờ có thể đạt tới tính sát thực tuyệt đối, rằng những bộ óc của thế kỷ XIV, XV bà đang sáng tạo thực tế là sản phẩm của trí tưởng tượng và sự hiểu biết sâu sắc của thế kỷ XX của bà. Bà muốn tránh cho độc giả cái cảm giác về sự hiểm nguy, về việc đi bộ trên sợi dây kéo căng của người làm xiếc giữa sự thật và hư cấu. Tác phẩm Hella Haasse là những tấn bi kịch về cuộc đời của những người đàn bà khao khát được giải phóng và những người đàn ông đi tìm bản ngã bên trong của họ. Cái mới ở đây là kết cấu liền mạch của sự kiện và hư cấu của các tư liệu lưu trữ và câu chuyện kể (Jane Fenoulhet – *Hella Haasse và tiểu thuyết lịch sử*).

Tôi còn muốn nói nhiều hơn về Hella Haasse và các nhà văn xuôi khác của Hà Lan trong thế kỷ XX như Cees Nooteboom và Hugo Claus nhưng quả thật tôi không dám làm một cuộc phiêu lưu nơi rừng rậm, nơi có nhiều cây đại thụ còn ít nhiều xa lạ với chúng tôi, vì vậy tôi đành phải xin phép dừng lại ở đây, mặc dù vẫn còn nhiều luyến tiếc.

(*Tạp chí Văn học*, số 3 - 1998)

ÁNH SÁNG VÀ NIỀM TIN TỪ MỘT TÂM HỒN NIÊN THIẾU

"Căn nhà bí mật" – Nhật ký Anne Frank đã được dịch ra nhiều thứ tiếng trên thế giới, thu hút được sự chú ý của hàng chục triệu độc giả, nhất là những người đã kinh qua những năm tháng đau thương và kinh hoàng của thời kỳ Chiến tranh thế giới thứ hai, dưới ách chiếm đóng tàn bạo của bọn Đức Quốc xã. Riêng tại Hà Lan thì từ khi cuốn *Nhật ký* được Otto Frank xuất bản năm 1947 cho đến năm 2000, tác phẩm này đã được tái bản trên 20 lần, chưa kể những lần in ở nước ngoài. Ở Việt Nam, trước đây *Nhật ký Anne Frank* đã được giới thiệu từng phần, nhưng lần đầu tiên nhà văn Cao Xuân Tứ cung cấp cho chúng ta một bản dịch toàn vẹn từ nguyên bản tiếng Hà Lan.

Nhật ký Anne Frank là một bản tố cáo hùng hồn tội ác diệt chủng của bọn phát xít Hitler, đồng thời giới thiệu với chúng ta một tâm hồn niên thiếu rộng mở và trong sáng, một niềm tin mãnh liệt vào cuộc sống, vào tương lai của loài người ngay trong những tháng ngày khủng khiếp và đen tối nhất của chiến tranh. Otto Frank là dân Do Thái trăm phần trăm, di cư sang Hà Lan từ năm 1933 cùng với vợ là Edith Hollander và hai cô con gái là Margot và Anne. Cuộc sống của họ đang êm đẹp thì sau tháng 5 năm 1940, quân phát xít Đức xâm lăng Hà Lan, mang theo bao nhiêu đau khổ cho dân chúng, nhất là những người gốc Do Thái. "Người Do Thái phải đeo ngôi sao, phải nhượng lại xe đạp. Do Thái không được di chuyển bằng tàu điện, không được lái ô tô, kể cả xe riêng. Từ tám giờ tối đến sáu giờ sáng, Do Thái không được phép ra khỏi nhà. Do Thái không được phép đi xem kịch, xem phim hay dự bất cứ trò tiêu khiển nào khác... Cấm Do Thái giao du với dân đạo Thiên Chúa, Do Thái phải theo học ở các trường dành cho Do Thái và còn bao nhiêu điều cấm khác nữa... !".

Những chi tiết trên đây ghi vào ngày 20 - 6 - 1942, ngày Anne Frank "khánh thành trọng thể cuốn nhật ký này". Cả gia đình sống trong bầu không khí nơm nớp lo sợ thì 3 giờ chiều ngày 8 - 7 - 1942, Margot nhận được giấy gọi trình diện của bọn SS, lực lượng đặc biệt Đức Quốc xã. Bọn phát xít muốn lùa lứa con gái mười sáu tuổi này vào trại tập trung. Thế là ngày hôm sau gia đình Otto Frank và gia đình Van Daan (Van Pels) gồm bảy người, dưới trời mưa tầm tã chuyển đến *Căn nhà bí mật* để trốn tránh bọn Gestapo. Họ sống lẻn lút, chật chội trong những điều kiện vô cùng thiếu thốn, cho đến ngày 4 - 8 - 1944 thì bị phát giác. Bọn SS bắt tám người vào trại tập trung, Margot và Anne chết vào khoảng tháng 2 hoặc đầu tháng 3 năm 1945, thi thể hai cô có lẽ được vùi trong những ngôi mộ tập thể ở trại tập trung Bergen – Belsen ở Luneburger, Heide. Otto Frank là người duy nhất sống sót, vì thế mà cuốn *Nhật ký Anne Frank* (viết từ ngày 12 - 6 - 1942 đến 1 - 8 - 1944) mới có điều kiện xuất bản lần đầu tiên vào năm 1947.

Sự sáng tạo nghệ thuật chân chính bao giờ cũng bắt nguồn từ một sự thôi thúc nội tâm. Anne Frank là một thiếu nữ có cá tính độc đáo và một thế giới nội tâm phong phú. Lý do khiến Anne viết nhật ký là "thật tình tôi chẳng có bạn bè nào cả", "chẳng có ai tin rằng một con bé mười ba tuổi lại cô đơn kinh khủng đến thế". Cô cần thổ lộ tâm tình riêng tư với *Một Người Bạn* mà cô hằng mơ tưởng từ lâu và gọi người ấy là Kitty.

Bọn phát xít Đức đã giết Anne, cướp đi của chúng ta một nhà văn, một tài năng trong tương lai. Đọc *Nhật ký*, chúng ta bị thu hút bởi cái thế giới tâm hồn độc đáo của Anne, cái thế giới ấy đang *tự phân thân* để tìm hiểu mình và đó cũng là điều kiện để nhà văn có thể đi sâu vào tâm lý người khác : "Tôi có thể tự quan sát những hành động của mình như thể tôi là một kẻ nào xa lạ. Tôi đã kể cho bạn nghe nhiều lần rồi, tâm tính tôi như bị chẻ làm đôi. Một phần của tôi chứa cái vui bột phát, thói ưa chớt nhả, niềm yêu đời, khả năng hưởng thụ những khía cạnh tầm phào của cuộc sống. Có gì bậy đâu : một chút tán tỉnh, một nụ hôn, một cái ôm, một câu nói đùa ướt át. Cái phần này thường sẵn sàng có mặt để phục kích cái phần kia, trong sáng hơn, thâm thuý và tế nhị hơn. Mà có ai chịu khó tìm hiểu cái phần đẹp đẽ ấy, vì vậy người ta chẳng chịu nổi con bé

Anne này... Bên trong tôi được cô Anne tinh khiết dìu dắt, nhưng mặt ngoài tôi chỉ là con dê tý hon đùa bỡn với sợi dây thừng !".

Ở trường học, ở gia đình "cái phần tầm phào, cái phần hời hợt bề ngoài của tôi lúc nào cũng lấn cái phần sâu kín kia" nhưng trong tác phẩm, chúng ta bị hấp dẫn bởi "con Anne "thâm trầm", "bên trong", "cái mặt khác tốt hơn, thanh tao hơn" "cái mặt bên ngoài bình thường". Tác phẩm văn học là như vậy, nó là con người của nhà văn nhưng là phần thăng hoa, tinh tuý nhất, sâu lắng nhất của thế giới bên trong.

Nhật ký Anne Frank không chỉ là phần thăng hoa của tâm hồn mà trước hết là sự thành thật, thành thật đến dễ sợ ! Sự hấp dẫn của Sự Thật là một điểm mạnh của thể nhật ký so với những thể loại hư cấu khác như truyện ngắn và tiểu thuyết. Anne không hề do dự khi nói thẳng những gì mình yêu ghét đối với bạn bè, bố mẹ, kể từ khi còn trẻ con ngây thơ cho đến khi đã biết tò mò về tình dục, băn khoăn về tình bạn và tình yêu, rồi tiến lên một bước nữa, suy nghĩ về quyền bình đẳng nam nữ, về chiến tranh và hoà bình,... Trước mắt các nhà giáo dục và tâm lý học là những trạng thái tình cảm và tâm lý của tuổi thiếu nữ trong những năm hoà bình và chiến tranh. Trước mắt các nhà xã hội học là "những cái bi hài trong cuộc sống chui rúc" của những người dân Do Thái trong những năm phát xít Đức chiếm đóng Hà Lan và nhiều nước châu Âu : "Thực tình mà nói, chừng mươi năm nữa khi người ta đọc về dân Do Thái ẩn náu thời chiến, chắc họ sẽ buồn cười về cuộc sống của chúng tôi... Mặc dù tôi đã kể thật nhiều về đời sống ở đây, nhưng làm sao bạn biết hết tất cả những nông nỗi chúng tôi phải chịu. Chẳng hạn nỗi sợ hãi của phái nữ ở đây mỗi khi có oanh kích. Ví dụ như chủ nhật vừa rồi, 350 chiếc máy bay Anh dội 550 tấn bom xuống Ijmuiden, nhà cửa rung rinh như ngọn cỏ đùa trước gió ! Hoặc có bao nhiêu lần bệnh dịch đã hoành hành nơi đây. Tổng phản công chẳng thấy đâu, đàn ông bị tống sang Đức làm việc, trẻ con đói meo, ai nấy áo quần tả tơi, giày dép nát bươm...".

Nhưng trước mắt hàng chục triệu độc giả của thế kỷ XX và thế kỷ XXI này nữa là *chân dung rất đáng yêu của một Con Người*, một thiếu nữ thông minh và nhạy cảm, có một tâm hồn luôn rộng mở và trong sáng, thành thật với mình và với tất cả mọi người, có ý chí và nghị lực và luôn

cháy sáng một niềm tin vào tương lai của nhân loại. Có thể nói đây là điểm hấp dẫn nhất của *Nhật ký Anne Frank* đối với mọi lứa tuổi.

Sống chui rúc trong *Căn nhà bí mật*, thiếu không khí và ánh sáng, Anne "nhớ thiên nhiên đến độ muốn phát điên". Khao khát thiên nhiên cũng đồng nghĩa với khao khát Ánh sáng và Tự do : "Tôi còn nhớ trước đây bầu trời xanh rực rỡ, chim chiêm chiếp kêu, ánh trăng, hoa nở rộ cũng không làm tôi mềm lòng được lâu. Tất cả đã đổi thay kể từ khi tôi đến đây". Có đêm Anne thức rất khuya để có thể một mình ngắm trăng. Có đêm "mưa đen thẫm, trời mây vần vũ làm tôi mê mẩn". "Ai cũng biết thiên nhiên đẹp đẽ vô cùng, thiếu gì kẻ thỉnh thoảng ngủ dưới vòm trời đầy sao, những người nằm bệnh viện, những kẻ trong tù ao ước có ngày được ra ngoài để thưởng ngoạn cái đẹp của thiên nhiên. Nhưng chẳng ai bị cô lập như chúng tôi, không còn được quyền hưởng cái đẹp của đất trời, cái quyền mà bất luận kẻ giàu người nghèo đều được hưởng".

Sự bất bình đẳng giữa con người và con người luôn luôn đặt ra trong *Nhật ký* của Anne những câu hỏi về tình trạng phi lý của xã hội hiện đại : "Thế giới này thật là điên đảo. Người tử tế nhất lại bị tống đi trại tập trung, nhốt vào nhà tù, trong phòng giam cô đơn, trong khi bọn tệ hại nhất lại ngồi trên đầu trên cổ thiên hạ bất kể già trẻ sang hèn...". "Chiến tranh có ích gì ? Tại sao ta không thể chung sống hoà bình với nhau ? Sao phải tàn phá tất cả ? Tại sao phải đổ hàng triệu bạc mỗi ngày vào chiến tranh mà chẳng chi một xu cho ngành y tế, cho nghệ thuật, cho kẻ nghèo khổ ?".

Chiến tranh thế giới thứ hai đã kết thúc hơn nửa thế kỷ. Loài người đã sống tốt hơn nhiều. Những câu hỏi mới lại đặt ra với nhân loại. Nhưng nguy cơ chiến tranh vẫn còn, áp bức, bóc lột, khủng bố vẫn còn đấy thì những câu hỏi của Anne vẫn còn nguyên ý nghĩa là một lời cảnh báo đối với nhân loại.

Cái xã hội tư sản phi lý, bất công thời đó không đè bẹp, không khuất phục được một cô bé hiền lành, dễ xúc cảm như Anne thì cũng không có một lực lượng tàn bạo nào có thể uy hiếp được Con Người : "Tôi sẵn sàng đương đầu với cuộc sống chẳng chút sợ hãi, tôi biết mình thừa sức chịu mọi gian khổ, tôi còn trẻ và hoàn toàn tự do".

Trong những ngày đen tối nhất, Anne vẫn hy vọng vào tương lai, vẫn "tin rằng cơ bản con người là hiếu thiện" : "Tôi thấy thế giới đang trở thành chốn hoang vu, tôi nghe cơn sấm sét đang lại gần, một ngày nào đó sẽ huỷ diệt chúng tôi, tôi cảm thấy nỗi khổ đau của hàng triệu kẻ đồng loại. Tuy vậy, mỗi lần ngước mắt nhìn trời, tôi linh cảm rồi có ngày tình thế sẽ khá hơn, tàn khốc rồi phải chấm dứt, thanh bình sẽ trở lại. Trong lúc chờ đợi, tôi phải cố bám vào lý tưởng của mình, biết đâu có ngày tôi sẽ thực hiện được nó".

Cái ngày mà Anne hy vọng đang tới gần. Qua máy thu thanh cô thấy "tình hình chiến sự miền Đông rất lạc quan. Đại pháo Nga thì phải biết. Thường tôi ít đề cập chuyện chính trị nhưng tôi phải nói cho bạn rõ quân Nga hiện đang ở đâu. Họ đã tiến tới biên giới Ba Lan và sông Prut ở Rumani. Họ nhích gần Odessa và đang bủa vây Ternopol. Đã mấy đêm rồi chúng tôi chờ nghe tuyên cáo của Xtalin. Ở Mátxcơva người ta nổ súng tưng bừng để ăn mừng, đã mấy ngày cả rồi, cả thành phố rung động hẳn lên...".

Anne gần như trông thấy nhỡn tiền nguy cơ sụp đổ hoàn toàn của bọn phát xít Đức, châu Âu được giải phóng : "Kitty ơi, điều hay nhất về cuộc tổng tiến công này là tôi có cảm giác những người bạn của mình đang trên đường tới đây. Sau mấy năm bị bọn Đức hiếp đáp đưa dao kề cổ, bây giờ chợt nghĩ đến lượt chúng tôi sẽ được giải thoát, thật là không có gì có ý nghĩa bằng. Mà không những cho dân Do Thái mà thôi, mà cả dân Hà Lan và toàn thể châu Âu bị chiếm đóng nữa. Margot nói biết đâu tôi lại có thể đến trường tháng 9 hay tháng 10 tới !".

Những dòng nhật ký đầy hy vọng này, Anne viết vào ngày 6 - 6 - 1944 thì hai tháng sau em bị bọn sĩ quan SS bắt vào trại tập trung và bọn phát xít đã giết chết em ở tuổi mười lăm.

Anne ơi, em không còn nữa, nhưng đất nước Hà Lan với cả rừng hoa tuy líp đã được giải phóng, cả châu Âu và loài người bị áp bức đã được giải phóng, các bạn em đã đến trường như mơ ước của em ngày nào...

Em không còn nữa nhưng nhân loại không thể nào quên những dòng nhật ký ngây thơ, trong sáng, đầy xúc cảm, đầy niềm tin vào tương lai của Con Người của Em. Những dòng nhật ký đó sẽ bất tử cũng như Anne Frank sẽ bất tử trong cuộc sống tinh thần của Nhân loại.

(*Lời nói đầu* cuốn *Nhật ký Anne Frank*
NXB Văn học, Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế, H., 2001)

NHỮNG ÔNG VUA CHÈ VÀ TIỂU THUYẾT LỊCH SỬ CỦA HELLA S. HAASSE

Trước mặt tôi là một tấm ảnh chụp Hella S. Haasse với cha mẹ và anh ở Batavia (bây giờ là Jakarta ở Indonesia) năm 1938 và cảnh ông bố đang nếm vị chè mới trong xưởng, xung quanh là những người làm công Indonesia. Năm đó, Hella S. Haasse đã 20 tuổi. Sinh trưởng ở Batavia, chính đó là điều kiện để năm 1992 bà viết cuốn tiểu thuyết *Những ông vua chè*. Đây là một trong 18 cuốn tiểu thuyết, trong đó có nhiều cuốn tiểu thuyết lịch sử nổi tiếng như *Cánh rừng đợi mong* (1949), *Thành phố đỏ thắm* (1952), *Bà Bentinck* (1990), *Những ông vua chè* (1992).

Hella S. Haasse luôn luôn tìm tòi, đổi mới trong thể loại tiểu thuyết lịch sử, đặc biệt muốn tránh cho độc giả cái cảm giác lo sợ là phải đi trên một sợi dây kéo căng của người làm xiếc giữa sự kiện lịch sử và sự hư cấu.

Trong *Lời nói đầu* cuốn *Cánh rừng đợi mong* do Anne - Marie de Both - Diez dịch ra tiếng Pháp[1], bà tâm sự : "Mặc dầu những cuốn tiểu thuyết của tôi có thể là tiểu thuyết lịch sử (bởi vì nó dựa trên những sự kiện và biến cố lịch sử hoặc có liên quan đến những con người có thật),... chủ định của tôi không bao giờ lấy việc tái hiện quá khứ làm nhiệm vụ hàng đầu. Trong văn học, đề tài lịch sử là một *phương tiện* chứ không phải một *cứu cánh*. Không thể phủ nhận được là có một sự đồng cảm thực sự giữa nhà văn với thời đại lịch sử và các nhân vật mà các nhà tiểu thuyết quan tâm đến. Một cuốn tiểu thuyết lịch sử hay không, luôn luôn là một *phản chiếu* cái thế giới bên trong của tác giả ở một thời điểm nhất định

---

(1) NXB Seuil, 1991.

trong cuộc đời họ". Rõ ràng là thế giới tâm hồn của Hella S. Haasse đã *phản chiếu* vào nhân vật lịch sử Charles d'Orléans, nhân vật chính trong *Cánh rừng đợi mong*. Bà đã đưa vào cuốn tiểu thuyết lịch sử những bài thơ, những đoạn nhật ký, thư từ của Charles d'Orléans, một lối viết mà sau này sẽ trở thành một nét phong cách tiểu thuyết lịch sử của bà. Tên cuốn tiểu thuyết gần như lấy nguyên văn một câu thơ của Charles (En la forêt de Longue Attente). Và ở lời *Đề từ* có ghi ngày 24 tháng 11 năm 1394, đó là ngày sinh của nhà quý tộc Pháp. Gần cuối Phần một, có ghi : "Buổi sáng Saint - Crépin, ngày 25 tháng Mười năm 1415", đó là ngày Charles thua trận ở Azincourt và bị cầm tù ở Anh 25 năm. Sau khi bị loại bỏ khỏi ván bài quyền lực chính trị và bị giam cầm trong nhiều lâu đài như Westminster, Windsor, Tháp London, nhà quý tộc Pháp đã trở thành một nhà thơ trữ tình khá nổi tiếng. Tác phẩm của thi sĩ sau này được nhắc đến trong các công trình văn học sử của Gustave Lanson, của nhà ngữ văn học và trung đại học Gaston Paris, trong cuốn sách *Thơ trữ tình của Charles d'Orléans* của giáo sư đại học người Anh John Fox. Hella S. Haasse đã phản ánh khá trung thành và chính xác những sự kiện quan trọng trong cuộc đời nhân vật chính. Và từ Charles d'Orléans, cuốn tiểu thuyết đã dựng lại nhiều khuôn mặt khác trong hoàng gia De Valois, d'Orléans, De Bourgogne, De Berry cũng như mở ra nhiều không gian, nhiều trận đánh khác nhau trong cuộc chiến 100 năm giữa Pháp và Anh.

Ta nhận thấy một *sự đồng cảm* giữa nhà viết tiểu thuyết Hella S. Haasse thế kỷ XX và nhà thơ trữ tình Charles, công tước d'Orléans (1394 -1465) thế kỷ XV. Mặt khác, bình diện xã hội làm nền cho cuốn tiểu thuyết lịch sử đã tìm thấy những điểm song hành với cuộc sống của nhà văn trong thế kỷ XX. Tuy tác giả xuất bản cuốn sách vào năm 1949 nhưng bà đã viết tác phẩm vào mùa Đông 1944 - 1945. Tất cả đều diễn ra như cuộc chiến 100 năm giữa Pháp và Anh, châu Âu đang trải qua một cuộc khủng hoảng trầm trọng. Hella S. Haasse đã cố gắng trung thành với lịch sử nhưng bà luôn luôn nhắc bạn đọc rằng *sự chân thực tuyệt đối* là không thể có được vì những nhân vật lịch sử thế kỷ XIV và XV mà bà đang sáng tạo ra ít nhiều đều là sản phẩm của sự hiểu biết và trí tưởng tượng mang màu sắc *cá nhân và chủ quan* của một con người sống giữa thế kỷ XX.

Từ tiểu thuyết *Thành phố đỏ thắm* (1952), Hella S. Haasse đã từ bỏ quan niệm truyền thống về tiểu thuyết thế kỷ XIX và chọn lựa một cách kể chuyện phân đoạn. Cái nhìn của người kể chuyện di chuyển từ nhân vật này sang nhân vật khác, điều đó cho ta một cái nhìn vạn hoa (une vue Kaléidoscopique) về thời kỳ trước khi Rome bị tàn phá (1527), thành phố giáo hoàng bị những toán quân của Charles Quint cướp bóc. Ở cuốn tiểu thuyết này, cách tiếp cận theo thứ tự niên đại truyền thống của *Cánh rừng đợi mong* đã bị loại bỏ, nhường chỗ cho cách tiếp cận theo từng mảng, mỗi phần của cuốn tiểu thuyết được đặt tên của một trong những nhân vật tiêu biểu cho đời sống chính trị và xã hội của La Mã thế kỷ XVI : Giovanni Borgia, Pietro Aretino, Michelangelo, Vittorio Colona, Macchiavelli và Giucciardini, Tullia d'Aragona. Kết cấu của tác phẩm giống như một thứ đồ khảm nhiều màu sắc hơn là một tấm thảm, nó kết hợp chặt chẽ lối kể chuyện từ ngôi thứ nhất, ngôi thứ ba với nhật ký, thư từ, độc thoại và đối thoại. Sợi dây nối liền tất cả những chất liệu đó với nhau là nhân vật Giovanni Borgia và cuộc tìm kiếm *bản sắc thật sự* của ông ta. Cuốn tiểu thuyết kết thúc cũng như bắt đầu với Giovanni ngâm nga một cái tên. Thực ra thì ông ta đã tiến từ "Ta là một Borgia" đến "Ta là một Farnese". Tiểu thuyết kết thúc với những từ *"Ta cần phải biết. Câu trả lời sẽ ra lệnh cho ta nên tồn tại hay không tồn tại. Ta là một Farnese, Farnese..."*.

Giovanni và thành phố Rome chia sẻ một số phận giống nhau : bị đổ vỡ về tinh thần bởi sự đồi bại và những mưu mô của dòng họ Borgia, đổ vỡ về thể xác bởi chiến tranh, họ đều đã lạc đường. Giovanni Borgia và Charles d'Orléans gặp nhau ở một điểm : họ đang cố gắng tìm lại chính mình.

Cuộc tìm kiếm *bản sắc cá nhân* là chủ đề của nhiều cuốn tiểu thuyết lịch sử và hiện đại của Hella S. Haasse. Vấn đề này cũng được đề cập trong tiểu luận *Chân dung tự hoạ dưới hình thức trò chơi ghép hình* (Autoportrait sous forme de puzzle - 1954), trong đó bà đã hoà nhập nhiều cái Tôi khác nhau của mình vào nhân vật. Ở một tuyên ngôn, bà quan niệm văn học như một hình thức tìm kiếm *bản sắc cá nhân thật sự* của con người.

Trong những cuốn tiểu thuyết lịch sử của Hella S. Haasse những năm 90 như *Bà Bentinck* (1990) hay *Những ông vua chè* (1992) ta thấy rất rõ sự chiến thắng của sự kiện đối với hư cấu. Chính vì thế trong những cuốn sách về *Bà Bentinck*, Hella S. Haasse đã chọn hình thức cắt dán (forme de collage) : bà trình bày những tư liệu chính xác và giới hạn sự đóng góp của mình vào việc chọn lựa và sắp xếp các tư liệu ấy. Cấu trúc từng mảnh đó phù hợp với một hiện thực phức tạp và hỗn độn hơn là một hiện thực đã sắp xếp xong như *Cánh rừng đợi mong*. Trong cuốn *Bà Bentinck* (Charlotte - Sophie Bentinck), tác giả sưu tập những bức thư và những tài liệu khác tìm thấy trong phòng lưu trữ và cuốn tiểu thuyết lịch sử này được xem như là một "sự lắp ghép" (montage) của những tư liệu xác thực. Đây không phải là tiểu thuyết *hư cấu* nhưng cũng không phải là *lịch sử* vì tác giả đã tuyển chọn và sắp xếp tư liệu, chú giải nó và thỉnh thoảng thêm vào những chi tiết sống động cho câu chuyện.

*
* *

Trong tiểu thuyết lịch sử *Những ông vua chè*, Hella S. Haasse dường như đã tổng hợp nhiều đặc điểm của những cuốn tiểu thuyết lịch sử trước. Có bức tranh toàn cảnh hoành tráng như *Cánh rừng đợi mong*. Thời gian câu chuyện kéo dài 45 năm, trải qua mấy thế hệ dòng họ Kerkhoven, từ những ngày đầu ở đồn điền chè Gamboeng (ngày 1 tháng giêng năm 1873) đến những ngày cuối Gamboeng (ngày 1 tháng 2 - 1918). Không gian kéo dài từ Hà Lan, theo đường thuỷ cập bến Batavia (nay là Jakarta), từ đó đi Buitenzorg, nơi diễn ra cuộc đua ngựa hàng năm, rồi xuôi xuống phía nam qua các đồn điền chè ở Parakan Salak, Sinagar, chúng ta về Bandoeng. Từ Bandoeng đi tiếp xuống phía nam thuộc vùng Priangan là những đồn điền chè của hai anh em Rudolf và August thuộc dòng họ Kerkhoven. *Những ông vua chè* cũng tập trung vào một nhân vật nam, Rudolf Kerkhoven, người làm nghề trồng chè ở Java (cũng như Giovanni Borgia là nhân vật nam trung tâm của *Thành phố đỏ thắm* và Charles d'Orléans, nhân vật chính trong *Cánh rừng đợi mong*).

Những ông vua chè và *Bà Bentinck* cũng giống nhau trong cách xử lý lưỡng phân sự kiện và hư cấu. Hella S. Haasse giới thiệu *Bà Bentinck* như

một "truyện lịch sử thật sự", còn *Những ông vua chè* được xem như một tác phẩm không hư cấu : "*Những ông vua chè* là một cuốn tiểu thuyết nhưng nó không hẳn là chuyện "hư cấu". Cách diễn tả những tình tiết, sự miêu tả nhân vật được dựa trên những tài liệu, thư từ do *Thư khố những tổ hợp gia đình khai thác chè ở Đông Ấn*, đã được hậu duệ và họ hàng của các nhân vật trong cuốn sách này cung cấp cho tác giả", đặc biệt là sự giúp đỡ của tiến sĩ K.A. Van Der Hucht và ông J. Ph. Roosegaarde.

Cuốn tiểu thuyết, về một phương diện nào đấy, có thể đổi tên là *lịch sử những tổ hợp gia đình Hà Lan khai thác chè ở Đông Ấn* trong thế kỷ XIX. Năm 1845, 30 người trong dòng họ Kerkhoven kéo nhau sang Java và sau đó, năm 1848, ông cậu Jan - Pieter Van Der Hucht, người tiên phong cầm đầu đám di dân cập bến Batavia. Trước khi rời Hà Lan, ông cho công bố tài liệu *Vì sao người Hà Lan cần di cư sang thuộc địa*, nói rõ mục đích ra đi là để chống nạn thất nghiệp ở mẫu quốc, khai hoá dân trí và nâng cao mức sống vật chất của dân bản xứ. Cuốn tiểu thuyết ghi chính xác như một cuốn sử biên niên ngày nhân vật chính, Rudolf Kerkhoven đến đồn điền Gamboeng (1 - 1 - 1873) và ngày ông ta rời Gamboeng (1 - 2 - 1918). Thậm chí một sự kiện nhỏ cũng được ghi chính xác năm tháng : "Ngày 6 tháng 5 năm 1876, anh cưỡi ngựa đi Ardjassari để gặp Van Santen", Giám đốc ngân hàng thương mại Đông Ấn. "Ngày 17 tháng 12 năm 1881... Jenny cho ra đời đứa con trai thứ hai, đặt tên là Eduard Sylvester". Cuốn tiểu thuyết đề cập nhiều thế hệ của ba gia đình có liên quan đến việc khai thác chè ở Java. Gia đình họ Kerkhoven, họ Holle và họ Roosegaarde Bisschop.

Đầu tiên là luật sư R.A. Kerkhoven xin chính quyền thuộc địa giấy phép khai thác 300 ha ở Ardjassari trong hai mươi năm, sau đó ông tiếp tục khai khẩn những vùng miền núi Priangan, phía nam Bandoeng. Người em út Eduard Kerkhoven được giao quản lý đồn điền trồng chè Sinagar. Thế hệ thứ hai gồm hai anh em : Rudolf E. Kerkhoven, sau khi tốt nghiệp kỹ sư Đại học Bách khoa ở Delft (Hà Lan) được giao trông coi đồn điền Gamboeng (giấy phép khai thác 75 năm) và cậu em August, kỹ sư canh nông Wageningen, được giao quản lý Ardjassari sau khi ông bố về Hà Lan. Thế hệ thứ ba gồm ba người con của nhân vật chính : Emile Kerkhoven sẽ

thay mặt Rudolf quản lý Gamboeng 30 năm tiếp theo, Ruud trông coi đồn điền mới Malabar và Karel sẽ về đồn điền Negla mà Rudolf E. Kerkhoven một mình bỏ vốn ra đầu tư cho con cháu sau này. Có thể nói là Rudolf đã thành công khá mỹ mãn trong sự nghiệp làm giàu bằng nghề trồng chè ở Đông Ấn.

Gia đình thứ hai, họ Holle, giữ một vai trò then chốt trong tầng lớp thượng lưu ở Đông Ấn. Bà cô Holle, nhũ danh Alexandrine Van der Hucht, là em ruột bà nội nhân vật chính. Ba anh em Karel Holle, Adriaan Holle, Albert Holle quản lý những đồn điền ngút ngàn ở Priangan, Karel Holle khai thác Waspada còn Adriaan Holle là chủ đồn điền Parakan Salak, gần Sinagar.

Gia đình thứ ba, họ Roosegaarde Bisschop bao gồm ông bố Roosegaarde Bisschop là phó Chánh án Toà án Thượng thẩm, bà mẹ, nhũ danh là Betsy Daendels, cháu nội ông "Thống chế Sắt", có thời làm Toàn quyền ở Java. Gia đình này đông con, có ba cô con gái là Rose, Jenny và Marie. Jenny Roosegaarde Bisschop là vợ của Rudolf E. Kerkhoven. Đây là cặp nhân vật chính của cuốn tiểu thuyết. Cuốn tiểu thuyết lịch sử này cung cấp đủ tư liệu để chúng ta có thể vẽ một sơ đồ gia hệ các dòng họ Hà Lan trồng chè ở Đông Ấn, cũng như chúng ta đã có một sơ đồ các hoàng gia trong *Cánh rừng đợi mong*. Hella S. Haasse không chỉ là một nhà viết tiểu thuyết, viết kịch mà còn là một nhà sử học, bà là một tài năng lớn nổi tiếng ở châu Âu và thế giới.

Đối với các nhà nông học, cuốn tiểu thuyết cũng cung cấp những kiến thức bổ ích về nghệ thuật trồng chè, hái chè, sao chè, nếm chè và những cách khai thác chè khác nhau của các ông chủ đồn điền ở Parakan Salak, Sinagar, Ardjassari, Gamboeng. Tuy nhiên, hầu hết bạn đọc Hà Lan và thế giới không phải là những người trồng chè, cho nên phần *Thời kỳ chuẩn bị* (1869 – 1873) đọc hơi nặng nề vì nghiêng về kỹ thuật trồng chè, tâm lý nhân vật bị mờ nhạt.

Tập trung viết về sự nghiệp khai thác và làm giàu của những ông vua chè, Hella S. Haasse không có ý định hoàn thành một bộ tiểu thuyết – sử thi, trong đó tái hiện lại những sự kiện lịch sử quan trọng xảy ra ở Hà Lan

và Java nửa sau thế kỷ XIX. Tuy nhiên, qua lời của các nhân vật mà tác giả yêu mến, ta thấy rõ lập trường tiến bộ của Hella S. Haasse khi phê phán chế độ thực dân Hà Lan ở Đông Ấn. Rudolf gọi chính quyền Hà Lan ở thuộc địa là "cái chính quyền ngu dốt, kiêu căng và tàn bạo". Một nhà báo Hà Lan đã ca ngợi "dân tộc Atjek kiêu hùng" dám tiến hành một cuộc chiến tranh du kích chống quân đội Hà Lan. Và chính quyền Hà Lan đã điều một anh "triều thần" ngu dốt như lão toàn quyền Loudon sang Indonesia, "lão là kẻ đã gây ra cuộc đàn áp ở Atjek, một hành động thật kinh tởm, bất công và điên rồ". Tiêu biểu cho loại thực dân "rùi khui" ở đây là Maud, con trai vị cựu Toàn quyền, là tay trồng chè lớn nhất ở Java, là loại "hút máu thứ thiệt" và cụ cố của Jenny và Marie, Toàn quyền Daendels, người đã cho đắp con đường xuyên qua đảo Java làm hàng ngàn người dân bản địa bỏ mạng. "Ngài Toàn quyền chỉ thừa hành lệnh của chính phủ trông coi làm đường cho xong, chết bao nhiêu ngài chẳng buồn đếm làm gì" !

Trong tác phẩm của Hella S. Haasse, thỉnh thoảng âm hưởng châm biếm nhẹ nhàng và tinh tế lại toát ra từ những chi tiết thoáng qua nhưng rất sắc sảo. Cô gái Marie thẳng thắn, bộc trực đã dám châm biếm cụ cố Toàn quyền Daendels : "Làm thế nào được, chúng mình mang dòng máu Daendels trong người, hai mặt của cùng một cái mề đay : bạo lực và dâm dật". Ngài Toàn quyền có 15 người con chính thức, chưa kể đám con hoang rơi rắc ở các xóm thôn Java !

Từ tháng 10 - 1859, Edouard Douwes Dekker đã viết cuốn tiểu thuyết nửa tự thuật : *Max Havelaar* hay là *Những cuộc bán đấu giá cà phê của Công ty thương mại Hà Lan* (với bút danh Edouard Multatuli), một trong những cuốn tiểu thuyết chống thực dân của phương Tây, một lời kêu gọi, có lẽ là lời kêu gọi đầu tiên đòi lật đổ sự thống trị của Hà Lan tại Đông Ấn. Về một phương diện nào đó, có thể nói Hella S. Haasse kế tục truyền thống của Edouard Multatuli. Tất nhiên, vào năm 1992, khi Hella S. Haasse phê phán chế độ thực dân Hà Lan thì Indonesia đã trở thành một nước độc lập. Nhân vật Dekker Multatuli trong cuốn tiểu thuyết *Những ông vua chè* ít nhiều bị châm biếm (qua giọng của ông cậu Van Der Hucht và bà cô họ Holle), nhưng dẫu sao Hella S. Haasse vẫn coi ông ta

là "nhà vô địch đứng ra bênh vực quyền sống cho dân Java", là người đã cùng Karel Holle bàn bạc xem "phải làm cách nào để giải thoát cho dân Java khỏi ách nô lệ". Hella S. Haasse rõ ràng đã đứng trên lập trường của tầng lớp trí thức cấp tiến Hà Lan, những người thực tâm muốn khai hoá và bênh vực nhân dân nghèo khổ ở các xứ thuộc địa như Dekker - Multatuli, Karel Holle, Rudolf E. Kerkhoven. Rudolf đã bênh vực những người công xã Paris và phản đối chính quyền Thiers đàn áp công xã : "Họ bắn vào đám đông ! Có thể nào chính phủ ông Thiers lại có thể hành động thô bạo như thế ? Có thể nào nền cộng hoà đáng lý phải bênh vực cho tự do, dân chủ lại hành xử như bọn phản động ?". Rudolf cũng phê phán thái độ hách dịch và tàn bạo của những người thực dân châu Âu đối với dân bản địa Đông Ấn. Còn Karel Holle thì vừa là một nhà kinh doanh, vừa là một nhà "khai hoá" chân chính. Ông ăn mặc như dân bản địa, thông thạo phong tục, thổ ngữ của thổ dân, chơi thân với mấy ông thầy tu đạo Hồi, chăm lo giáo dục quần chúng, biên soạn sách vở bằng thổ ngữ, mở trường đào tạo giáo viên bản xứ, mở xưởng tiểu công nghệ. Đó là một nhà trí thức cấp tiến, "muốn làm ông hoàng cứu độ nhân loại", muốn cải cách xã hội theo con đường cải lương. Dekker Multatuli, Karel Holle hiện ra trong cuốn tiểu thuyết này như là môn đệ của Victor Hugo, một nhà xã hội chủ nghĩa không tưởng. Bằng cách sử dụng những bức thư, những tư liệu liên quan đến cuộc sống gia đình riêng tư của những người trồng chè, tác phẩm của Hella S. Haasse "đã tạo ra một hiệu quả là bổ sung một mặt mới vào lịch sử khai thác của Hà Lan ở Java vào cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX" (Jane Fenoulhet).

Những ông vua chè không phải là tiểu thuyết *hư cấu* nhưng cũng không hẳn là *lịch sử*, bởi vì Hella S. Haasse đã tuyển chọn, sắp xếp tư liệu, tái hiện các sự kiện và nhân vật bằng cách thêm vào những chi tiết sinh động, làm sống lại thế giới tâm hồn, những kỷ niệm sâu lắng, niềm say đắm thiên nhiên của bà thời tuổi trẻ ở Java.

Không có những kỷ niệm êm đẹp một thời đó, làm sao có thể dựng lại được thành phố Batavia thế kỷ XIX với những dinh thự quét vôi trắng, những khu phố người Trung Hoa, những biệt thự người Âu, mùi son phấn đàn bà, mùi nước hoa từ những bộ đồng phục, những cái áo đuôi tôm

trong dinh Toàn quyền đèn sáng loá, những nhà thờ kiến trúc với những đường cong trông tựa như những ngôi đền thời cổ đại, những con đường tối tăm, im vắng như những đường hầm kết bằng cây lá, thỉnh thoảng vang lên tiếng gà từ những xóm nhỏ ở vùng ngoại ô.

Mấy chục năm đã trôi qua, mà từ trong ký ức, Hella S. Haasse vẫn cảm thấy cái mùi ngào ngạt bốc lên từ những lùm cây nóng bỏng, cành lá sum suê của phong cảnh miền nhiệt đới, cảm thấy ngất ngây trước cảnh quan kỳ vĩ của Gamboeng, của Parakan Salak với rừng núi mờ trong sương chiều, đất đai như sóng gợn trùng điệp trồng đầy những khóm chè song hàng với nhau trải dài mút mắt,... Rồi cảnh Rudolf, đêm ngủ ở Sanagar, chìm dần trong cái thế giới xa lạ, ban ngày xanh tươi rực rỡ, ban đêm rì rào muôn ngàn âm thanh từ những vòm cây bao quanh khu nhà ở. Ngoài kia là đồn điền chè hay cánh rừng già hoang dại ?

Hella S. Haasse cũng khắc hoạ được một số nhân vật có tính cách riêng, không chỉ là những ông vua chè thế kỷ XIX ở Đông Ấn, mà còn là *sản phẩm của cái tiểu thế giới nghệ thuật của Hella S. Haasse, mang trong mình những vấn đề Hella S. Haasse đặt ra trong tiểu thuyết*. Làm sao có thể dung hoà được những nhu cầu, những khát vọng bên trong của con người với những hạn chế, những điều kiện mà xã hội áp đặt cho họ ? Tác phẩm của Hella S. Haasse là tấn bi kịch của cuộc đời những người đàn bà khao khát được giải phóng (*Bà Bentinck, Jenny Roosegaarde Bisschop*), những người đàn ông đi tìm bản ngã bên trong của họ (Charles d'Orléans, Giovanni Borgia).

Bằng những trang nhật ký, Hella S. Haasse đã khai thác khá sâu phần tâm linh của Jenny. Trước khi lên Gamboeng ở với Rudolf, nhiều đêm nàng bị ám ảnh bởi những cơn ác mộng sợ hãi, thấy mình đi trên một con đường vắng, hai bên là núi rừng với một màn đen bao phủ, hoang vu và lạnh lẽo. Jenny là một tâm hồn trong trắng, thánh thiện và đa cảm, dễ xúc động trước những đau thương, bất hạnh của người khác. Một bà lão ăn mày rách rưới, hai con mắt giống như hai cục than hồng nằm sâu trong hốc, miệng nhai trầu như ngậm đầy máu cứ bám theo Jenny mà nguyền rủa. Bà lão như hiện thân cho bao oan hồn đã chết trong dịp cụ cố của Jenny, Toàn quyền Daendels cho đắp con đường xuyên qua đảo Java, như cái bóng đen đổ xuống Jenny, ám ảnh đêm đêm những giấc mơ của Jenny.

Jenny là một trí thức có trình độ văn hoá cao, say mê nghệ thuật, không thiên kiến với bất cứ cái gì, tâm hồn luôn luôn cởi mở với thế giới bên ngoài. Nàng trách chồng không lưu tâm đến tình hình quốc tế, những biến cố đang làm rung chuyển thế giới văn minh. Trong khi Rudolf thu mình lại trong cái thế giới riêng tư và chật hẹp là đồn điền Gamboeng, ngọn núi Tiloe và hàng cây *rasamala* thì nàng hăng hái đi vận động trong câu lạc bộ đua ngựa ở Bandoeng năm 1899 để lấy chữ ký – sáu tháng sau khi Émile Zola công bố bài văn *J'accuse* – gửi kiến nghị bày tỏ cảm tình của dân thuộc địa Đông Ấn đối với "đại uý Dreyfus".

Khác với Jenny đa cảm và cởi mở, thích nghi với sự biến động của thế giới hiện đại, Rudolf là hiện thân của ý chí và dục vọng. Niềm kiêu ngạo, tính cứng rắn và bảo thủ, niềm say mê mảnh đất đã chọn để khai thác, để làm giàu, để có sự nghiệp và danh tiếng đã thu hút toàn bộ nghị lực và ý chí của Rudolf. Ba mươi lăm năm lăn lộn trong nghề trồng chè ở Đông Ấn, ông đã thành công và lập được sự nghiệp đáng tự hào. Ông là con người lịch lãm, nghiêm túc, trọng danh dự nhưng bảo thủ và gia trưởng. Trong gia đình ông luôn luôn giữ địa vị giáo chủ, bắt vợ con phải nhất nhất tuân theo ý muốn của mình. Chính vì thế mà tuy rất yêu vợ, dâng hiến tất cả niềm đam mê cho bà, Rudolf không hiểu được những khát vọng, những đòi hỏi bên trong của tâm hồn Jenny. Các ông chủ trong cái xã hội tổ chức bởi những người đàn ông và vì đàn ông giống nhau như đúc, từ bố của Jenny cho đến Rudolf Kerkhoven, họ bắt người đàn bà phục tùng mình một cách mù quáng và coi vợ là vật sở hữu riêng của mình, thậm chí có khi là cái máy đẻ đầy đau khổ. Những người mẹ trong cuốn tiểu thuyết này đều lâm vào tình trạng bất hạnh. Mẹ Rudolf luôn luôn hiện ra trong ảnh với nét mặt đắng cay, buồn khổ và cuối đời bị "căng thẳng hệ thần kinh". Mẹ Jenny, bà Roosegaarde sau mười một lần sinh đẻ, người đàn bà bé nhỏ như con búp bê ấy bị chứng nhức đầu kinh niên hành hạ, mỗi khi bà lên cơn, người ta nhốt bà vào phòng đóng kín cửa. Còn Jenny, sau bảy lần sinh đẻ, một lần con chết, một lần sẩy thai, sau hai mươi năm ở trong căn nhà gỗ tối tàn, chật hẹp ở Gamboeng, "với những tháng năm khó nhọc, mùa màng thất thu, bệnh dịch, thất bại, bệnh tật, thiếu thốn, sợ hãi, chỉ có mưa và mưa" bây giờ trở thành một bà nội tóc bạc phơ, nét mặt cay đắng, "khép mình lại trong một cõi với những

buồn đau riêng, không thể chia sẻ với ai". Nàng đã trở thành một người đàn bà xa lạ với Rudolf và ở tuổi bốn mươi chín, vì không chịu đựng nổi những giày vò, hành hạ của bệnh thần kinh, nàng đã tự sát.

Chương *Gamboeng ngày cuối* là một chương gây xúc động bi thương trong những tâm hồn đa cảm. Mười năm qua, kể từ cái chết đau đớn của Jenny, mỗi khi có dịp về Gamboeng, ngày nào Rudolf cũng ra đứng trước mộ nàng, trầm ngâm một mình dưới rặng *rasamala* ở mép rừng với một mặc cảm sám hối. "Từ khi Jenny qua đời, ông tự hỏi biết đâu những điều vợ ông đay nghiến những khi bà nổi khùng là đúng ; ông đã hy sinh hết cả – đời ông, đời vợ ông, tuổi trẻ của lũ con – chỉ vì cái chí muốn chứng tỏ cái giá trị của bản thân", cái dục vọng cá nhân, cái ý chí mãnh liệt của ông. Charles d' Orléans (*Cánh rừng đợi mong*) và Giovanni Borgia (*Thành phố đỏ thẫm*) đi tìm cái bản ngã bên trong của mình. Còn Rudolf đã thực hiện một cách quyết liệt, đầy ý chí, cái bản ngã của mình nhưng lại không quan tâm tìm hiểu bản ngã của những người thân khác, trong đó có những khát vọng bên trong của Jenny. Charlotte Sophie Bentinck cũng như Jenny đã bị thất vọng trong cái xã hội gia trưởng của những người đàn ông, họ bị mất thăng bằng về tinh thần và thật sự đã bị chồng họ coi như là những bệnh nhân thần kinh. Charlotte Sophie đã phản ứng quyết liệt, đã phá vỡ các tập tục lề thói mà xã hội áp đặt để sống bên ngoài nhà tù hôn nhân, nhưng Jenny đã âm thầm chịu đựng kéo dài đến mức coi tự sát là lối thoát duy nhất của mình.

Ngòi bút châm biếm điềm đạm và tinh tế nhưng có sức lay động mạnh mẽ bên trong tâm hồn người đọc, đó là một nét trong phong cách của một cây bút nữ nổi tiếng như Hella S. Haasse. *Những ông vua chè* là một sự kết hợp nhuần nhị của sự kiện và hư cấu, của các tư liệu lưu trữ mang tính lịch sử chính xác với câu chuyện kể của nhà văn, của những kỷ niệm sâu lắng thời trẻ tuổi ở Java với cái nhìn hiện đại của những năm chín mươi thế kỷ XX, của những chi tiết hiện thực ngôn ngộn trong cuộc sống với những vấn đề khái quát mang ý nghĩa triết lý, nhân sinh.

(*Lời giới thiệu* cuốn *Những ông vua chè*, NXB Văn học và Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế, H., 2002)

MAX HAVELAAR – NHỮNG VẤN ĐỀ TRANH LUẬN

Vào một buổi sáng mùa hè năm 2004, khí hậu ở Hà Nội lên đến 39°C, lúc tôi cầm bút viết những dòng này thì cuốn *Max Havelaar* của Multatuli ra đời đã được 144 năm. Thế mà những cuộc tranh luận về cuốn tiểu thuyết nổi tiếng của Hà Lan thế kỷ XIX vẫn chưa chấm dứt. Và đây là một ý kiến từ Việt Nam, có lẽ là ý kiến đầu tiên.

Sau khi buộc phải từ chức Phó Trú sứ ở Lebak[1], Eduard Douwes Dekker để vợ con ở lại Indonesia rồi trở về châu Âu, cư trú ở Bruxelles để tránh bọn chủ nợ ở Hà Lan. Ngày 13 - 10 - 1859, Dekker báo tin cho vợ là nữ Nam tước Everdine Huberte van Wijnbergen (trong tác phẩm là Tine) : "Cuốn sách đã xong". Mùa đông năm ấy, ông đã viết cuốn tiểu thuyết suốt năm tuần lễ, trong một căn phòng nhỏ áp mái lạnh lẽo của quán rượu *Hoàng tử Bỉ* ở Bruxelles. Cuốn tiểu thuyết được xuất bản ở Amsterdam năm 1860, đưa Multatuli lên bậc thang danh vọng vào năm bốn mươi tuổi và từ đó đến nay cuốn sách đã được dịch gần 40 thứ tiếng trên thế giới. Và bản dịch của nhà văn Cao Xuân Tứ có lẽ cũng là bản dịch ra tiếng Việt đầu tiên.

Trong tiểu luận này, chúng tôi muốn giới thiệu với bạn đọc Việt Nam hôm nay những ý kiến khác nhau về cuốn tiểu thuyết *Max Havelaar* của Multatuli ở Hà Lan và ở một số nước trên thế giới, đồng thời trình bày quan điểm riêng của mình về những ý kiến đó.

Theo Hans Van Den Bergh thì Multatuli là một nhà văn lớn, hiện đại nhất, được đọc rộng rãi nhất trong nước và trên thế giới, vượt qua biên giới

---

(1) Assistant résident du départment de Lebak.

Hà Lan, đó là điều có thể hoàn toàn khẳng định. Nhưng Eduard Douwes Dekker (1820 - 1887) trở thành nhà văn năm ba mươi chín tuổi với bút danh Multatuli (Người chịu nhiều đau khổ) lại luôn luôn là chủ đề của những cuộc tranh luận giữa những người ngưỡng mộ ông và phê phán ông.

Năm 1927, trong *Lời tựa* viết cho bản dịch *Max Havelaar* của W. Siebenhaar, do Alfred A. Knopf xuất bản ở New York, nhà tiểu thuyết, nhà thơ, nhà phê bình Anh David Herbert Lawrence (1885 - 1930)(1) viết : "Nếu bạn hỏi một người Hà Lan về một tiểu thuyết gia Hà Lan thực sự giỏi thì anh ta sẽ giới thiệu cho bạn người đã viết cuốn *Những người già và những điều đã qua* (Louis Couperus) – hoặc một ai đó mà bạn không hề biết. Về người Hà Lan nào đó mà tôi không hề biết thì tôi chẳng nói được gì. Nhưng về *Những người già và những điều đã qua* thì tôi vẫn nghĩ rằng *Max Havelaar* mới thực sự là một cuốn sách. Và bởi lẽ *Những người già và những điều đã qua* thực sự là một tiểu thuyết hiện đại hay, nên người ta cần phải hiểu tại sao *Max Havelaar* lại hay hơn".

Roy Edwards, trong bản dịch *Max Havelaar* ra tiếng Anh, do các nhà Sijthoff Leyden, Heinemann London, London house & Maxwell New York xuất bản năm 1967, viết trong *Lời tựa* : "Trong con mắt của người ngoài cuộc, Van Gogh và Multatuli – một người thì quá nổi tiếng trên quốc tế, người kia thì lại quá ít được biết đến – đã ngự trị cái thế giới nhỏ hẹp của đất nước Hà Lan thế kỷ XIX như những người khổng lồ. Cả hai đều là những nhà cải cách tự kỷ trung tâm (egocentric reformers), quan tâm một cách mạnh mẽ tới điều kiện sống của con người. Multatuli đã tuyên thệ sẽ bảo vệ người dân Java và đúng là ông đã làm được, với những kết quả gặt hái từ cuốn *Max Havelaar*. Van Gogh đến với những người thợ mỏ đã trở nên hung tợn ở Borinage như một người truyền bá *Phúc âm* và đã thực sự cố gắng theo Chúa bằng cách cho người nghèo tất cả những gì ông có và bằng cách nằm ngủ trên mặt đất, cho đến khi ông bị sa thải bởi những Bề trên đáng sợ ở Bruxelles. Cho đến cuối đời mình,

(1) Tác giả *Những đứa con trai và những người tình* (1913), *Cầu vồng* (1915), *Những người đàn bà đáng yêu* (1921), *Người con gái mất tích* (1920), *Người tình của phu nhân Chatterley* (1928).

Multatuli vẫn thề rằng ông là con người hành động, không phải nhà văn, Van Gogh thì vẫn luôn là con người truyền bá *Phúc âm* từ trong tim mình".

Philippe Noble trong *Lời tựa* cho bản dịch *Max Havelaar* ra tiếng Pháp[1] đã khẳng định : "*Max Havelaar* không chỉ bảo vệ cho một con người mà cho cả một dân tộc bị đô hộ, dân tộc Java, *Max Havelaar* là một trong những cuốn "tiểu thuyết chống lại chủ nghĩa thực dân" đầu tiên và (rất hiếm) của nền văn học phương Tây".

Cũng trong cuốn sách trên, Guy Toebosch viết một tiểu luận *Đọc Multatuli*. Ông khẳng định : "Cuốn sách tố cáo đồng thời hai tội nhân, một là thói giả dối, thói hám tiền của, sự khô héo của trái tim, sự nghèo nàn về trí tuệ của giai cấp tư sản (mà hình tượng tiêu biểu là Batavus Droostoppel - PCĐ), mặt khác là sự bất công của hệ thống thuộc địa, sự tha hoá biến chất của những nhà cai trị Hà Lan cũng như các quan chức bản xứ, là sự chịu đựng hai tầng áp bức của dân tộc Indonesia nhỏ bé. Cuốn sách là một thiên tự truyện được lý tưởng hoá, đồng thời là một lời cảnh báo có tính chất đe doạ, đó là cuốn sách của nhiệt huyết và của thi ca, của tình yêu và của sự phẫn nộ, của sự hài hước và sôi nổi".

Philippe Noble không chỉ đề cao *Max Havelaar* mà đã bước đầu chỉ ra những mâu thuẫn trong bản thân Multatuli : "Multatuli đôi khi làm ta nhớ đến Henrich Heine, nhà thơ mà ông ta thích. Multatuli là nhà lãng mạn duy nhất của văn học Hà Lan. Nhưng Multatuli không thích cái định nghĩa này. Do những mâu thuẫn bản thân, ông ta từ chối cương vị nhà văn[2] và mơ ước cho đến lúc chết, quyền lực và hoạt động chính trị. Một vài người đương thời, không bị lừa dối về điểm đó. Herman des Amorie Van der Hoeven, một luật sư đã biết Max Havelaar ở Batavia, đã viết

---

(1) Actes Sud xuất bản năm 1991.

(2) *Chú thích của Multatuli* : Việc chia chương mục là của biên tập viên M. Van Lennep. Về phần tôi không phải là nhà văn (homme de lettres), nhất là vào năm 1860 để đưa vào lời biện hộ một trật tự và tôi nghĩ rằng việc chia chương mục, thuần tuý dưới góc độ văn học, là không cần thiết (Chú thích 1 của Multatuli trong bản *Max Havelaar* năm 1881, Rotterdam, Elsevier, 402 trang).

trong tháng 10 năm 1860, vài tháng sau khi xuất bản *Max Havelaar*. "Chúng ta và những người kế nghiệp chúng ta sẽ không bảo vệ ông ta như một chính khách, một ông vua mà như một nhà châm biếm, một nhà thơ, một nhà hùng biện. Cái gì ông ta đã *làm*, thì người ta quên từ lâu, nhưng cái gì ông ta đã *viết* sẽ có một vị trí danh dự trong những gì quý giá nhất của nền văn học chúng ta".

Như vậy, tiểu thuyết *Max Havelaar* không những đã được tôn vinh ở Hà Lan, mà còn có tiếng vang rộng lớn trên thế giới. Sau khi cuốn sách gây chấn động dư luận, chính sách thực dân của Hà Lan có được sửa đổi, "hợp với đạo lý hơn", chắc chắn có một phần ảnh hưởng của tiểu thuyết *Max Havelaar*. Multatuli được coi là một chiến sĩ của sự nghiệp giải phóng Indonesia, người đấu tranh cho tự do của quần chúng bản xứ. Cho nên đến hôm nay, ở Indonesia rất nhiều đô thị vẫn còn một Jalan Multatuli hay là phố Multatuli. Ấy thế mà bộ phim *Max Havelaar* của Fons Rademeker (được tài trợ một nửa bởi người Java) lại bị nhà cầm quyền Indonesia kiểm duyệt, mãi đến năm 1983 mới được chiếu công khai.

Nhưng khi bộ phim của Fons Rademeker được "cởi trói" thì những người Indonesia đầu tiên được xem lại cho rằng chính Multatuli đã tập trung đả kích ông Hoàng Java cao tuổi – Ngài Phụ chính Adhipatti – vì không hiểu adat(*) của địa phương nên Multatuli mới đổ cho ngài Phụ chính cái tội bóp nặn dân chúng ! Còn Multatuli lại không bao giờ công khai đả kích nhà cầm quyền Hà Lan. Có lẽ vì thế mà cuốn phim có một thời bị cấm chiếu. Năm 1987, một cuộc Hội thảo được tổ chức tại trường Đại học Indonesia ở Jakarta để kỷ niệm 100 năm ngày mất của Multatuli. Hans Van Den Bergh, chủ tịch Hội Multatuli và người biên tập *Toàn tập Multatuli* đã được mời sang và nghe trí thức Indonesia phát biểu trong vấn đề Lebak(1). Có nhà văn Indonesia Pramodeya Ananta Toer cho rằng

---

(*) *Adat* : phong tục.

(1) Hans Van Den Bergh, *Những quan điểm mâu thuẫn về Multatuli*, in trong cuốn *The Low Countries – Art and Society in Flanders and The Netherlands, A year book 1996 - 1997*, tr. 80.

cuốn tiểu thuyết của Multatuli đã "khai tử chủ nghĩa thực dân". Nhưng vẫn còn có người lên án tác giả đã bảo vệ cho những người cầm quyền ở Hà Lan, chỉ đưa ra những biệt hiệu như thanh tra Verbrugge, trung uý Duclari, đồn trưởng ở Rangkas Boetoeng và Trú sứ Slymerings thay thế cho Langeveldt Van Hermet, Collard và Brest Van Kempen trong khi ngài Phụ chính, người Java lại bị phơi bày một cách khinh miệt với toàn bộ tước vị quý tộc và tên cúng cơm thật đầy đủ : Radhen Adhipatti Natta Karta Negara. Người ta còn lên án Multatuli sau khi xuất bản *Max Havelaar* vẫn tiếp tục xin phục chức và hy vọng được cất nhắc lên một chức vụ cao hơn. Như vậy Multatuli chỉ là kẻ muốn cải tổ chính sách thuộc địa cho nó có vẻ "đạo lý" hơn chứ không phải muốn trực tiếp lên án và đòi đánh đổ hệ thống thuộc địa ở Đông Ấn. Dịch giả cuốn sách này, nhà văn Cao Xuân Tứ đã cho ta biết chính Jakob Van Lennep, biên tập viên, thấy cuốn sách có nguy cơ gây sự bùng nổ trong dư luận Hà Lan nên đã thay đổi danh tính, thời điểm của các nhân vật xuất hiện trước khi cho xuất bản. Sự việc chưa phải dừng lại vào năm 1987. Tháng 3 năm 1995 vẫn còn có người đặt vấn đề : Multatuli là người ủng hộ hay đối địch với chủ nghĩa thực dân Hà Lan ? Nhà sử học ở Leiden, ông W. H. Wesselling, trong một chương trình truyền hình phát nhanh để giới thiệu việc hoàn thành *Toàn tập Multatuli*, đã nói ngắn gọn rằng : "Không, *Havelaar* không phải là một cuốn tiểu thuyết chống chủ nghĩa thực dân". Nhưng tại cuộc Hội thảo ở Leiden về *Thiên tài Multatuli* vào các ngày 23, 24 tháng 5 năm 1995, rất nhiều ý kiến đã nói ngược trở lại.

Theo quan điểm của chúng tôi, muốn biết tác phẩm có đả kích chính sách thuộc địa ở Hà Lan hay không phải căn cứ vào tác phẩm chứ không thể dựa vào một vài hành động của Dekker sau đó, chẳng hạn việc xin phục chức và còn hy vọng được Toàn quyền cất nhắc lên một cấp bậc cao hơn. Mặt khác, cần phân biệt Eduard Douwes Dekker ngoài đời với Max Havelaar trong tác phẩm, tuy rằng cuốn tiểu thuyết này ít nhiều mang dáng dấp của một tiểu thuyết – tự truyện.

*
* *

Người ta đã căn cứ vào một số chi tiết trong cuộc đời thực của Dekker để lên án Multatuli đã tự lý tưởng hoá mình trong tác phẩm, đã biến mình thành một nhà Tiên tri CơĐốc giáo, một đấng Jesus của người dân thuộc địa Indonesia nghèo khổ.

Max Havelaar xuất bản năm 1860 tại Amsterdam. 132 năm sau, *Những ông vua chè* của Hella Haasse mới ra đời (1992). Hơn một thế kỷ đã trôi qua mà ý kiến các nhân vật về Dekker vẫn còn đầy mâu thuẫn. Dekker hiện ra ở đây như "một tay hùng biện có tầm cỡ", một kẻ "bênh vực người nghèo, người bị áp bức", luôn luôn băn khoăn "phải làm cách nào để giải thoát cho dân Java khỏi ách nô lệ". Dekker cũng như Karel Holle, bạn thân ông ta, là những môn đệ của Victor Hugo, một nhà xã hội chủ nghĩa không tưởng. Nhưng các cô gái thì phê phán Dekker "dám tán tỉnh Caroline, Pauline và cả Albertine nữa ngay trước mặt cô vợ Tine. Ông ấy muốn ai cũng phải quỳ gối ca ngợi mình, cô nào cũng phải tôn mình làm thần tượng". Còn những nhân vật đứng tuổi, hơi bảo thủ thì cho Dekker là "một tay bịa chuyện giỏi. Đại bịp ! Lão bỏ mặc vợ con tự lo lấy thân, còn lão thì chu du khắp nơi với cô nhân tình, diễn thuyết đã đời, tự xem mình là nhà vô địch đứng ra bênh vực quyền sống cho dân Java". "Ôi chao ! Cứ nghe cái mồm của lão thì toi ! Bản chất lão chẳng thích gì ngoài tiền"[(1)].

Một năm trước khi *Những ông vua chè* xuất bản, Guy Toebosch trong bài *Đọc Multatuli* – như một *Lời bạt* cuối cuốn *Max Havelaar* (bản dịch tiếng Pháp của Philippe Noble) cũng viết về Dekker như một tính cách đầy mâu thuẫn : "Một cách nghịch lý, ta có thể nói thêm rằng *Max Havelaar* giới thiệu một dạng thống nhất, đó là điểm gặp gỡ của tất cả những nét khác nhau của tính cách và lối ứng xử trong nhân cách của tác giả ; ông ta là người cao thượng, dũng cảm nhưng lại bất lực trong việc khống chế thói đam mê cờ bạc[(2)], làm cho cuộc sống gia đình nguy khốn ;

---

(1) Hella Haasse, *Những ông vua chè*, NXB Văn học và Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế xuất bản, H., 2002.

(2) Dekker thường hay tới những sòng bạc ở Spa, ở Bỉ hòng cứu vãn những khó khăn về tài chính, do đó mắc luôn thói đam mê cờ bạc.

ông ta tôn vẻ đẹp và lý tưởng hoá chân dung người vợ Max nhưng bản thân ông ta lại là người thích khoái cảm nhục dục đã thành cố tật và chiều theo mọi cám dỗ ; ông ta chống lại một cách giận dữ nhưng sự hư hỏng, thoái hoá của bọn viên chức nhưng sau khi cuốn sách thành công, ông ta lại là kẻ làm tiền... bằng cách bán những bức ảnh của mình ; ông ta đòi lập lại trật tự và công lý ở Indonesia nhưng ông ta lại là kẻ vô chính phủ và cách mạng. Ông ta tiên đoán một triết học mới về sự tồn tại với cái công thức "tự nhiên là tất cả" – một tiếng vang của những lý thuyết của Rousseau – và ông ta dẫn đến một chủ nghĩa duy vật vô thần, gạt bỏ tất cả những xiềng xích về luân lý và ca tụng sự thoả mãn những ham muốn ích kỷ"[1].

Người ta đã so sánh con người thật đầy mâu thuẫn của Dekker ngoài cuộc đời với nhân vật Max Havelaar trong tiểu thuyết và kết quả là nhà văn Multatuli bị phê phán là không trung thực, là đã lý tưởng hoá mình trong tác phẩm. Không thể đồng nhất Dekker với Max Havelaar trong tác phẩm, không thể buộc nhân vật phải giống hệt tác giả ngoài cuộc đời.

Trong tiểu thuyết cái Tôi của tác giả đeo mặt nạ, không phải là cái Tôi (le Moi) mà là nhân vật của Tôi (mon personnage). Trong những cuốn tiểu thuyết - tự truyện hiện thực chủ nghĩa, cái Tôi bộc bạch hết những điều thầm kín, thậm chí cả những tội lỗi, phơi trần mình ra trước công chúng. Có nhà văn lãng mạn cho rằng trình bày tự truyện ra trước công chúng (une autobiographie publique) chẳng khác gì đem tư duy ra làm điếm (une prostitution de la pensée) trên trang sách. Nhưng lại có nhà lý luận cho rằng tiểu thuyết tự truyện cũng có tác dụng thanh lọc tâm hồn (catharsis) như bi kịch, ở đây nhà văn đem phần trong sáng nhất của tâm hồn ra giãi bày trước công chúng. Tiểu thuyết *Max Havelaar* là trường hợp như vậy. Tất nhiên, không nên đối lập đến mức tuyệt đối giữa nhân vật trong tác phẩm với tác giả ngoài cuộc đời. Không thể viết như một nhà phê bình Pháp là nếu tôi chỉ đọc những cuốn sổ đen (carnets noirs) của Baudelaire thì khi gặp thi sĩ trên hè phố, tôi sẽ đá ông ta xuống đường ; nhưng nếu tôi chỉ đọc những vần thơ đẹp trong *Những bông hoa*

(1) Hella Haasse, *Những ông vua chè*, Sđd, tr. 436.

tội lỗi (*Les fleurs du Mal*) thì khi gặp tác giả, tôi sẽ ngả mũ kính chào thi sĩ Baudelaire ! Giữa nhà văn và nhân vật, nhất là nhân vật trong tiểu thuyết tự truyện, vẫn có sự thống nhất. Nhưng nhân vật lý tưởng thường cao hơn nhà văn, nó là *phần trong sáng nhất của tâm hồn nhà văn, là sự thăng hoa của nhà văn*. Cho nên để đánh giá chính xác nhà văn Multatuli, chúng ta căn cứ chủ yếu vào nhân vật Max Havelaar trong tác phẩm. Cũng có thể so sánh đối chiếu Dekker với Max Havelaar nhưng không phải là để phê phán Multatuli đã tự lý tưởng hoá mình mà là để thấy phần *hư cấu, sáng tạo* của nhà tiểu thuyết. Mặt khác, cần thấy rằng Max Havelaar không phải là nhân vật hiện thực mà là *nhân vật lãng mạn tiến bộ*. Nó có đặc trưng riêng của nó. Thủ pháp quen thuộc của chủ nghĩa lãng mạn là phóng đại và lý tưởng hoá. Multatuli là một nhà văn mang những tình cảm nhân đạo chủ nghĩa và Max Havelaar là hình ảnh lý tưởng hoá, cao thượng hoá của chính bản sắc ông ta. Chính vì thế mà nhân vật lãng mạn thường đứng cao hơn hoàn cảnh, xa lạ với hoàn cảnh xung quanh.

Một số bạn đọc không xem *Max Havelaar* là một cuốn tiểu thuyết mà cho đây là hồ sơ một vụ kiện đòi phục hồi danh dự, hồ sơ bao gồm những lời tự biện hộ, tự bào chữa. Hầu hết những sự kiện lịch sử là có thật nhưng sự soi sáng, giải thích chúng lại chìm trong một hưng phấn chủ quan của tác giả, đôi khi không đáng tin. Vì thế cuốn tiểu thuyết đã gây nên sự tranh cãi. Sự tranh cãi đó bắt nguồn từ chỗ trong tác phẩm có xen lẫn sự thực và hư cấu, nhân vật mang màu sắc tự truyện nhưng đã được phóng đại, lý tưởng hoá. Và sự cảm thụ thẩm mỹ thông qua cái Tôi mang *màu sắc chủ quan* cũng là một đặc trưng của phương pháp sáng tác lãng mạn chủ nghĩa.

Philippe Noble cho rằng *Max Havelaar* tốt hơn một cuốn *tiểu thuyết luận đề*, bởi vì ở đây ta bắt gặp nhiều luận đề, đôi khi mâu thuẫn với nhau. Khi thì tác giả đặt vấn đề nghi ngờ bản thân chủ nghĩa thực dân, nhất là phương diện con buôn hám lợi của nó. Nhiều khi lại chê trách sự mù quáng của chính phủ Hà Lan trong việc cai trị Đông Ấn, không làm tròn "sứ mệnh" đối với dân thuộc địa. Nhân vật chính bị lên án lại là viên Phụ chính người Java. Phải chăng có lúc Multatuli muốn bào chữa về mặt

tinh thần cho sự tồn tại của những người Hà Lan ở Indonesia bằng cách sửa chữa những hành động sai lầm của họ, bằng cách đưa ra một đường lối chính trị thực dân sáng suốt hơn, "đạo đức" hơn, dễ chấp nhận hơn ?

Tất nhiên là có những mâu thuẫn trong tâm hồn và tư tưởng nhà văn. Nhưng phải chăng Philippe-Noble đã đồng nhất Max Havelaar với Multatuli xuất hiện ở cuối tác phẩm ("Đủ rồi, cậu Stern ạ ! Cậu đi đi ! Tôi, Multatuli cầm bút thế cậu đây..."). Max Havelaar ở đầu tác phẩm là một nhân vật lãng mạn được phóng đại và lý tưởng hoá, một con người có phần thật thà và ngây thơ như Đôn Kihôtê khi nghĩ rằng một mình có thể làm tròn nhiệm vụ "bảo vệ dân chúng, chống nạn cường hào bóc lột", khi đến Batavia xin gặp vị toàn quyền mà anh đánh giá là "người tử tế" có thể làm sáng tỏ công lý. Nhưng vị toàn quyền đã không thèm tiếp anh và cuối tác phẩm, anh chàng Max Havelaar đã tỉnh ngộ. Con người lãng mạn đầy tinh thần nhân đạo chủ nghĩa, con người ngây thơ vì đã có lúc tin vào một chủ nghĩa thực dân "có đạo đức", có sứ mệnh "bênh vực dân bản xứ" đã bị hoàn cảnh quật ngã. Anh ta đã lên án vị toàn quyền "đáng kính" là "chính ngài dung túng sự nhũng lạm quyền thế, nạn cướp của giết người, những gì đã làm cho người dân Java phải khổ đau, rên xiết... Thưa ngài, đồng tiền lương mà Ngài lĩnh bấy lâu nay là đồng tiền vấy máu". Cuối tác phẩm, Max Havelaar đã từ một *nhân vật lãng mạn* chuyển thành một *nhân vật hiện thực* và lúc đó anh ta mới đồng nhất với Multatuli, một Multatuli tỉnh táo và cam phẫn, một nhà văn có tài châm biếm, một nhà hùng biện đầy nhiệt huyết. Con người đó vừa giống, vừa rất khác với anh chàng Max Havelaar luôn luôn chìm trong sự hưng phấn và đầy ảo tưởng mơ mộng. Trong tiểu thuyết *Những người khốn khổ* của Victor Hugo, lúc đầu là Jean Valjean hiện thực, sau đó là thị trưởng Madeleine lãng mạn, hình bóng của giám mục Myriel. Và cả Madelein lẫn Myriel đều là hiện thân của chủ nghĩa xã hội không tưởng của Victor Hugo (mà Multatuli lại là người sùng bái Victor Hugo). Còn trong cuốn tiểu thuyết này, lúc đầu là Max Havelaar lãng mạn, cuối tác phẩm là Multatuli hiện thực : "Tôi chẳng phải là anh chàng thi sĩ anh hùng rơm, cũng không phải là kẻ mơ mộng hão huyền như cái anh chàng Max Havelaar cầu bơ cầu bất kia, người đã thi hành nhiệm vụ với cái can đảm của một con mãnh sư và

giờ phải chịu cảnh đói khát như loài mác mốt nhẫn nhục giữa tiết trời đông giá". Đồng nhất giữa Max Havelaar và Multatuli trong tác phẩm, chúng ta sẽ lúng túng khi đánh giá cuốn tiểu thuyết này.

*
* *

Tiểu thuyết *Max Havelaar* không chỉ tập trung tố cáo viên Phụ chính bản địa đầy quyền uy Radhen Adhipatti Natta Karta Negara, không phải là lời biện hộ, thanh minh cho cá nhân Eduard Douwes Dekker, không phải là trạng sư của nền cai trị Hà Lan ở Đông Ấn mà là một sự phê phán gay gắt chủ nghĩa thực dân Hà Lan ở Indonesia. Tất nhiên, cuốn tiểu thuyết có chú ý đến viên Phụ chính quý tộc và con rể của ông ta ở huyện Parang Koedjang với những thủ đoạn trắng trợn nhằm "độc quyền sử dụng nhân lực và của cải của đám dân đen" nhưng cái đích của mũi tên bắn đi không phải ở đó. Thực dân Pháp đã cấu kết với bọn quan lại phong kiến người Việt Nam để bóc lột nông dân, bần cùng hoá hàng chục triệu người, gây ra nạn đói khủng khiếp năm 1945 thì bọn thực dân Hà Lan cũng dung túng, mua chuộc bọn quý tộc, lãnh chúa địa phương nhằm thực hiện chính sách bóc lột thuộc địa của chúng. "Ông Phụ chính trên cương vị đại diện cho dân Java – đại diện cho hàng trăm ngàn dân bản địa trong cả một vùng – dưới mắt chính quyền thuộc địa là nhân vật cực kỳ quan trọng, quan trọng hơn cả ông Phó Trú sứ người Âu, nếu ông này có bất bình gì thì chính quyền không phải lo bởi có cả trăm ông khác để mà thế vào. Nhưng nếu ông Phụ chính mà bất mãn thì đấy là mầm mống cho bất an, phản loạn". Sự cấu kết giữa các quan lại người Âu với các lãnh chúa địa phương để bóc lột dân Java đã dẫn đến nạn chết đói hàng loạt, hàng triệu nông dân phải bỏ làng đi tha phương cầu thực : "Những người lạ từ phương Tây đến làm chủ đất này. Họ muốn hưởng hoa lợi từ đất đai màu mỡ, họ buộc dân bản địa phải góp công sức và thời gian vào việc trồng tỉa các loại sản phẩm kiếm được nhiều lợi nhuận hơn ở thị trường châu Âu. Nhằm buộc anh dân đen làm việc này, chỉ cần một chính sách thật đơn giản. Anh dân đen tuân lời lãnh chúa ; như vậy chỉ cần thu phục ông chúa này, hứa chia cho ông ta một phần lợi nhuận là xong. Và chính sách này đã thành công tốt đẹp. Cứ nhìn số lượng to lớn các sản phẩm mà

Java bán ra ở Hà Lan, phải công nhận chính sách này thật là hữu hiệu, mặc dù không thể xem nó là cao thượng... Quả thật, người nông dân Java phải chịu ngọn roi quất từ hai phía, quả thật anh ta thường bị buộc phải rời khỏi mảnh ruộng của mình để lao động nơi xa, quả thật có nạn đói xảy ra do hậu quả của những biện pháp này. Nhưng ở các bến cảng Batavia cờ xí tung bay phấp phới trên những chiếc tàu bận rộn cất hàng đầy ắp các sản phẩm địa phương đã làm giàu cho Hà Lan. Nạn đói ? Tại cái xứ Java màu mỡ, giàu có này ? Vâng, đúng rồi bạn đọc ạ ! Chỉ mấy năm trước đây, ở nhiều quận dân chúng chết đói hàng loạt. Mẹ phải bán con để đổi lấy thức ăn. Có khi mẹ ăn cả thịt con !".

Lời tố cáo của Multatuli đối với chế độ thực dân Hà Lan ở Indonesia là khá toàn diện : không chỉ những thủ đoạn bóc lột về kinh tế mà cả những đường lối chính trị và tôn giáo xảo trá, bịp bợm, những chính sách đàn áp về quân sự hết sức dã man và tàn bạo. Những tên thực dân cáo già ở đâu cũng có những giọng lưỡi giống nhau. Nếu như thống sứ Châtel ở Bắc Kỳ luôn mồm tung ra những lời lẽ mỵ dân như "khai hoá văn minh", "bảo hộ thuộc địa", "Pháp - Việt đề huề" thì Trú sứ Slymering cũng tuyên thệ "sẽ bảo vệ dân chúng địa phương chống lại sự bóc lột và áp bức", sẽ thi hành "những luật lệ nhân đạo" ở Java.

Nhưng trong thực tế thì không những y bao che mà còn khuyến khích viên Phụ chính trong những hành động cướp đoạt tài sản của dân chúng : 32 người ở huyện Parang Koedjang chỉ trong vòng một tháng mà bị tước đoạt 36 con trâu, tất cả đều dưới danh nghĩa lấy về cho ông Phụ chính ! Phụ hoạ với những tên thực dân cáo già ở thuộc địa là bọn phản động đội lốt tôn giáo. Mục sư Wavelaar cho rằng lao động khổ sai ở Đông Ấn là một cách hữu hiệu để mở rộng giang sơn của Chúa ! Dân Java nghèo khổ, vì chúng là bọn ngoại đạo, chúa bắt "kẻ ác" phải lao động để nuôi "người ngay" là những con chiên ngoan đạo chúng ta. "Hàng hoá do bọn ngoại đạo cung cấp đến 30 triệu gulden, chúng ta lĩnh phần cầu nguyện, còn bọn mọi đen lĩnh phần lao động" !

Bóc lột tận xương tuỷ về kinh tế, ngu dân, mỵ dân về chính trị, tôn giáo và thẳng tay tắm máu các cuộc khởi nghĩa của quần chúng,

chủ nghĩa thực dân kiểu cũ trên toàn thế giới ở đâu cũng thế. Tướng Vandamme, nhà chinh phục thuộc địa, lúc nào cũng lăm le mở mang bờ cõi ở Đông Ấn : "Cướp lấy một nước còn dễ hơn cướp một cái cối xay và tướng Vandamme sẵn sàng cướp một cái cối xay nếu ông ta thích". Câu chuyện tình đầy thơ mộng và lãng mạn của đôi thanh niên Saidjah và Adinda đã kết thúc đầy bi thảm bởi bàn tay vấy máu của quân đội Hà Lan. Hai gia đình của đôi trai gái vùng Parang Koedjang bị cướp mất trâu, phải bỏ làng ra đi... Họ đến vùng Lampong, nơi một "nhóm phiến loạn gốc gác Bantam" đang tụ tập chống lại chính quyền Hà Lan. Saidjah đến nơi thì được tin "nhóm phiến loạn" vừa bị quân đội Hà Lan tiêu diệt, làng xóm bị thiêu ra tro : "Như một bóng ma, nó rờ rẫm đến những ngôi nhà chưa bị thiêu rụi hoàn toàn, tìm thấy xác bố Adinda bị lưỡi lê đâm trước ngực, cạnh bên là xác của ba đứa em trai, toàn bọn trẻ con, và cách đấy không xa, cái xác trần truồng của Adinda bị vò xé một các dã man. Một mảnh vải mỏng còn mắc nơi vết thương toang hoác trên ngực cô gái, vết thương có lẽ đã kết thúc cuộc vật lộn dai dẳng. Saidjah xông vào đám lính Hà Lan cầm súng đang lùa bọn phiến loạn sống sót về phía ngôi nhà phừng phực bốc lửa. Nó nhảy bổ vào những mũi kiếm to bản cắm lưỡi lê, dùng hết sức bình sinh cố đẩy lui đám lính cho đến khi lưỡi lê đâm suốt buồng ngực nó. Tại Java người ta ăn mừng chiến thắng mới, đem vinh quang cho quân đội Hà Lan ở Đông Ấn".

Max Havelaar có lúc còn ngây thơ nhưng lời lên án hùng hồn và quyết liệt của Multatuli ở cuối cuốn tiểu thuyết đối với chế độ thực dân Hà Lan ở Indonesia thì đã quá rõ : "Cốt lõi vấn đề là *người dân Java bị ngược đãi*. Thực chất cuốn sách của tôi không thể bác bỏ được !... Tôi phản đối các cuộc viễn chinh, những vụ hành quân dai dẳng nhằm vào đám cùng đinh, những kẻ bị áp bức đường cùng phải nổi loạn... Rõ ràng những kẻ nổi loạn chỉ còn da bọc xương trong khi những tên cướp thì lại sung sức, tráng kiện... Tôi sẽ dịch cuốn sách ra vài ba thứ tiếng mình biết, cũng như nhiều ngôn ngữ nữa mà tôi vẫn có thể học được, để nhờ châu Âu can thiệp, điều mà tôi không làm được ở Hà Lan. Và nếu trên khắp các thủ đô châu Âu vang lên cái điệp khúc : "Có một Nhà nước ăn cướp nằm cạnh biển, giữa xứ Friesland và dòng Schelde !" thì sẽ ra sao ?... Và tôi sẽ tung ra những lời ca gây chiến, như mài dao vào trái tim các

tử sĩ tội nghiệp kia, những người mà tôi, Multatuli, đã hứa giúp đỡ. Vâng, giải cứu và trợ giúp hợp pháp nếu được... dùng sức mạnh chính đáng nếu cần...".

Cuốn tiểu thuyết của Multatuli không chỉ lên án chế độ thực dân Hà Lan ở Indonesia mà còn phê phán lối sống vụ lợi, thực dụng của bọn con buôn tư sản Hà Lan nói chung, tiêu biểu là nhân vật Droogstoppel (Khô như rơm) – một hình ảnh đối lập với nhân vật lãng mạn Max Havelaar. Droogstoppel lúc nào cũng khoe khoang với vẻ tự mãn : "Tôi, Batavus Droogstoppel, môi giới buôn bán cà phê, Last & Co, 37 Lauriergracht, công ty của tôi có đến 13 nhân viên !". Với đầu óc tính toán thực dụng, hắn xem thường văn học nghệ thuật, nhất là thơ ca : "Văn học nghệ thuật toàn là chuyện dối trá, dối trá đến kinh người". Hắn đồng nhất chân lý nghệ thuật với những điều trông thấy nhỡn tiền ngoài cuộc đời, bắt buộc sự thật trên sân khấu phải giống hệt sự thật ngoài cuộc đời, phủ nhận các thủ pháp cách điệu, tượng trưng, ước lệ trên sân khấu, các mỹ từ pháp (ẩn dụ, ngoa dụ, nhân cách hoá,...) trong thi ca. Droogstoppel là một điển hình cho quan điểm xã hội học dung tục. Hắn là kẻ ích kỷ, vụ lợi, tầm nhìn sát đất, nhưng mồm miệng luôn luôn tuôn ra những lời lẽ rỗng tuếch, khuôn sáo như sự chân thành, chân lý, sự sáng suốt và trung thực ! Cuối tác phẩm, Multatuli đã phải lên tiếng xua đuổi hắn : "Ngưng ngay, hỡi cái anh chàng bịa những chuyện về túi tham không đáy, bất kính với Chúa kia... Chính tôi đã tạo ra anh đấy... Tôi ghét cay ghét đắng cái sản phẩm do chính tôi tạo ra... Nào, hãy chìm trong đống cà phê mà biến đi cho rảnh mắt !". Theo Hans Van Den Bergh thì Multatuli đã liều lĩnh khi lý tưởng hoá con người của mình như một tông đồ của Chúa, một hiện thân của lòng nhân ái cao cả. Để tránh hậu quả trong việc tự phóng đại mình, Multatuli đã dùng một thủ thuật khéo léo là cắm vào tác phẩm một gã buôn cà phê người Hà Lan với đầu óc ti tiện, thiển cận. Cuốn sách được giới thiệu bởi Droogstoppel, một kẻ đối địch của Max Havelaar, một kẻ mộ đạo giả dối mà độc giả căm ghét, chính vì thế mà vai trò của Max Havelaar tự nhiên nổi bật hẳn lên mà không cần tác giả phải tán dương quan điểm của chính mình.

Droogstoppel làm thành một đối âm (contrepoint) để tôn nhân vật Max Havelaar lên, một bên là ty tiện, thấp hèn, lè tè sát đất, một bên là cao thượng, hào phóng, lãng mạn, bay bổng. D.H. Lawrence đã nói lên

ý nghĩa của sự đối lập hai nhân vật này : "Ông là một nhà truyền giáo cuồng nhiệt vì những người Java nghèo khổ ! Ông đã làm điều đó, dưới cái vỏ truyền giáo, trong *Max Havelaar*. Multatuli thực sự không phải là một nhà thuyết giáo, ông là một nhà văn trào phúng, châm biếm. Nhìn thẳng vào cuộc đời của Jean Paul Richter ta thấy một nỗi cay đắng giống nhau – gần như là một sự ác cảm điên cuồng bắt nguồn từ lòng nhân đạo đã xuất hiện ở Jean Paul – lại xuất hiện ở Multatuli và sau này là ở Mark Twain. Đôxtôiépxki cũng có một chút, nhưng ở ông tính chất truyền giáo đã choán mất sự điên dại, do đó những tiếng la ó chế nhạo đã biến thành những tiếng nói thầm trong bụng. *Max Havelaar* không phải là một cuốn sách về tôn giáo hay là một cuốn sách bàn về thời sự, nó là một tác phẩm châm biếm. Sự châm biếm giới tư sản Hà Lan ở Droogstoppel là mục đích. Người buôn cà phê đã bị biến thành sự hư vô tột cùng của ông, trong sự trào phúng thuần tuý. Đây là bản sao thu nhỏ của giới doanh nhân phát đạt ở Mỹ và Anh ngày nay, đây là một sự giống nhau, chủ yếu là giống nhau và đó là một đòn chí tử"[1].

Theo Guy Toebosch trong bài *Đọc Multatuli* thì tác giả đã đánh lạc hướng người đọc từ cái chương đầu tiên. Đáng lẽ tác giả cho Max Havelaar tố cáo sự nhũng lạm của viên Phụ chính quý tộc đối với dân Java hoặc nói lên nỗi đắng cay và phẫn nộ của mình đối với chính sách thực dân Hà Lan thì "Multatuli lại cắm vào đó một nhân vật hề Droogstoppel, mà cái tên của hắn ta giống như của Tartuffe, trở thành một khái niệm trong ngôn ngữ Hà Lan. Một tầm nhìn chật hẹp thảm hại, một sự đạo đức giả ghê gớm, một sự kiêu ngạo và tự mãn quá đáng, anh chàng Droogstoppel này có thể xuất phát từ phòng tranh những nhân vật của Dickens, dưới con mắt của Multatuli, hắn đại diện cho giai cấp tư sản Hà Lan trong tất cả những mặt yếu kém đáng ghê tởm về đạo đức và trí tuệ"[2].

*
* *

(1) *Max Havelaar* (Bản dịch tiếng Anh của Roy Edwards), London House, 1967, *Lời tựa* của D.H. Lawrence ; *Lời giới thiệu* của Roy Edwards, tr. 13.

(2) Multatuli, *Max Havelaar* (Bản dịch ra tiếng Pháp của Philippe Noble), NXB Actes Sud, 1991. Xem bài *Đọc Multatuli* của Guy Toebosch, tr. 432.

Những cuộc tranh luận trong hơn một thế kỷ nay không chỉ tập trung bàn về nội dung của tác phẩm, con người của tác giả mà còn đề cập những vấn đề về hình thức, thể loại của tiểu thuyết *Max Havelaar*.

Đây là một cuốn tiểu thuyết hư cấu, một tác phẩm nghệ thuật hay chỉ là một hành động tố cáo trước công luận một sự bất công đáng phẫn nộ ? Đây là một thông điệp bằng ngôn từ nghệ thuật, một tác phẩm văn học đả kích, một tiểu thuyết tư liệu hay một tiểu thuyết luận đề ? Đây là tác phẩm tự sự hay trữ tình và bút pháp là lãng mạn hay hiện thực tỉnh táo ? Hầu như tất cả những thể loại tiểu thuyết nói trên, những phạm trù thẩm mỹ khác nhau, những phong cách, những giọng điệu khác nhau đều xuất hiện trong tiểu thuyết *Max Havelaar*.

Ngay trong những lời đề từ, ta đã thấy hai *phong cách* khác nhau : một của Henry de Peine, nhà báo Pháp (1830 - 1888) mang chất trữ tình lãng mạn, một của Multatuli, tự ví mình như Lothario, một người bị đem làm quân thí trong vở kịch của Goethe, mang giọng điệu châm biếm, mỉa mai.

Cuốn tiểu thuyết cũng là một cộng hưởng trong sự đa dạng và luân phiên của các *giọng điệu* : lúc thì mỉa mai, hài hước, lúc thì trào lộng, lúc thì lãng mạn với cái giọng hưng phấn, phóng đại, lúc lại hiện thực tỉnh táo với cái giọng lạnh lùng, trung tính.

Một nhà văn lớn bao giờ cũng thực hiện trong những tác phẩm của mình một bước tổng hợp (synthèse) những thành tựu của các nền văn học trên thế giới với truyền thống văn học dân tộc. L. Tônxtôi, Nguyễn Du, Tố Hữu, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Nguyễn Đình Thi,... đã từng làm như vậy. Về mặt châm biếm, Multatuli có kế thừa thành tựu của Molière và cuốn tiểu thuyết châm biếm bằng thư của Hà Lan thế kỷ XVIII là *Sara Burgehart*[1], về phong cách lãng mạn ta thấy có những ảnh hưởng của Walter Scott, Byron, Hugo, Alexandre Dumas, Lamartine.

---

(1) Trong chương IX của *Max Havelaar* có nhắc đến lời nhân vật Abraham Blankaart, nhân vật trong cuốn tiểu thuyết bằng thư *Historie van Mejuffrouw Sara Burgehart* (Câu chuyện của cô Sara Burgehart) của Elizabeth Wolff và Agatha Deken. Trong cuốn tiểu thuyết này, Abraham Blankaart là chú và là người đỡ đầu cho nữ nhân vật.

Về văn học Đức, Multatuli có chịu ảnh hưởng của Goethe, Schiller và nhất là Henrich Heine, nhà lãng mạn cách mạng thế kỷ XIX, bạn thân của Karl Marx. Đó là ta chưa kể đến ảnh hưởng của Shakespeare thời kỳ Phục hưng và Rousseau, Diderot, các nhà khai sáng thế kỷ XVIII.

Multatuli xứng đáng là nhà lãng mạn cách mạng lớn của nền văn học Hà Lan thế kỷ XIX. Và *Max Havelaar* thực sự là một cuốn tiểu thuyết cách tân hiện đại của một nhà văn cùng thời với Balzac, Flaubert.

Nhưng không ít người chê kết cấu của cuốn tiểu thuyết thiếu chặt chẽ, quá lộn xộn, giống như một chiếc áo khoác chắp vá nhiều mảnh. Bản thân Multatuli cũng thừa nhận tác phẩm "giống cái mẫu rao hàng... bạn cứ chọn đi ! Sau này tôi sẽ trao cho bạn màu vàng, xanh hoặc đỏ, tuỳ ý bạn". Văn tự sự đang chảy xuôi dòng, bỗng xen vào vài ba bài thơ lãng mạn trong đó có bài Multatuli làm vào năm 1843, khi vị hôn thê cũ của ông đi lấy chồng. Rồi cũng bỗng nhiên bị ngắt đoạn bởi năm trang thống kê danh sách các tiểu luận bàn về đủ các thứ trên đời như tiếng Sanskrit, lý thuyết xác suất, thánh Job trong *Cựu ước*, cuốn *Émile* của Rousseau, sự sùng bái Schiller và Goethe trong giới trung lưu Đức, thi pháp Do Thái, hội kín của người Trung Hoa, thổ dân nguyên thuỷ ở châu Mỹ,... Tất nhiên, trong đó có những tài liệu được chuẩn bị từ trước giúp cho Multatuli có thể viết xong cuốn tiểu thuyết trong năm tuần lễ ! Chẳng hạn như mối liên hệ giữa các quan chức người Âu với các Phụ chính ở Java, bến cảng ở Batavia, Samarang và Surabaya, các Ngạn ngữ, Truyền giáo, Nhã ca trong Thánh kinh, thể thơ Pantoen và văn hoá dân gian trong các điệu nhạc Java, quyền nổi loạn của dân chúng khi bị áp bức. Trong cuốn tiểu thuyết, cốt truyện phát triển theo lối dích dắc với những đứt đoạn, những quay về phía sau, những lệch hướng, những điểm dừng,... Guy Toebosch nói một cách hóm hỉnh rằng phải chăng tác giả làm như thế là để cho độc giả có đủ thời gian nuốt trôi sự cay đắng và phẫn nộ của mình ! Lúc đầu Multatuli còn chủ trương không chia chương (việc chia chương là do biên tập viên Van Lennep làm, nhưng do đó mà hai người cắt đứt quan hệ với nhau). Multatuli muốn cuốn tiểu thuyết phải được phát triển hoàn toàn tự do, đây là sự phóng ra một lần tất cả nỗi công phẫn, oán hờn đã chất chứa nhiều năm trong cuộc đời tác giả. Một sự phanh lại hay dự

kiến một tổ chức chặt chẽ sẽ làm hỏng cái tính tự phát của cách thể hiện kết cấu. Cái tính thống nhất của kết cấu thể hiện ở *mục tiêu* của cuốn sách (tố cáo chế độ thực dân Hà Lan ở Indonesia). Đó là lối kết cấu theo tư tưởng chủ đề. Cuối cùng tác giả đã leo lên đỉnh núi trong trạng thái hưng phấn, mặc dầu, nói như Guy Toebosch, ông ta đã mượn những con đường khác nhau, đôi khi ngược chiều (chẳng hạn sử dụng nhân vật Droogstoppel như một contrepoint với Max Havelaar). Chính Multatuli cũng đang tìm tòi một cách viết thế nào để có thể đạt hiệu quả tối đa : "Phong cách, cái đó anh ta có, chắc chắn rồi ! Khi ta đọc những hàng chữ anh viết, ta cảm thấy mây ùn ùn bay trên bầu trời bão tố, khi ý tưởng của anh bắt lửa, ta cảm thấy cái nóng bừng lên. Thế nhưng nó giúp được gì cho anh nào ? *Nếu tôi muốn được người ta nghe (và nhất là hiểu mình)* thì tôi phải viết cách khác. Nhưng viết thế nào đây ? Bạn đọc ạ, tôi đang tìm câu trả lời cho cái *như thế nào* ấy, do đó, cuốn sách của tôi mới lằng nhằng vậy".

Kết cấu lộn xộn thì đã quá rõ. Điều mà chúng ta phải giải thích là cái vấn đề mà D.H. Lawrence đã nêu ra : "Về mặt bố cục mà nói, đây là một sự hỗn độn vĩ đại nhất có thể tạo ra", tại sao "người ta vẫn đọc từng chữ của nó", mà "không nhàm chán" ?

Tác phẩm văn học là một sự thống nhất giữa hướng nội và hướng ngoại, cái Tôi và cái Ta, cái Riêng và cái Chung. Sự phẫn nộ của Multatuli, cái nhiệt tình tố cáo phơi bày sự thật, tóm lại là *sự thôi thúc nội tâm mãnh liệt* trong con người Multatuli đã tạo nên *ngọn lửa* trong văn Multatuli, trí tuệ sắc sảo của nhà bút chiến, sức thuyết phục, lôi cuốn của nhà hùng biện. Tất cả những cái đó đã thu hút, lôi cuốn một cách kỳ lạ đối với người đọc, kể cả những kẻ vô tình, thờ ơ nhất trong cuộc sống, những kẻ ngái ngủ giữa cuộc đời. "Ta đã đổ tất cả tâm huyết vào những trang sách này, bao nhiêu nước mắt đã làm nhạt nhoà bản thảo này, máu ta cứ cạn dần với những dòng chữ này, ta đã cống hiến tất cả cho người".

Cái *ngọn lửa bên trong*, cái *thôi thúc nội tâm* ấy là một trong những điều kiện thành công của tác phẩm. Chính nó đã tạo nên ngôn ngữ hùng biện của nhà thuyết giáo. Trong cuốn tiểu thuyết có hai lần hùng biện

nhất : một là lần đọc diễn văn nhận chức trước các nhà quý tộc bản địa, hai là lần tranh luận về tính xác thực của câu chuyện Saidjah và Adinda ở Badoer.

Lúc Max Havelaar diễn thuyết, mắt như bốc lửa, giọng đầy hưng phấn : "Tôi được cử đến đây để làm bạn với các ông, làm người anh của các ông. Có thể nào mà tôi không cảnh báo cho em tôi khi tôi thấy một con hổ đang đi tới trước mặt ? Hỡi cấp lãnh đạo ở Lebak ! Ai sẽ đứng ra bảo vệ cho công lý ở Bantan-Kidoel ? Nghe tôi đây, rồi tôi sẽ nói cho các ông biết công lý sẽ được bảo vệ ra sao ?... Một lần khách qua đường dừng chân trước một ngôi nhà và hỏi : "Tại sao không có tiếng *gamelan*, tại sao không nghe tiếng con gái hát ? Và người ta trả lời : "Một người vừa mới chết"... Một người vừa chết đã có lần hứa tôn trọng công lý, nhưng ông ta đã bán công lý để đổi lấy tiền. Nhà ông đầy vàng bạc châu báu, nhưng người làm ruộng sống bên cạnh phải bó tay không biết cách nào làm cho đứa con qua cơn đói. Ông cười như một kẻ sung sướng, nhưng kẻ đòi công lý kiện ông thì phải nghiến răng căm hờn. Mặt ông đầy sung mãn, nhưng trong bầu vú của các bà mẹ không có chút sữa cho con".

Hỡi các ông lãnh đạo ở Lebak, cái chết không chừa ai ! Trong những thôn xóm dưới quyền chúng ta, họ sẽ nói gì ? Và khách đi qua sẽ nói gì khi họ nhìn đám tang chúng ta ?".

Lúc Max Havelaar tranh luận với những kẻ cầm quyền, chúng cho rằng "anh bịa ra thằng Saidjah... và chẳng có ai tên là Adinda sống ở Badoer cả", thì "giọng nói sắc như dao" và lý lẽ đầy sức thuyết phục : "Có phải câu chuyện *Người làm phúc* trong *Kinh Thánh* là bịa đặt sao khi ta chẳng thấy bóng dáng kẻ lữ hành bị mất trộm nào được những bàn tay nhân từ cứu vớt ?

Có phải câu chuyện *Người gieo hạt* trong *Kinh Thánh* là chuyện bịa không vì đời thuở nhà ai lại đi gieo hạt trên tảng đá bao giờ ? Gần gũi hơn với cuốn sách của tôi, có thể nào phủ định sự thực trong cuốn *Căn lều của bác Tom* chỉ vì cô bé Evangeline là nhân vật hư cấu ?... Liệu người ta có đọc nó không nếu cuốn sách được viết như một bản cáo trạng toà án ? Liệu đấy là lỗi tác giả, hay là lỗi của tôi, khi đã đưa sự thực đến với độc giả, cải trang dưới cái không thực ?".

Chỉ riêng sự thôi thúc nội tâm và ngọn lửa bên trong chưa đủ điều kiện để bảo đảm cho tác phẩm thành công. Tác phẩm của Multatuli gần như một tiểu thuyết - tự truyện với những hồ sơ, công văn, những mật khẩn có ngày, có số, những bức thư được sao chép nguyên văn đã làm tăng thêm sức thuyết phục và niềm tin vào những lời tố cáo mãnh liệt của Max Havelaar : "Tôi biết và tôi có thể chứng minh là có rất nhiều Adinda, rất nhiều Saidjah khác nữa ; những trường hợp hư cấu chính là sự thực ngoài đời. Tôi đã nói là tôi có thể kê khai tên tuổi những người bị tống ra khỏi nhà vì nạn bóc lột như trường hợp của Saidjah và Adinda. Trong cuốn sách này tôi không có ý định trưng ra những lời khai như ở một phiên toà lập ra để phán xét tình hình cai trị của Hà Lan ở Đông Ấn... Không, thưa ngài Bộ trưởng Thuộc địa... Không, thưa quý ngài Toàn quyền... các ngài phải chứng minh rõ là dân chúng không bị bóc lột, không cần biết trong số ấy có những cậu Saidjah mẫn cảm hay không... Nếu người ta xem tôi là một nhà văn xoàng thì tôi chẳng mấy quan tâm với điều kiện là cái sự kiện người dân bản địa bị *bạc đãi thậm tệ* phải được xác nhận là có thực. Đấy là cụm từ người tiền nhiệm của Havelaar đã dùng trong tờ ghi chép mà anh đã đưa cho thanh tra Verbrugge xem – *tờ ghi chép đang nằm trước mặt tôi*".

Tiểu thuyết *Max Havelaar* là sự thống nhất giữa hướng nội và hướng ngoại nhưng đồng thời cũng là sự cộng hưởng giữa *cái Tôi riêng tư của cá nhân* với cái *Ta chung của cộng đồng*. Sự phẫn nộ riêng tư của một cái Tôi cá nhân bị ngược đãi, bị đối xử bất công lại có sự cộng hưởng của cộng đồng rộng lớn, của quần chúng bị áp bức ở Indonesia, của các tầng lớp nhân dân và trí thức dân chủ, tiến bộ Hà Lan đang bất bình và đòi xoá bỏ chủ nghĩa thực dân tàn bạo. Tiểu thuyết *Max Havelaar* có tiếng vang rộng lớn ra ngoài biên giới Hà Lan vì nó là một lời tố cáo lối sống thực dụng, vụ lợi của giai cấp tư sản, một lời kết án hùng hồn, đầy sức thuyết phục đối với chế độ thực dân kiểu cũ vô nhân đạo trên toàn thế giới trong thế kỷ XIX và XX.

Cuối cùng chúng ta phải nói đến biệt tài khắc hoạ tính cách nhân vật, đây cũng là một trong những nguyên nhân thành công của tiểu thuyết *Max Havelaar*. Slymering, Max Havelaar là những dạng nhân vật trong

một cuốn *tiểu thuyết luận đề* chứ không phải tiểu thuyết tính cách (như kiểu *Bà Bovary, David Coppefield, Đỏ và đen*). Ở đây, các tính cách, giọng điệu được khắc hoạ, mô tả ngay từ đầu chứ không xuất hiện dần dần rồi kết thúc đầy bất ngờ như kiểu nhân vật Uria Hip, kẻ "hèng kém" trong tiểu thuyết *David Copperfield* của Dickens. Phần nào giống như Nguyễn Khải, Multatuli giới thiệu tính cách trước khi cho nhân vật hành động, những lời giới thiệu có tính chất hướng dẫn người đọc.

Và đây là những đặc điểm của tính cách Max Havelaar :

– Anh là loại *hiếm có trên đời* : một người có cả đầu óc lẫn trái tim. Con người anh là *cái túi đầy mâu thuẫn*.

– *Sắc* như lưỡi dao cạo nhưng lại *dịu hiền* như cô thiếu nữ.

– Là nhà thơ lãng mạn và *mơ mộng* nhưng ngay sau đó lại có thể *tỉnh táo* bàn về giá gạo, lợi ích kinh tế của trại chăn nuôi gà vịt Ai Cập.

– Yêu chuộng chân lý và công bằng nhưng lại lơ là với những nhiệm vụ sơ đẳng nhất, chỉ vì anh quá quan tâm đến sự bất công ở mức cao hơn, xa hơn và sâu hơn. Với *bản chất hào hiệp và quả cảm* và cũng như chàng Đôn Kihôtê kia, anh *tiêu phí lòng dũng cảm của mình trên những cối xay gió*".

Max Havelaar là một nhân vật "quá ư cách biệt với chuẩn mực hằng ngày", một *nhân vật lãng mạn* có nhiều hoài bão, nhiều ước mơ cao đẹp, muốn bênh vực quần chúng bị áp bức, muốn chống lại sự bất công nhưng không được hoàn cảnh chấp nhận. Đó là *một con người đứng cao hơn hoàn cảnh và không chịu sự tác động của hoàn cảnh* : "Anh sẵn sàng đứng ra thi hành pháp luật một mình nếu cần, có được ai trợ lực hay không cũng mặc". Chính vì thế mà con người này mang *tâm trạng cô đơn, xa lạ với hoàn cảnh*, thậm chí có lúc *đối lập với hoàn cảnh*. Đó là một kẻ chứa chan hy vọng, hăng lên vì một lý tưởng cao đẹp để rồi phẫn nộ khi thấy lý tưởng đó "bị đám đông chà đạp dưới chân". Đó cũng là một nhà hiền triết đang thuyết giảng hùng hồn một bài học về chân lý nhưng tiếng nói đầy tâm huyết của ông lại bị "nhận chìm bởi cái đạo đức giả, thói tham lam của người đời". Đó là "đấng Jésus từ trên cao buồn bã nhìn xuống thành Jérusalem, than thầm là "dân họ không nghe mình"...

Là một nhân vật điển hình của chủ nghĩa lãng mạn cách mạng, Max Havelaar đã được *lý tưởng hoá* như một con người hào hiệp, phóng khoáng, một nhà nhân đạo chủ nghĩa cao cả, sẵn sàng bảo vệ những người nghèo khổ bị áp bức bất cứ ở đâu, trên toàn thế giới. Verbrugge nói với Max Havelaar : "Tôi chưa từng được làm việc với ai như ông. Quả thật *ông là người khác thường*". Và đây là câu trả lời của một nhà lãng mạn đầy tự tin : – Vâng, vâng, tôi biết mà ! Có phải ai cũng là *nhà tiên tri, tông đồ của Chúa* cả đâu... Nếu thế kiếm đâu ra gỗ mà đóng đinh mọi người !"(1).

Max Havelaar mang đầy đủ những đặc trưng của một nhân vật lãng mạn cách mạng. Nhưng Multatuli xuất hiện trực tiếp ở cuối tác phẩm lại là một nhân vật của chủ nghĩa hiện thực tỉnh táo – *loại nhân vật – tư tưởng thể hiện tập trung luận đề của tác phẩm.*

*
* *

Hơn hẳn những người cùng thời với Multatuli trong thế kỷ XIX, ngày nay bạn đọc Việt Nam có thể đọc và đánh giá tác phẩm trên hai bình diện : lịch sử và văn học. Chủ nghĩa thực dân kiểu cũ đã sụp đổ ở Việt Nam và Indonesia vào thập kỷ bốn mươi của thế kỷ XX nhưng chủ nghĩa thực dân kiểu mới bằng mọi hình thức trá hình vẫn còn tồn tại trên thế giới. Mặt khác, những sự bất công, những thủ đoạn bóc lột, những đối xử bất bình đẳng, thói tham ô nhũng lạm còn lâu mới bị loại trừ hẳn khỏi xã hội loài người của chúng ta.

Indonesia đã giành độc lập từ năm 1949 và giờ đây là một thành viên vững mạnh của khối ASEAN. Do đó đối với bạn đọc Việt Nam hôm nay, điều mà chúng ta quan tâm tới tác phẩm là cái hành động tố cáo quyết liệt một hệ thống thực dân kiểu cũ rất gần với chủ nghĩa thực dân Pháp ở Việt Nam hơn là những sự kiện của cá nhân Max Havelaar, những thái độ cá nhân của Multatuli. "Hơn là một Đôn Kihôtê bị quật ngã bởi những chiếc cối xay gió tưởng tượng, Havelaar là kẻ khám phá ra những tòng phạm dối trá, những sự thông đồng bí mật không thiếu gì trong cuộc sống

(1) Những chỗ in nghiêng ở hai trang này là do chúng tôi muốn nhấn mạnh.

hằng ngày của chúng ta". Ông chống lại sự áp bức một dân tộc vừa bởi những kẻ cầm quyền ngoại quốc vừa bởi chính những ông sếp bản địa hư hỏng : "Max Havelaar giống với Til Ulenspiegel của Charles Decoster hơn là với nhân vật của Cervantès" (Guy Toebosch).

Câu chuyện của Max Havelaar cũng có thể chuyển từ Indonesia sang một nơi khác vẫn còn áp bức bóc lột trên địa cầu để chúng ta có thể tìm thấy ở đây những nỗi đau vĩnh cửu của con người. Đó là ý kiến của D. H. Lawrence : "Lòng căm thù lại làm nảy sinh tình thương. Sức mạnh ghê gớm ở Multatuli, mà chúng ta cũng thấy ở Jean Paul, ở Swift và Gôgôn và ở Mark Twain, thực sự là lòng căm thù, một lòng căm thù mãnh liệt và đáng kính. Căm ghét Droogstoppel là đáng kính và Multatuli đã làm điều đó. Cũng thật là đáng kính khi căm ghét chế độ hành chính quan liêu hèn nhát và Multatuli cũng đã căm ghét... Đối với con người có chiều hướng trở nên xấu xa như Droogstoppel và như vị Toàn quyền và Slymering, là cái gì đó đáng căm ghét, cần phải huỷ diệt. Lúc đó, Multatuli đến, như Jack và Beanstalk, chiến đấu chống lại người khổng lồ...

Khi không còn Droogstoppel, không còn Toàn quyền hoặc Slymering thì lúc đó *Max Havelaar* sẽ hết thời. Cuốn sách là một liều thuốc đắng chứ không phải viên kẹo. Món mứt của tình thương đã được dùng để nuốt viên thuốc đắng. Ông cha chúng ta đã liếm hết chỗ mứt. Chúng ta có thể vẫn phải tiếp tục nuốt viên thuốc vì chứng táo bón của xã hội vẫn tồi tệ như nó đã luôn luôn như thế".

(Lời giới thiệu cuốn *Max Havelaar*, NXB Văn học và Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế, H., 2004)

TRIỂN VỌNG HỢP TÁC VĂN HOÁ NGHỆ THUẬT NGA - VIỆT(*)

Hôm nay, Trung tâm Nghiên cứu Văn hoá Quốc tế (RICC) có vinh dự được phối hợp với Trường Đại học Văn hoá Nghệ thuật Quốc gia Mátxcơva và Trung tâm Hợp tác Quốc tế về Khoa học và Văn hoá Nga (trực thuộc Đại sứ quán Liên bang Nga) tổ chức cuộc Hội thảo khoa học quốc tế *Triển vọng hợp tác văn hoá nghệ thuật Nga – Việt*. Cho phép tôi được thay mặt các bạn Việt Nam trong cuộc Hội thảo quốc tế này nhiệt liệt chào mừng các vị sứ giả của nền văn hoá Nga, Giáo sư Viện sĩ Viện Hàn lâm Thông tin Quốc tế Tatiana Grigôriépna Kissêlêva, bà Valentina Phedôrốpna Ziva, Vụ trưởng Vụ Khoa học, đào tạo và phát triển văn hoá xã hội, Bộ Văn hoá Liên bang Nga và tiến sĩ Iouri Menkumôvích Avanexnốp, Chủ nhiệm Khoa, Trưởng ban Hợp tác Quốc tế Trường Đại học Văn hoá Nghệ thuật Quốc gia Mátxcơva, cùng các nghệ sĩ balê, các nhạc sĩ Nga.

Đây là cuộc Hội thảo khoa học quốc tế lần thứ tám do Trung tâm Nghiên cứu Văn hoá Quốc tế (RICC) tổ chức ở trong và ngoài nước. Các cuộc hội thảo trước phần lớn mang tên "Đất nước, con người và văn hoá Australia" hoặc "Đất nước, con người và văn hoá Bắc Âu", hoặc "Đất nước, con người và văn hoá Hà Lan",... Riêng cuộc hội thảo quốc tế này không mang tên như thế vì mối quan hệ giao lưu chính trị, văn hoá, kinh tế Nga - Việt đã diễn ra gần một thế kỷ. Nếu không kể đến hai tác giả Nguyễn Trường Tộ và K. Xtanhiukôvích trong thế kỷ XIX thì quan hệ giao lưu văn hoá Nga - Việt đã diễn ra trong suốt thế kỷ XX. Đầu những năm XX, thời kỳ hoạt động ở Paris, Nguyễn Ái Quốc đã say mê đọc tác phẩm

---

(*) Diễn văn khai mạc trong Hội thảo khoa học quốc tế ngày 12 - 2 - 2001 tại Hà Nội.

của L. Tônxtôi. Tháng 6 - 1924, đồng chí Nguyễn Ái Quốc đã tham gia Đại hội thứ V của Quốc tế Cộng sản họp ở Mátxcơva và *Luận cương về các dân tộc thuộc địa* của Vlađimia Ilích Lênin đã theo Người về châu Á, về Việt Nam. Năm 1935, Đảng Cộng sản Đông Dương đã có đoàn đại biểu chính thức đầu tiên gồm các đồng chí Lê Hồng Phong, Hoàng Văn Nọn, Nguyễn Thị Minh Khai đi dự Đại hội lần thứ VII của Quốc tế Cộng sản họp ở Mátxcơva từ 25 - 7 đến 25 - 8 - 1935. Đại hội đã quyết định công nhận Đảng Cộng sản Đông Dương là chi bộ chính thức và bầu đồng chí Lê Hồng Phong là uỷ viên dự khuyết của Ban chấp hành Quốc tế Cộng sản. Như thế là sau năm 1930, phong trào cách mạng Việt Nam đã gắn với phong trào cộng sản của các nước trên thế giới đặc biệt là với nước Nga Xô viết.

Sự gắn bó về chính trị đó đã mở ra một thời kỳ mới cho sự giao lưu văn hoá Nga - Việt. Trong việc truyền bá chủ nghĩa Mác - Lênin vào Việt Nam phải kể đến công lao to lớn của trường Đại học Cộng sản của nhân dân lao động phương Đông (gọi tắt là Trường Đại học phương Đông) của Quốc tế Cộng sản thành lập tại Mátxcơva từ năm 1921. Từ năm 1925 đến năm 1938, trường đại học này đã đào tạo và cung cấp cho Việt Nam 40 cán bộ, trong đó có một số đồng chí sau này trở thành lãnh tụ lỗi lạc của Cách mạng Việt Nam như Nguyễn Ái Quốc, Trần Phú, Lê Hồng Phong,... hoặc trở thành những nhà lý luận mác xít xuất sắc như Nguyễn Khánh Toàn, Trần Văn Giàu, Bùi Công Trừng, Nguyễn Thế Rục, Trần Đình Long, Trần Ngọc Danh,...

Trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ (1936 - 1939) ảnh hưởng của văn học Nga và văn học Liên Xô đối với Việt Nam khá mạnh mẽ. Thạch Lam là người đầu tiên giới thiệu Gôgôn. Hải Triều là người đầu tiên giới thiệu M. Goócki một cách trân trọng trong cuốn *Văn sĩ và xã hội*, Vũ Ngọc Phan là người đầu tiên dịch *Ana Khalêninh* (Anna Karênina) của Lép Tônxtôi và người ta nhận thấy rất rõ ảnh hưởng của Đôxtôiépxki và Lép Tônxtôi đến tác phẩm *Đôi bạn* và *Bướm trắng* của Nhất Linh. Trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, hàng loạt tác phẩm như *Người mẹ* của Goócki, *Xi măng* của Glátcốp, *Thép đã tôi thế đấy* của Ôxtrốpxki, *Suối thép* của Xêraphimôvích, *Paris sụp đổ* của Ilia Êrenbua được trích dịch và

giới thiệu với bạn đọc Việt Nam. Mặt khác, *Tập sách Dân chúng*[1] xuất bản cuốn *Ba năm ở Nga Xô viết* của Trần Đình Long và báo chí của Đảng phê phán cuốn *Retour de l' URSS* (Ở Liên Xô về) của nhà văn phương Tây André Gide đã bôi nhọ và xuyên tạc đất nước Nga Xô viết.

Sau Cách mạng tháng Tám 1945, quan hệ giao lưu văn hoá Nga - Việt lại càng mạnh mẽ hơn, đặc biệt là từ năm 1950 khi quan hệ ngoại giao giữa hai nước được thiết lập. Từ năm 1956 tiếng Nga đã trở thành ngoại ngữ phổ biến trong các trường trung học và đại học ở Việt Nam. Hàng loạt tác phẩm của các nhà văn Nga thế kỷ XIX như Puskin, Gôgôn, Sêkhốp, Tuốcghênhép, Đôxtôiépxki, L. Tônxtôi,... và của các nhà văn Nga Xô viết như M. Goócki, I. Êrenbua, A. Tônxtôi, A. Blốc, Ximônốp, Sôlôkhốp, Maiacốpxki, Aimatốp, Êxênhin,... đã được dịch ra tiếng Việt và được giảng dạy ở các trường đại học Việt Nam. Và công chúng yêu nghệ thuật Việt Nam đã từng thổn thức, rung động khi được nghe những bản nhạc của các nhạc sĩ thiên tài Nga như Glinca, Traicốpxki, Xcôxtacôvích. Nhân dân Việt Nam biết ơn học viện Traicốpxki, Trường Đại học Văn hoá nghệ thuật quốc gia Mátxcơva đã đào tạo hàng trăm nhạc sĩ cho Việt Nam trong đó có những nghệ sĩ nhân dân, nghệ sĩ ưu tú như Trọng Bằng, Đặng Thái Sơn, Văn Ký, Lê Dung, Tôn Nữ Nguyệt Minh, Trần Thu Hà,... Các rạp chiếu bóng Việt Nam đông nghịt người mỗi lần chiếu các bộ phim dựa theo các tác phẩm cổ điển Nga như *Tội ác và trừng phạt, Anh em Karamadốp, Năm đêm trắng* của Đôxtôiépxki, *Chiến tranh và hoà bình* của L. Tônxtôi, *Con đường đau khổ* của A. Tônxtôi, *Sông Đông êm đềm* của Sôlôkhốp,... Bản thân tôi là một giáo sư văn học, tôi vô cùng biết ơn nền văn học Nga Xô viết đặc biệt là các nhà lý luận phê bình Nga Xô viết như Biêlinxki, Sécnusépxki, Bakhtin, Phriétlandơ, Khrápchenkô, Enxbéc, Bôsarốp,... với hệ thống lý luận có cơ sở triết học và mỹ học vững chắc của họ.

... Trên đây tôi đã tóm tắt một cách sơ lược lịch sử mối quan hệ giao lưu văn hoá nghệ thuật Nga - Việt trong thế kỷ XX qua các ngành giáo dục, văn học, âm nhạc, điện ảnh. Xin thứ lỗi cho tôi đã không đủ

(1) Cơ quan xuất bản những sách báo của Đảng thời kỳ Mặt trận Dân chủ (1936 - 1939)

kiến thức để nói tới mối quan hệ giao lưu văn hoá đó trong các ngành sân khấu, hội hoạ, điêu khắc, kiến trúc, balê, v.v. Và tôi cũng chưa nói hết được những ảnh hưởng của văn hoá nghệ thuật Việt Nam ở Liên bang Nga trong thế kỷ vừa qua. Nhìn chung có thể nói đó là một quan hệ giao lưu văn hoá trên tình anh em ruột thịt, một quan hệ giao lưu văn hoá tốt đẹp đến mức trở thành mẫu mực.

Chúng ta hy vọng trong thế kỷ XXI, đặc biệt là với chuyến thăm chính thức Việt Nam sắp tới của Tổng thống Liên bang Nga Vladimia Vladimirôvích Putin, mối quan hệ giao lưu văn hoá nghệ thuật sẽ mở ra nhiều triển vọng tốt đẹp trên tất cả các phương diện (...).



Tiếp Đoàn Chủ tịch Thượng nghị viện Rumani (2002)



Cùng với Đại sứ Bỉ, Rumani, Hàn Quốc
đi thăm Tuần Châu, Quảng Ninh (2002)

ĐẤT NƯỚC, CON NGƯỜI VÀ VĂN HOÁ RUMANI(*)

Hôm nay, Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế, Câu lạc bộ Giao lưu Kinh tế - Văn hoá quốc tế, phối hợp với Đại sứ quán Rumani, Hội Hữu nghị Việt Nam - Rumani, Khoa Văn học (thuộc Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn) đồng tổ chức cuộc Hội thảo khoa học quốc tế *Đất nước, con người và văn hoá Rumani*. Đây là cuộc Hội thảo khoa học quốc tế lần thứ chín do Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế tổ chức từ 1991 đến nay, sau các cuộc Hội thảo khoa học quốc tế với các nước Thuỵ Điển, Đan Mạch, Na Uy, Nhật Bản, Hàn Quốc, Australia, Hà Lan, Nga, v.v. Các tham luận trong cuộc hội thảo hôm nay tập trung ca ngợi nền văn hoá, văn học Rumani, một nền văn hoá lớn ở châu Âu đã đạt tới tầm vóc nhân loại vào cuối thế kỷ XIX với các tên tuổi như Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ion Creangă. Ba cây đại thụ của nền văn hoá Rumani là nhà viết kịch Ion Luca Caragiale, nhà điêu khắc Constantin Brâncusi, nhà thơ Mihai Eminescu đã được UNESCO công nhận là Danh nhân văn hoá thế giới, lễ kỷ niệm vào các năm 2000, 2001, 2002. Một số tham luận đã nhắc đến những điểm gặp gỡ giữa đất nước, con người và văn hoá Rumani, một nước ở Đông Nam châu Âu với đất nước, con người và văn hoá Việt Nam, một nước ở Đông Nam châu Á, đến ít nhiều hương vị phương Đông trong thơ Mihai Eminescu, đến sự giống nhau giữa một số truyện dân gian Việt Nam và truyện dân gian Rumani (chẳng hạn giữa những truyện *Từ Thức lên tiên*, truyện *Tấm Cám* của Việt Nam với những truyện *Trẻ mãi không già, Sống mãi không chết, Con gái ông già* của Rumani). Nhà nghiên cứu Ioan Serbs đã viết trong *Truyện thần tiên* của nhà xuất bản Eminescu (1972) như sau :

(*) Diễn văn khai mạc trong Hội thảo khoa học quốc tế ngày 27 - 11 - 2003 tại Hà Nội.

"Trong truyện thần thoại và truyện dân gian Rumani, người đọc có thể tìm thấy những đặc tính điển hình về đạo đức và tinh thần của một dân tộc, đó là đặc trưng thẩm mỹ, nhận thức về thẩm mỹ, đó là lòng dũng cảm, trí thông minh tuyệt vời và lòng khát khao lý tưởng, lòng trung thành và tin tưởng ở chính nghĩa, đó là sự ngưỡng mộ và đòi hỏi một cuộc sống công bằng và hạnh phúc". Hoàn toàn có thể nói như vậy về văn học dân gian Việt Nam, con người Việt Nam.

Tình cảm đối với thiên nhiên, tình yêu cuộc sống là nét nổi bật trong văn hoá dân gian Rumani, trong tâm hồn những người dân du mục dưới chân dãy Cácpát, trên những thảo nguyên mênh mông, trong tâm hồn những nông dân, ngư dân trên những cánh đồng lúa mì bát ngát, dọc dòng sông Danube xanh trong, dọc bờ biển Hắc Hải dài nhất châu Âu.

Văn hoá Rumani vừa giàu chất tình cảm, tình yêu thiên nhiên, con người và cuộc sống, vừa giàu chất triết lý, chất trí tuệ. Thơ ca của Mihai Eminescu là một sự hoà hợp giữa chất trữ tình sâu lắng và chất triết lý siêu thoát về một vẻ đẹp vĩnh hằng. Thông điệp nghệ thuật của tiểu thuyết *Tình yêu hoang dã* của Zaharia Stancu (1902 - 1974), nguyên Chủ tịch Hội Nhà văn Rumani là một tình yêu đa tầng, đa nghĩa, mang tầm khái quát những vấn đề triết lý sâu xa của nhân loại (theo Phạm Viết Đào). Chất trí tuệ, chất triết lý cũng toát lên từ những pho tượng điêu khắc của Constantin Brumcusi, từ những vở kịch của H. Lovinetco (*Thành trì sụp đổ*), của Ion Luca Caragiale (*Một đêm dông tố*). Chất triết lý, màu sắc trí tuệ là một biểu hiện của *tính hiện đại* của nền văn học Rumani. Và chúng tôi nghĩ, mọi sự cách tân và hiện đại hoá chân chính đều không thoát ly với truyền thống văn hoá dân gian, truyền thống văn học dân tộc.

Cuộc Hội thảo khoa học quốc tế hôm nay hy vọng sẽ góp một phần nhỏ vào công cuộc giao lưu văn hoá, kinh tế Việt Nam - Rumani. Từ năm 1961 đến nay nhiều tác phẩm của I. L. Caragiale, M. Eminescu, H. Lovinescu, Z. Stancu, M. Sadovianu, L. Rebreanu, L. Phunga, C. Gheorghiu, N. Morgieanu, F. Munteanu, P. Salcudeanu, Mira Lupeanu,... đã được dịch ra tiếng Việt và một số tác phẩm của Nguyễn Du, Đặng Trần Côn, Đoàn Thị Điểm, Tố Hữu, Huy Cận, Xuân Diệu,

Nguyễn Đình Thi, Tô Hoài, Anh Đức, Hữu Mai,... đã được dịch sang tiếng Rumani. Tạp chí *Văn học nước ngoài*, số 6 năm 2000 đã dành một số đặc biệt *Chuyên đề văn học Rumani*.

Cuộc Hội thảo khoa học quốc tế mang một ý nghĩa đặc biệt, nó diễn ra vào dịp kỷ niệm 85 năm Quốc khánh Rumani, 53 năm quan hệ ngoại giao Việt Nam - Rumani. Tổng thống Rumani Ion Iliescu đã có cuộc thăm chính thức Việt Nam tháng 2 năm 2002 và đáp lại, Chủ tịch Trần Đức Lương đã thăm chính thức Rumani tháng 10 năm 2003. Rumani đã đào tạo cho Việt Nam trên 3 000 cán bộ khoa học, kỹ thuật, văn học nghệ thuật. Nhiều cựu sinh viên Việt Nam ở Rumani bây giờ đang giữ những trọng trách trong bộ máy lãnh đạo Đảng và Nhà nước, trong Công ty Giấy Việt Nam và Công ty Giấy Bãi Bằng, trong các ngành văn học nghệ thuật, v.v. Mối quan hệ hợp tác và hữu nghị Việt Nam - Rumani đang diễn ra ngày càng tốt đẹp. Sự có mặt của Đại sứ quán Rumani, đặc biệt là của Ngài Đại sứ Constantin Lupeanu, của Đoàn kinh tế Rumani, Đoàn nhà văn Rumani, của Hội hữu nghị Việt Nam - Rumani, của các cựu sinh viên Việt Nam tại Rumani, của các giáo sư và sinh viên các trường đại học Việt Nam, các hội viên của Câu lạc bộ giao lưu Kinh tế - Văn hoá quốc tế hôm nay đã chứng tỏ điều đó (...).

HANS CHRISTIAN ANDERSEN – CON THIÊN NGA XINH ĐẸP CỦA TOÀN THẾ GIỚI

Tôi có cái may mắn được đôi ba lần đến thăm đất nước Đan Mạch, quê hương của hoàng tử Hamlet trong kịch Shakespeare. Ở thủ đô Copenhagen, tôi đã gặp những ông bà già Đan Mạch, đeo mặt nạ chụp ảnh trong công viên Tivoli đầy hoa ngát hương, với những khuôn mặt vừa hiền từ thánh thiện, vừa cười nói hồn nhiên như trẻ thơ. Tôi đã tham dự những đêm đốt lửa trại ngoài bãi biển, các gia đình tụ tập ca hát, nhảy múa và kể chuyện của Andersen. Hans Christian Andersen được xem là một trong ba người khổng lồ của văn hoá Đan Mạch thế kỷ XIX, trong đó có hai người được Việt Nam biết rất rõ là Hans Christian Andersen và Soren Kierkegaard, một trong những nhà triết học hiện sinh vào loại sớm nhất của châu Âu. Hans Christian Andersen, người công dân danh dự của thành phố Odense, người viết hay nhất về tâm hồn Đan Mạch, phong cách Đan Mạch cũng đồng thời là nhà văn của thế giới. Tác phẩm của ông được dịch ra hàng trăm thứ tiếng, vào loại được dịch nhiều nhất trên thế giới như *Kinh Thánh* của đạo Gia Tô và tác phẩm của Karl Marx. Có thể nói ở đâu mặt trời đi qua trên thế giới này thì ở đó người ta say sưa đọc Andersen.

Trong cuộc Hội thảo khoa học quốc tế *Sự đóng góp của Bắc Âu vào văn học thế giới* do Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế tổ chức tại Hà Nội tháng 12 năm 1993, giáo sư Finn Hauberg Mortensen phát biểu : "Tôi không muốn làm mếch lòng ai nếu nói rằng Andersen là nha văn Đan Mạch được nước ngoài biết đến nhiều nhất và ông, từ một quốc gia nhỏ, nhiều mưa, nằm trên ngưỡng cửa của miền Bắc Âu trông ra châu Âu, đáng được coi là một trong những thành tựu cao nhất của văn học

thế giới"[1]. Finn Hauberg Mortensen cho biết đầu thế kỷ XIX, người dân Đan Mạch ít khi đi du ngoạn từ vùng này sang vùng khác ngay trên đất nước mình và kinh đô của họ bị vây quanh bởi những bức tường thành, ban đêm cổng thành đóng kín. Nhưng trong 70 năm cuộc đời mình (1805 - 1875), Andersen đã 29 lần đi du lịch ra nước ngoài. Năm 1831 bắt đầu sang Đức, rồi sau đó sang nhiều nước châu Âu như Anh, Ý, Thuỵ Sĩ, Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha, đến cả Trung Cận Đông, quê hương của *Nghìn lẻ một đêm*. Những chuyến du hành khắp châu Âu đó đã để lại dấu ấn trong tác phẩm. Truyện của Andersen có một nhu cầu vượt thoát không cưỡng được : đi ra thế giới rộng lớn là sự quan tâm hàng đầu của hầu hết các nhân vật, vì ông cảm thấy ngạt thở trong cái nước Đan Mạch nhỏ bé như có người đã nói. Do sự quen biết và trao đổi thư từ với nhiều nhà văn nổi tiếng châu Âu (Dickens, Chamisso,...) cho nên tác phẩm của ông nhanh chóng được phổ biến ở Đức, Anh, và cả Hoa Kỳ. Trong thế kỷ XIX, có thể nói tác phẩm của Hans Christian Andersen là *một bước tổng hợp thành công* những thành tựu của văn hoá Đan Mạch, văn hoá Bắc Âu với văn hoá châu Âu.

Ngay từ những tác phẩm đầu tay, Andersen đã chịu ảnh hưởng Hoffmann và Henrich Heine. Dấu ấn của phong cách Hoffmann khá rõ trong tác phẩm văn xuôi đầu tiên *Cuộc lữ hành từ kênh đào Holmen đến mũi đất phía Đông ở Amager* (1828 - 1829) và trong tuyển tập thơ đầu tiên (*Những bài thơ* - 1830) ta nhận thấy ngay ảnh hưởng của Henrich Heine. Theo Sven H. Rossel "chuyến ra nước ngoài đầu tiên của ông sang Đức năm 1831 cũng xuất bản được một cuốn sách du lịch *Những cuộc ngao du ở những vùng lãng mạn của núi Hartz, Saxon Switzerland*, chịu ảnh hưởng anh hùng ca *The Hart Journey* (1826) của Henrich Heine"[2].

---

(1) Finn Hauberg Mortensen, *Hans Christian Andersen – Từ trẻ em thời phong kiến đến trẻ em thời hiện đại.*

Cùng một tác giả : *A Tale of Tales : Hans Christian Andersen and Danish Children's Literature*, phần I - IV, *The Nordic Rountable Papers*, số 4, 5 do Trung tâm Nghiên cứu về Bắc Âu, Đại học Tổng hợp Minnesota xuất bản, Mineapolis, Hoa Kỳ, 1989.

(2) Sven H.Rossel, *A History of Danish Literature*, University of Nebraska Press xuất bản, Lincohn và London, 1992, p. 236.

Andersen tiếp thu nhiều ảnh hưởng của các nhà lãng mạn Đức như Hoffmann và Chamisso (rõ nhất là trong truyện *Cái bóng*). Những câu chuyện cổ tích của anh em Grimm cũng để lại dấu ấn trong bốn truyện đầu tiên của tập *Truyện cổ tích cho thiếu nhi* (1835). Đó là các truyện *Cái bật lửa, Nàng công chúa và hạt đậu, Những bông hoa của cô bé Ida, Cu nhớn và cu con,...* Mô típ cái bật lửa diệu kỳ (ở nơi khác là ngọn nến) có thể tìm thấy trong *Ngọn nến xanh* của anh em Grimm cũng như trong một bài thơ của nhà lãng mạn Đan Mạch lớn Oehlenschlager, *Aladdin* (1805), bắt nguồn từ *Nghìn lẻ một đêm*. Tất nhiên *Cái bật lửa* là một sáng tạo của Andersen, chủ đề của nó gần gũi với tác giả : một con người xoàng xĩnh đã đạt tới một địa vị cao cả. Và trong cái truyện đầu tiên này đã hé ra những đặc điểm phong cách của Andersen : lối kể chuyện nhanh, nhạy bén và sắc sảo, giọng cảm thán và trào lộng.

Tiểu thuyết đầu tay *Người ngẫu hứng* (1835) dựa trên những ấn tượng của Andersen trong chuyến hành trình sang Ý vào hai năm 1833 - 1834. Theo Sven H. Rossel, trong *Người ngẫu hứng* ta thấy một nghệ thuật kết hợp hư cấu và du ký như trong tiểu thuyết *Corinne ou l'Italie* của Madame de Stael và những miêu tả quang cảnh rất chi tiết của Walter Scott. Các nhà văn lãng mạn đồng thời cũng là những nhà du hành (Chateaubriand, Nguyễn Tuân,...). Andersen cũng là tác giả nhiều tập du ký. *Cái chợ của nhà thơ* (1842) ghi lại những kỷ niệm trong chuyến đi dài nhất tới Ý, Hy Lạp, Thổ Nhĩ Kỳ (1840 - 1841). Năng lực hướng dẫn du lịch cũng được thể hiện trong các tập du ký khác như *Ở Thuỵ Điển* (1851), *Ở Tây Ban Nha* (1863), *Ở Bồ Đào Nha* (1866). Theo giáo sư Frédéric Durand trường Đại học Tổng hợp Caen thì những thời gian không đi du lịch ở châu Âu, Andersen lại sống trong các trang viên của những thành phố tuyệt vời của Đan Mạch như Nyso, Basnaes, Holsteinborg, Frijsenborg và cái phong thái một nhà du hành đó kéo mãi cho đến cuối đời. Ngày 4 - 8 - 1875 ông mất trong một ngôi nhà ở nông thôn của thương nhân Melchior ở Osterbro[1].

---

(1) Frédéric Durand, *Histoire de la littérature Danoise*, p. 204, Aubier, Éditions Montaigne, Paris, 1967, *Imprimé au Danemark par Det Berlingske Bortrykkeri*, Copenhagen.

Chúng ta biết Andersen đã hai lần gặp Dickens ở Anh (vào các năm 1847 và 1857) và hai kịch bản đầu tay được in trong cuốn *Thử nghiệm tuổi trẻ* (Ungdoms Forsog) xuất bản vào năm 1822 đều lấy bút danh William Christian Walter – nhắc đến hai tên tuổi lớn ở Anh là nhà viết kịch William Shakespeare (tác giả *Hamlet, Otello,...*) và Walter Scott (tác giả *Ivanhoe*). Andersen đã viết 30 vở kịch trong 10 năm và không bao giờ ông chịu thừa nhận sự thất bại của mình như một kịch tác gia !

Theo Régis Boyer, giáo sư trường Đại học Paris – Sorbonne, người dịch, tuyển chọn và giới thiệu *Truyện* của Hans Christian Andersen[1] thì nhà văn vô sản đầu tiên của Đan Mạch đó, từ 1835 đến 1872, trong 37 năm đã viết 173 truyện, in thành 25 tập, trở thành người viết truyện thiếu nhi cho toàn thế giới và Đan Mạch được gọi là nước Andersen. Nhà văn vĩ đại này còn là tác giả của 5 tiểu thuyết, 30 vở kịch và rất nhiều du ký, tự truyện, nhật ký. Xuất thân trong một gia đình nghèo khổ, đầy những chuyện đau buồn, Andersen là con người "không có tuổi trẻ", không có tình yêu, không có gia đình. Thất vọng về tình yêu với Louise Collins và nữ ca sĩ Thuỵ Điển nổi tiếng Jenny Lind, ông sống độc thân suốt đời. Con người đó chỉ cảm thấy tràn trề hạnh phúc khi người ta dựng tượng ông ở Copenhagen và ông trở thành người công dân danh dự của thành phố Odense quê hương.

*
* *

MÀU SẮC TỰ TRUYỆN

Nhiều tác phẩm của Andersen mang màu sắc tự truyện hoặc có một số chi tiết gắn với cuộc đời nhà văn. Cha là thợ giày, gia nhập quân đội năm 1812, sau hai năm trở về chết vì bệnh lao trong một túp nhà nghèo khổ ở ngoại ô Odense. Mẹ là thợ giặt, đã có một con gái trước khi lấy chồng và người chị không quen biết đó là một nỗi ám ảnh suốt đời đối với trí tưởng tượng của Andersen. Sau khi chồng chết, bà mẹ đi bước nữa, rồi chết vì rượu trong một nhà cứu tế (*Mụ ấy hư hỏng*). Bốn tập tự truyện *Chuyện cổ tích của đời tôi* (1855) đã tạo được một nhịp cầu nối tác phẩm

(1) Régis Boyer, *Hans Christian Andersen – Contes*, Éditions Gallimard, 1994, p. 8.

với huyền thoại của một cá nhân : từ con vịt xấu xí trở thành con thiên nga xinh đẹp. Trong thư gửi cho Georg Brandes, nhà phê bình lớn của Đan Mạch và của Bắc Âu thế kỷ XIX, Andersen viết : "*Con vịt xấu xí* đã phản ánh chính cuộc đời tôi". Nhưng người ta không chú ý nhiều lắm đến góc độ tự truyện của *Con vịt xấu xí*. Những cuốn tiểu thuyết như *Người ngẫu hứng* (1835) hay *Chỉ là một người chơi đàn violon* (1837) có nhiều kỷ niệm cá nhân hơn truyện này.

Antonio trong *Người ngẫu hứng* hay Christian trong *Chỉ là một người chơi đàn violon* thực chất là Andersen. *Peer, con người may mắn* (1870), kết thúc chuỗi tiểu thuyết của Andersen. Anh chàng Peer cũng có một người cha chết trong chiến tranh, mẹ làm nghề thợ giặt. Giống như Antonio trong *Người ngẫu hứng*, anh đạt được ước mơ nghề nghiệp, trở thành một ca sĩ opera, một nghệ sĩ lớn. Điểm khác là anh đã chết trong danh vọng, bị đứng tim trong khi đang đóng vai trong vở opera *Aladdin* ! Đề tài chung của các cuốn tiểu thuyết là : một cậu bé nghèo khổ đã phấn đấu cật lực để đạt đến danh vọng của một nghệ sĩ có tài năng, nhưng một sự rủi ro bí ẩn đã ngăn cản anh ta đến với hạnh phúc thật sự. Con người ta không bao giờ đạt được mọi thứ trên đời ! Andersen đã có lần tâm sự : "Hầu hết những truyện mà tôi viết đều là sự phản ánh chính bản thân tôi, mọi tính cách đều bắt nguồn từ đời sống". Anh lính tầm thường may mắn lấy được nàng công chúa kiêu hãnh trong *Cái bật lửa* và cô gái có làn da quá nhạy cảm trong *Nàng công chúa và hạt đậu* gần như một thứ chân dung tự hoạ.

Andersen cũng đồng nhất bản thân mình với anh chàng chăn lợn (hoàng tử) và nàng tiên cá đau khổ. Nàng tiên cá đã hy sinh cả tiếng nói lẫn tiếng hát mê hồn của mình, đã dẫm lên máu mình mà múa để hy vọng được hoàng tử yêu. *Nàng tiên cá* đã làm xúc động bao nhiêu trái tim đau khổ và là một trong những truyện tình mang ý nghĩa nhân văn cao cả nhất của nhân loại. Hai tác phẩm nói trên dường như chạm đến mối tình vô vọng thứ hai của Andersen với Louise Collins, con gái vị ân nhân của ông. Năm 1833 nàng đã từ chối Andersen để lấy một người cùng đẳng cấp. *Chim sơn ca* là sự dâng tặng cho tình yêu tuyệt vọng thứ ba với nữ ca sĩ giọng cao Thuỵ Điển nổi tiếng Jenny Lind, người ông gặp gỡ năm 1840.

Chim sơn ca hót chữa khỏi bệnh cho nhà vua thì cũng như ca sĩ Jenny Lind hát cho giáo sư balê Bournonville nghe lúc chàng đang ốm và phương thuốc đó dường như hiệu nghiệm !

Giáo sư Régis Boyer nhấn mạnh tính chất chân dung tự hoạ và xem tác phẩm Andersen là một kiểu liên văn bản cá nhân (l'intertextualité personnelle). Ở đây tính chủ thể (subjectivité) chiến thắng và trùm lấp cho nên Georg Brandes mới nhận định : đó là "một trí tuệ chứa đầy đủ và toàn bộ con người ông ta". Hans Brix, nhà chú giải xuất sắc tác phẩm Andersen cho rằng nhà văn đã vẽ nhiều chân dung tự hoạ hơn Rembrandt. Cái mà chúng ta tìm thấy sau những truyện của Andersen trước hết chính là tác giả[1]. Tuy nhiên, Finn Hauberg Mortensen lại cho rằng "dù các cuốn tự truyện này chân thành đến mức nào thì chúng cũng làm công việc xây dựng nên câu chuyện huyền thoại về một đứa trẻ nhà nghèo phấn đấu để lọt ra ánh sáng và xã hội nhiều hơn là cung cấp cho chúng ta một bức chân dung tự hoạ"[2]. Sự thực, ý kiến của giáo sư Pháp Régis Boyer với ý kiến của giáo sư Đan Mạch Finn Hauberg Mortensen không mâu thuẫn với nhau : một bên nhấn mạnh chất liệu làm nên tác phẩm, một bên nhấn mạnh chủ đề của truyện. Régis Boyer đã có một nhận xét chính xác khi cho rằng trong *Con vịt xấu xí* có "một không khí rất Andersen cũng như cái chủ đề sâu sắc của nó : nỗi đơn chiếc tuyệt vọng của một cá thể cô đơn trong một thế giới không hiểu mình"[3].

Chuyện cổ tích của đời tôi cũng như các tập nhật ký đã được xuất bản thành 10 tập từ 1971 đến 1977 phản ánh cái thế giới bên trong đầy hấp dẫn của tâm hồn Andersen. Thông qua 10 tập nói trên, ta cảm thông với nỗi đau xã hội và sự phân tâm của ông : ước muốn tình dục và nỗi sợ giới tính,

---

(1) Régis Boyer, *Hans Christian Andersen – Contes*, Sđd, p.9.

(2) Finn Hauberg Mortensen, *Hans Christian Andersen – Từ trẻ em thời phong kiến đến trẻ em thời hiện đại.*

Cùng một tác giả : *A Tale of Tales : Hans Christian Andersen and Danish Children's Literature*, phần I – IV, The Nordic Rountable Papers, số 4 - 5 do Trung tâm Nghiên cứu về Bắc Âu, Đại học Tổng hợp Minnesota xuất bản, Mineapolis, Hoa Kỳ, 1989.

(3) Régis Boyer, *Hans Christian Andersen – Contes*, Sđd, tr. 458.

niềm tin lạc quan và sự chán nản, tuyệt vọng, nỗi cô đơn giữa đám người hâm mộ,... Ta cũng biết được những tác phẩm nào ông đã đọc, những bảo tàng và nhà hát nào ông đã tham quan, các nhà văn và nhạc sĩ nào ở Đan Mạch và châu Âu mà ông đã làm quen và có thư từ qua lại,... Ta "khám phá ra ông đã trở thành một phần của văn học và truyền thống văn hoá châu Âu và thực sự là nhà thế giới chủ nghĩa vĩ đại nhất trong văn học Đan Mạch từ thời Holberg như thế nào"(1).

Những tác phẩm tự truyện và nhật ký giúp ta hiểu sâu hơn con người và khát vọng sáng tạo của nhà văn, lý giải phần nào những thành tựu tuyệt vời của một đỉnh cao văn học thế kỷ XIX của châu Âu và thế giới. Hans Christian Andersen là con người sống một mình, không tình yêu, không gia đình, không có bạn thân thực sự, không có một niềm đam mê cháy bỏng nào khác ngoài việc viết văn. Con người vĩ đại đó đã tập trung toàn bộ ý chí, nghị lực về một phía : sáng tạo văn học. Và chính đó là sức mạnh của Andersen. Theo Régis Boyer, viết văn đối với Andersen gần như *một sự bù trừ*. Ông không có thời thơ ấu, cũng "không có tuổi trẻ" như đã nói trong *Chuyện cổ tích của đời tôi*. Đạt đến tột cùng vinh quang nhưng ông không bao giờ quên đẳng cấp xuất thân nghèo khổ của mình. Khát vọng văn chương cũng là khát vọng vươn lên để tự khẳng định mình trong xã hội, nơi mà trước đây ông không có một vị trí nào cả. "Cần phải nêu tên tôi trong số những nhà văn ưu tú của thời đại, nhưng tôi còn muốn hơn thế. Tôi muốn được xếp vào hàng lỗi lạc nhất của các nhà văn Đan Mạch. Một Digter vĩ đại trong thế giới này. Đó là điều tôi ước mong, một người lính không ước mơ trở thành tướng là một người lính tồi" (trích từ một bức thư tháng 1 - 1837). Cái khát khao vươn lên mạnh mẽ ấy như muốn bù đắp lại những thiệt thòi của một con người nghèo khổ không có chỗ đứng trong xã hội và luôn thất bại đau đớn trong tình yêu. Khi ông

---

(1) Sven H. Rossel,Sđd, tr. 237.

Ludvig Holberg (1684 - 1754) là ông già vĩ đại của nền văn học Đan Mạch, là người khôi phục nền văn học dân tộc và là người cha của nền sân khấu Đan Mạch, tác giả cuốn *Nhập môn lịch sử các vương quốc lớn ở châu Âu* (1711). Vở kịch *Eramus Montanus* của Holberg đã được Trung tâm Nghiên cứu văn hoá quốc tế cho trình diễn hai trích đoạn trên Truyền hình Việt Nam tháng 12 - 1993.

viết tiểu thuyết *O. T* (tên viết tắt của nhân vật chính Otto Thostrup) ông coi như một cách điều trị bệnh : cần phải giải phóng con người khỏi những đau buồn của quá khứ. Viết văn đối với Andersen vừa là *một sự giải thoát*, vừa là *một sự khẳng định mình* trong cuộc sống.

*
* *

VIẾT TRUYỆN CHO TRẺ EM HAY NGƯỜI LỚN ?

Tháng 2 - 1835, trong một bức thư, Andersen báo cho nhà lãng mạn Đan Mạch Ingemann là ông đang chuẩn bị "kể một vài chuyện cho thiếu nhi". Mùa xuân năm đó, ông xuất bản tập truyện đầu tiên *Truyện cổ tích cho thiếu nhi* trong đó có truyện *Cái bật lửa* mà chúng tôi đã phân tích ở trên. Nhưng đến tập truyện thứ tám (1843), ông tuyên bố viết cho tất cả mọi người, trẻ em và người lớn.

Theo Finn Hauberg Mortensen, Andersen muốn dùng loại gương soi thần kỳ của truyện cổ tích để phê phán những mặt xấu xa trong quan hệ xã hội và tâm lý con người của tầng lớp trung lưu và thượng lưu lúc bấy giờ. Người ta thường nói đến tính chất "hồn nhiên như trẻ thơ" của truyện Andersen. Các nhà tâm lý học dựa vào phân tâm học hiện đại coi "tuổi thơ là vương quốc của mọi nguyên nhân". Còn một số nhà văn thế kỷ XIX và XX lại tìm thấy trong sự thơ ngây của trẻ em nguồn sức mạnh phê phán xã hội (*Cô gái chăn cừu và chàng nạo ống khói, Đôi giày đỏ, Bà Chúa Tuyết*). Nước mắt của em bé Gerda thánh thiện làm cho cây hoa hồng mọc lại và cũng "những giọt nước mắt nóng hổi" đó "rơi trên ngực và thấm vào tận tim Kay, nước mắt làm tan nước đá và đánh tan cả mảnh gương quỷ".

Chủ đề sâu sắc của truyện *Bà Chúa Tuyết* nằm ở đoạn kết :

"Bà các em ngồi dưới ánh nắng, cất cao giọng đọc trong *Kinh Thánh* : "Nếu ngươi không trở thành những đứa trẻ ngươi sẽ không được đi vào giang sơn của Chúa". Kay và Gerda nhìn nhau. Đến lúc ấy các em mới hiểu thấu ý nghĩa của câu Thánh thi :

Hồng mọc đầy trong thung lũng
Nơi Chúa Giê-xu hài đồng sẽ đến nói chuyện với chúng ta".

Trong thế kỷ XIX, truyện của Andersen là để đọc to trong sinh hoạt gia đình, nhiều lứa tuổi cùng ngồi nghe và trao đổi ý kiến với nhau. Nhiều khi vừa viết xong, chính Andersen đem đọc ngay trước cử toạ kiểu ấy. Như vậy là có một loại truyện dành riêng cho người lớn : "Tôi nắm bắt một ý tưởng của người già và kể lại cho người trẻ, trong khi không hề quên rằng những người làm cha, làm mẹ đang nghe và phải có cái gì đó để suy ngẫm".

Cái bóng là truyện thành công nhất, kỳ lạ nhất của Andersen, dành riêng cho người lớn. Điều cần chú ý là màu sắc hiện đại chủ nghĩa của tác phẩm. Một truyện ngắn nhưng được nâng lên chiều cao triết lý, nó gần như một tác phẩm luận đề, có thể mở đường cho những tác phẩm sau này của Kafka (*Hoá thân* - 1915) hay của Albert Camus (*Huyền thoại Sisyphe* - 1942). Dường như câu chuyện đã được thai nghén ở Naples (Ý) trong một chuyến du lịch năm 1846. Trong một nhà thờ, Andersen thấy trên nấm mồ một bức tượng *Umbra* (một phụ nữ) trước pho tượng bán thân một người đàn ông với chữ khắc trên đó *Nihil* (không có gì). Nhưng ảnh hưởng chủ yếu đến tác phẩm này là *Câu chuyện kỳ lạ của Peter Schlemihl* hay *Người mất bóng* của A. Von. Chamisso (1814). Chúng tôi đã phân tích tác phẩm này của nhà văn lãng mạn tiến bộ Đức gốc Pháp trong cuốn *Phong trào Thơ mới* (1966). Schlemihl bán cái bóng của mình cho một con quỷ để có một túi tiền không bao giờ vơi. Anh ta trở thành một tỷ phú ở Berlin và xã hội kim tiền coi anh ta là thần tượng. Nhưng người ta phát hiện ra Schlemihl không có bóng, nghi hắn là yêu tinh. Mọi người xa lánh và đám tình nhân trẻ tuổi cũng bỏ đi, anh ta trở thành một con người cô đơn nhất trên trần thế...

Cái mô típ con người mất bóng này ta cũng bắt gặp ở tác phẩm của Hoffmann và của một số nhà văn. Tâm trạng và niềm đau khổ của nhà thông thái chính là tâm trạng của Andersen. Ta hãy theo dõi đoạn đối thoại giữa nhà thông thái và cái bóng :

"– Ồ ! Tôi viết nhiều sách về Chân, Thiện, Mỹ, nhưng ngày nay chả có ai để ý đến những vấn đề ấy cả. Tôi buồn lắm.

– Tôi chẳng phải bận tâm, vì thế tôi béo ra. Vả chăng những người khôn khéo đều làm như tôi cả. Ông chẳng hợp thời tí nào. Cứ thế mãi thì đến ốm mất thôi. Đi du lịch đi... Ông có muốn là cái bóng của tôi không ?

– Tôi đã trả tự do cho anh mà không lấy một xu, thế mà bây giờ anh lại muốn biến tôi thành nô lệ của anh.

– Đời là như thế và mãi mãi là như thế đấy".

Không ai chú ý đến Chân, Thiện, Mỹ mà trái lại, người ta còn bái phục cái bóng "ăn mặc quần áo để đội lốt người", nhân vật độc ác nhất trong văn học Đan Mạch thế kỷ XIX. Cái bóng ra lệnh thủ tiêu nhà khoa học, chân lý bị đàn áp và cái ác thắng thế. Câu chuyện kết thúc một cách bi quan : mọi cố gắng của loài người đều vô ích ! Không còn nữa cái niềm tin lãng mạn, niềm tin lạc quan vào những con người có trái tim nhân hậu như Johannes trong truyện *Người bạn đồng hành* (1835) hay Gerda trong truyện *Bà Chúa Tuyết* (1845). Có lẽ đây là một lý do giải thích tại sao Andersen chuyển từ truyện cổ tích sang truyện ngắn, từ chủ nghĩa lãng mạn sang chủ nghĩa hiện thực. Những truyện này đều kết thúc bằng những tấn bi kịch, bằng những lời lẽ bi quan tuyệt vọng (*Em bé bán diêm* - 1848, *Cây thông* - 1844, *Bà cô nhức răng* - 1872).

Ngày 1 - 11 - 1872, lần đầu tiên trong đời, Andersen ốm nặng. Sức khoẻ của ông đã suy sụp từ năm 1870 vì bệnh đau thần kinh. Năm 1873, khi vua Đan Mạch đến thăm, ông đã nằm liệt giường. *Bà cô nhức răng* là một trong những truyện cuối cùng, báo trước cái chết của nhà đại văn hào ba năm sau.

*
* *

Thế giới nghệ thuật của Hans Christian Andersen

Trong những công trình nghiên cứu về Andersen mà chúng tôi được đọc thì giáo sư Régis Boyer của trường Đại học Paris - Sorbonne và hai giáo sư Frédéric Durand và Philippe Bouquet của trường Đại học Caen là người đi sâu nhất vào thế giới nghệ thuật độc đáo của Andersen nói riêng và các nhà văn Đan Mạch nói chung.

Régis Boyer lưu ý chúng ta là Andersen viết trong thời kỳ chủ nghĩa lãng mạn phát triển mạnh mẽ ở châu Âu với những tên tuổi như Chateaubriand, Hugo, Alexandre Dumas (Pháp), Hoffmann, Chamisso, Heine (Đức), Byron, Walter Scott (Anh). Văn học lãng mạn Đan Mạch cũng có những tác giả nổi tiếng như Oehlenschlager - Victor Hugo của Đan Mạch, Ingermann - Alexandre Dumas của Đan Mạch, họ đều là những người bạn lớn của Andersen.

Andersen cố gắng học tập và vượt lên phía trước. Ví dụ Oehlenschlager khai thác nhân vật Aladdin trong *Nghìn lẻ một đêm*, nhân vật này cũng xuất hiện dưới hàng trăm giả trang trong các truyện của Andersen (ngay từ truyện *Cái bật lửa* đầu tiên). Chủ đề về thiên tài đã trở thành nhàm chán trong thời đại Byron nhưng nó lại là chủ đề lớn ở tác giả *Chuyện con nít* với nhân vật Thorvaldsen, nhà điêu khắc lừng danh và chuyện *Con trai người gác cổng* với nhân vật Jacques, giáo sư Viện Hàn lâm Mỹ thuật. Andersen đã tiếp thu một cách sáng tạo truyền thống văn hoá Đan Mạch, đặc biệt là truyền thống văn hoá dân gian Bắc Âu. Những người vùng Scandinave là những người kể chuyện tài tình : tác phẩm của Selma Lagerlof, Stig Dagermann, August Strindberg (Thuỵ Điển), Ibsen (Na Uy), Haldor Laxness (Aixơlen), Grundtvig, Andersen (Đan Mạch),... bắt rễ rất sâu vào truyền thống dân gian (saga) Iceland và cái mạch máu đó không bao giờ cạn. Một đề tài quen thuộc của truyền thống Bắc Âu là sự tôn thờ thiên nhiên. Nhân vật trong các truyện kể Andersen là cây cỏ, chim muông, đầm lầy, biển bờ, hoa trái,... gắn với những truyện thần thoại xa xa của Iceland. Giáo sư Régis Boyer cho ta biết ngay các chuyên gia về thời kỳ cổ đại Bắc Âu cũng lấy làm kinh ngạc khi thấy trong tác phẩm của Andersen xuất hiện đột nhiên những khái niệm rất xưa cũ (về ma thuật, về sự biến dạng hay là quan niệm về cuộc sống và cái chết) được hiểu một cách thuần thục và được dùng lại trong những đoạn kết bất ngờ và thú vị. Andersen cũng tiếp thu được từ những truyện saga Iceland tiếng hát, niềm vui của chủ nghĩa lạc quan dân gian. Bà Chúa Tuyết cũng như Nữ thần Băng giá là những tâm hồn tăm tối nhưng tâm hồn Andersen luôn luôn trong sáng. Nhiều truyện như *Chuyện về Ib và cô bé Cristine* chất chứa một tấn bi kịch nhưng lại kết thúc bằng một âm hưởng lạc quan :

"Số vàng Ib đã lấy từ trong lòng đất lên giờ đã sinh sôi gấp trăm vạn lần và điều quý giá hơn là anh có được bé Cristine năm xưa".

Régis Boyer cũng nhắc đến cảm hứng du hành, cảm hứng tôn giáo trong tác phẩm của Andersen.

Về mặt thể loại truyện kể, Andersen cũng có nhiều cách tân so với những người đi trước. Paul Rubow cho rằng trước Andersen, truyện kể tập trung vào ba loại : *Truyện cổ tích, truyện thần tiên* mà bà kể cho cháu nghe, kết thúc bao giờ cũng là sự chiến thắng của cái thiện đối với cái ác. *Truyện tiếu lâm* với bản chất hài hước và thường là "phi luân" mà những người đàn ông kể cho nhau nghe trong các quán rượu. Cuối cùng là *truyện ngụ ngôn*, dưới cái mặt nạ của loài vật, nhà văn lên án những thói xấu của loài người. Nhưng Andersen đã vượt qua cái khung quy ước bằng cách đưa vào truyện của mình những yếu tố mới lạ : dưới hình thức truyện kể hay ngụ ngôn, ông sáng tạo một cách phóng túng bằng cách đưa vào tác phẩm *những dữ kiện của cuộc đời ông* và những tín điều về mỹ học, luân lý, tôn giáo được ông chuyển vị thành một thứ *triết học* của riêng mình. Như trên đã nói, *Con vịt xấu xí, Nàng tiên cá, Chim sơn ca* đều ít nhiều mang màu sắc tự truyện. Còn *Tiếng chuông kỳ lạ* đã khám phá ra cái nền tảng triết lý của các truyện kể Andersen : không thể tách rời thế giới vật chất và thế giới tinh thần, lĩnh vực thực tại và lĩnh vực tư tưởng, tất cả chỉ là một và những quy luật của tự nhiên cũng là quy luật của Chúa.

Theo Frédéric Durand, Andersen muốn hoà lẫn cái *huyền diệu* với cái *hằng ngày*. Trong một bức thư năm 1845 gửi cho Orsted, ông viết : "Tất cả đều là phép màu, là trò phù thuỷ trong cuộc sống hằng ngày của chúng ta".

Về phong cách nghệ thuật độc đáo của Andersen, có người nhận xét : chúng ta có thể làm một tiểu Grimm (Sous - Grimm), một tiểu Perrault, một tiểu Maupassant, nhưng hãy thử làm một tiểu Andersen ! Đó là một thử thách khó vượt qua. Nhật ký cũng như truyện kể giới thiệu với chúng ta một chân dung nghệ sĩ kỳ lạ nhất và khó tin nhất trong văn học thế giới : sự pha trộn độc nhất tính *chính xác*, màu sắc *châm biếm* và sự *hồn nhiên*,

ngây thơ rất đặc trưng trong phong cách Andersen. Régis Boyer đưa ra một nhận xét khá sắc sảo : Andersen kể chuyện một cách tự nhiên, phóng túng, cứ như là chúng ta đang gặp những cơn ngẫu hứng. Nhưng ở đây không có sự ngẫu hứng. Ấn tượng đầu tiên là câu chuyện trào ra ở đầu ngòi bút, không sắp xếp, không cầu kỳ, không kiểu cách. Nhưng khi đi vào *chi tiết* ta cảm thấy ngay đây là những tác phẩm được chỉ huy, một loại tranh ghép mảnh (mosaique) mà mỗi mảnh được đặt đúng chỗ để tạo ra hiệu quả chung ; ở đây không chỉ là một chi tiết đơn lẻ, nếu lúc đầu nó xuất hiện có vẻ kỳ cục, thì trước sau nó cũng quay trở lại, đôi khi ở rất xa, đôi khi bất ngờ. Hoàn thiện đến mức không có cái gì buông ra một cách tình cờ, tất cả ngay từ đầu đã có lý do tồn tại của nó. Đó là nghệ thuật Andersen. Một nghệ thuật dường như có thể thấy được (visuel) và đôi khi có thể nghe được giọng nói (auditif), đạt đến kết thúc nhanh chóng bởi vì người ta đã dồn nén tất cả các tháp đoạn tiếp theo. Ta nhớ Andersen đã viết 30 vở kịch và rất muốn trở thành một kịch tác gia. Hầu như tất cả các truyện kể của ông đều có thể cắt thành những *lớp*, những *hồi*, con người ở đây là những nhân vật mà những đối đáp của họ được dàn dựng theo quy ước của sân khấu. Người ta thích nhấn mạnh đến cái tính hồn nhiên mà các câu chuyện diễn tả, người ta ca ngợi cái giọng điệu của một cuộc nói chuyện lưu loát, phóng túng nhưng cần chú ý rằng đây là một *khoa học đối thoại* mà người ta chờ đợi trong các hài kịch hay chính kịch. Cái giọng kể chuyện diễn cảm của Andersen cũng tạo nên một sự đồng cảm sâu sắc giữa tác giả, diễn viên và người đọc.

Andersen kể chuyện rất sinh động, thân mật với trẻ em, ta như nghe được giọng nói của các nhân vật, nhìn thấy họ đang múa may trên sân khấu cuộc đời. *Cuộc Sống* và *Nhân Dân, Dân tộc* và *Thời đại*. Đó là chiếc chìa khoá lớn của nghệ thuật Andersen.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

SÁCH BÁO TIẾNG VIỆT

– **Marx – Engels**, *Về văn học và nghệ thuật*, NXB Sự thật, Hà Nội, 1958.

– **Hồ Chí Minh**, Lê Duẩn, Trường Chinh, *Bàn về văn hoá và văn nghệ*, NXB Văn hoá nghệ thuật, Hà Nội, 1963.

– **Lê Duẩn**, *Một vài đặc điểm của cách mạng Việt Nam*, NXB Sự thật, Hà Nội, 1959.

– **Trường Chinh**, *Tăng cường tính đảng, đi sâu vào cuộc sống mới để phục vụ nhân dân, phục vụ cách mạng tốt hơn nữa*, NXB Sự thật, Hà Nội, 1963.

– **Phạm Văn Đồng**, *Tổ quốc ta, nhân dân ta, sự nghiệp ta và người nghệ sĩ*, NXB Văn học, Hà Nội, 1969.

– *Goócki bàn về văn học*, NXB Văn học, Hà Nội, 1970.

– **Hải Triều**, *Về văn học nghệ thuật*, NXB Văn học, Hà Nội, 1965.

– **Như Phong**, *Bình luận văn học*, NXB Văn học, Hà Nội, 1964.

– **Hồng Chương**, *Mãi mãi đi theo đường lối văn nghệ của Chủ tịch Hồ Chí Minh*, NXB Văn học, Hà Nội, 1971.

– **Nguyễn Đình Thi**, *Công việc của người viết tiểu thuyết*, NXB Văn học, Hà Nội, 1964.

– **Phùng Văn Tửu**, *Tiểu thuyết Pháp hiện đại – Những tìm tòi đổi mới*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội 1990.

– **Tô Hoài**, *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi* (in lần thứ hai), NXB Văn học, Hà Nội, 1960.

– **Nguyên Hồng**, *Bước đường viết văn*, NXB Văn học, Hà Nội, 1970.

– **Nguyễn Công Hoan**, *Đời viết văn của tôi*, NXB Văn học, Hà Nội, 1971.

– Tạp chí *Văn nghệ* (1948 - 1953), tạp chí *Văn học*, tạp chí *Học tập* (1960), tạp chí *Văn nghệ Quân đội* (1969 - 1973), báo *Văn nghệ* (1965 - 1995).

SÁCH BÁO NƯỚC NGOÀI

– **Lỗ Tấn**, *Trung Quốc tiểu thuyết sử lược*, NXB Bắc Kinh.

– **V. Côginốp**, *Nguồn gốc của tiểu thuyết*, NXB Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1963.

– **T. Matuliêva**, *Tiểu thuyết nước ngoài hiện nay*, NXB Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1966.

– **M. Bakhtin**, *Những vấn đề mỹ học của Đôxtôiépxki*, NXB Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1963.

– **M. Bakhtin**, *Sử thi và tiểu thuyết*, tạp chí *Những vấn đề văn học* (tiếng Nga), số tháng 1 - 1970.

– **V. Emilốp**, *Tiểu thuyết Anna Karênina của Tônxtôi*, NXB Văn nghệ Quốc gia, Mátxcơva, 1963.

– **Vinôgradốp**, *Về ngôn ngữ Văn nghệ*, NXB Văn học quốc gia, Mátxcơva, 1960.

– **M. Cudơnhétxốp**, *Tiểu thuyết Xô viết*, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1963.

– **Lênôbli**, *Nhà văn và công việc của nhà văn*, NXB Nhà văn Xô viết, M., 1966.

– Nhiều tác giả, *Lý luận văn học* (tập 3), NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1962, 1965.

– *Các nhà văn Nga bàn về văn học*, NXB Nhà văn Xô viết, Lêningrát, 1939.

– **Albert Thibauder**, *Suy nghĩ về tiểu thuyết*, NXB Gallimard, Paris, 1938.

– **Lucien Goldmann**, *Vì một nền xã hội học của tiểu thuyết*, NXB Gallimard, Paris, 1964.

– **R.M. Albérès**, *Lịch sử tiểu thuyết hiện đại*, Paris, 1962.

– **Dominique Fecnander**, *Tiểu thuyết ý và sự khủng hoảng của ý thức hiện đại*, Graxê - Paris, 1958.

– **R. Garaudy**, *Bàn về chủ nghĩa hiện thực không bờ bến*, Plomb, 1963.

– **Michel Mansuy**, *Trao đổi ý kiến về tiểu thuyết hiện đại*, NXB Klincksieck, Paris, 1971.

– *Tiểu thuyết mới : Hôm qua, hôm nay*, Tổng hội xuất bản, Paris, 1972.

– **Philippe Hamon**, *Nhân vật của tiểu thuyết*, Droz, 1983.

– *Số phận của tiểu thuyết* (Tuyển tập dịch), NXB Tác phẩm mới, Hà Nội, 1983.

– *Lý luận văn học – Những vấn đề và triển vọng*, NXB Đại học Pháp, 1989.

– **Philipe Hamon**, *Sự miêu tả văn học* (Tuyển tập những tác phẩm lý luận và phê bình), Macula, 1991.

– **Pierre Louis Rey**, *Tiểu thuyết*, Hachette, 1992.

– **Alain Robbe Grillet**, *Vì một tiểu thuyết mới*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội 1997.

– **Anberew Michael Roberts**, *Tiểu thuyết*, Bloomsbury, London, 1993.

– *Tạp chí Nghiên cứu quốc tế* (tiếng Pháp), số 50, năm 1965.

– *Tạp chí Châu Âu*, số 10 - 1968 (Các nhà tiểu thuyết nói về tiểu thuyết).

– *Tạp chí Châu Âu*, số 8 - 9, 1970, Marcel Proust.

– *Tạp chí Châu Âu*, số 10, 1971, Đôxtôiépxki.

– *Tạp chí Châu Âu*, số 11 - 12, 1971, Kafka.

– *Tạp chí Những vấn đề văn học* (tiếng Nga) : 1960 - 1970.

MỤC LỤC

TIỂU THUYẾT VIỆT NAM HIỆN ĐẠI

Phần I

QUÁ TRÌNH HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN
CỦA TIỂU THUYẾT VIỆT NAM HIỆN ĐẠI

Chương I. Những khuynh hướng tiểu thuyết trước năm 1930 và những mầm mống đầu tiên của một nền tiểu thuyết mới 9

Chương II. Những khuynh hướng tiểu thuyết hiện đại trước Cách mạng tháng Tám 39

Chương III. Sự phát triển mạnh mẽ của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa 91

Phần II

VẤN ĐỀ ĐIỂN HÌNH HOÁ
TRONG TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI

Chương IV. Tính cách điển hình trong văn học 221

Chương V. Vấn đề điển hình hoá trong các tiểu thuyết lãng mạn 229

Chương VI. Vấn đề điển hình hoá trong các tiểu thuyết hiện thực phê phán 237

Chương VII. Vấn đề điển hình hoá trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa 268

Phần III

NHỮNG VẤN ĐỀ THỂ LOẠI CỦA TIỂU THUYẾT

Chương VIII. Nguồn gốc và sự hình thành của tiểu thuyết. Thể loại và truyền thống 333

Chương IX. Đặc trưng thẩm mỹ của tiểu thuyết. Thể loại và cách tân 389

Chương X. Những cuộc tranh luận xung quanh vấn đề tiểu thuyết. Thể loại và cách tân 433

Phần IV

LAO ĐỘNG CỦA NGƯỜI VIẾT TIỂU THUYẾT

Chương XI. Xây dựng thế giới quan mácxít, rèn luyện vốn sống thực tế và nâng cao trình độ nghề nghiệp 487

Chương XII. Xây dựng nhân vật 503

Chương XIII. Kết cấu và cốt truyện trong tiểu thuyết 523

Chương XIV. Ngôn ngữ trong tiểu thuyết 573

Chương kết luận. Con đường đi đến tương lai 613

GIAO LƯU VĂN HỌC, VĂN HOÁ VIỆT NAM VÀ QUỐC TẾ

– Giao lưu văn hoá quốc tế và phát huy bản sắc văn hoá dân tộc 623

– Hội thảo quốc tế về văn học Việt Nam trên đất Mỹ 630

– SIDA – hợp tác và phát triển văn hoá 638

– Văn học Bắc Âu và văn học Việt Nam 642

– Tiểu thuyết *Nàng Bethsabée* của Torgny Lindgren 651

– Hội thảo quốc tế về văn học Việt Nam ở Côpenhagen 657

– Nhật ký thăm London 660

– Cuộc gặp gỡ sử thi trong trường kỳ lịch sử Ấn Độ và Việt Nam 667

– Văn xuôi Hà Lan trong bối cảnh của văn hoá Hà Lan 682

– Ánh sáng và niềm tin từ một tâm hồn niên thiếu 689

– *Những ông vua chè* và tiểu thuyết lịch sử của Hella S. Haasse 694

– *Max Havelaar* – Những vấn đề tranh luận 705

– Triển vọng hợp tác văn hoá nghệ thuật Nga - Việt. 727

– Đất nước, con người và văn hoá Rumani. 731

– Hans Christian Andersen – Con thiên nga xinh đẹp của toàn thế giới 734

Chịu trách nhiệm xuất bản :

Chủ tịch HĐQT kiêm Tổng Giám đốc NGÔ TRẦN ÁI
Phó Tổng Giám đốc kiêm Tổng biên tập NGUYỄN QUÝ THAO

Tổ chức bản thảo và chịu trách nhiệm nội dung :

Phó Tổng Giám đốc kiêm Giám đốc NXBGD tại TP. Hà Nội NGUYỄN XUÂN HOÀ

Biên tập nội dung :

KHÚC HOA PHƯỢNG

Biên tập kĩ thuật :

NGÔ KIM ANH

Trình bày bìa :

VĂN SÁNG

Sửa bản in :

PHÒNG SỬA BẢN IN (NXB GIÁO DỤC)

Chế bản :

PHÒNG CHẾ BẢN (NXB GIÁO DỤC)

PHAN CỰ ĐỆ TUYỂN TẬP, TẬP 2

Mã số: 8V551M6 - CPD

In 1.000 bản, khổ 16 x 24 cm, tại Công ti Cổ phần in Thừa Thiên Huế, 57 Bà Triệu - Huế. Số đăng kí KHXB: 216-2006/CXB/9 - 402/GD. In xong và nộp lưu chiểu tháng 6 năm 2006.

50 NĂM
1957-2007

INTERNATIONAL QUALITY AWARD
PLATINUM
2004
NGÔI SAO BẠCH KIM
CHẤT LƯỢNG
QUỐC TẾ

PHAN CỰ ĐỆ

TUYỂN TẬP

TẬP 2



8 934980 640296

Giá: 121.700đ