

DOẢN QUỐC SỸ

**VĂN HỌC**  
và  
**TIỂU THUYẾT**

SÁNG TẠO

1973

DOÃN - QUỐC - SỸ

**VĂN HỌC**  
**và**  
**TIỂU THUYẾT**

SÁNG TẠO

1 9 7 2

# NHỮNG TÁC PHẨM BIÊN KHẢO

## CỦA CÙNG MỘT TÁC GIẢ

### ĐÃ ẤN HÀNH

- LƯỢC KHẢO VỀ NGŨ PHÁP  
VIỆT-NAM Trường Sư Phạm Saigon 1964
- NGƯỜI VIỆT ĐÁNG YÊU Sáng Tạo 1965
- VĂN HỌC VÀ TIỂU  
THUYẾT Sáng Tạo 1972
- INTRODUCTION TO LITERATURE AND  
PROSE FICTION Đại Học Văn Khoa Saigon 1972
- TUYỂN TẬP VĂN CHƯƠNG  
NHỊ ĐỒNG Sáng Tạo 1969

Đã ra : \* *Cá dao nhị đồng*  
\* *Ngũ Ngôn*  
\* *Thần Thoại Ấn-Độ*  
\* *Thần Thoại Việt-Nam và Trung-Hoa*  
\* *Thần Thoại Nhật-Bản, Đại Dương Châu  
Hy-Lạp và Bắc-Âu*

### SẼ ẤN HÀNH

- TUYỂN TẬP VĂN CHƯƠNG NHỊ ĐỒNG  
Tiếp theo : ● Truyện cổ tích V.N. và quốc-tế  
● Danh tác quốc-tế  
● Danh ngôn và danh nhân
- WILLIAM FAULKNER TÁC PHẨM VÀ CUỘC ĐỜI  
(viết chung với Nguyễn Văn Nha)
- INTRODUCTION TO THE VIETNAMESE  
CHILDREN'S LITERATURE

**PHẦN MỘT**

**PHÊ BÌNH VĂN HỌC**



## TỰA

Bắt đầu niên khóa 1968 - 1969, tôi phụ trách môn «*Những Vấn Đề Văn Học*» cho phân khoa Văn Học và Khoa Học Nhân Văn tại Viện Đại Học Vạn Hạnh. Từ niên khóa 1970 - 1971 Viện mở thêm phân Khoa Giáo Dục, tôi phụ trách thêm tại phân khoa này môn «*Phê Bình Văn Học*».

Dù giảng khóa cho hai phân khoa có khác nhau nhưng tựu trung «*Phê Bình Văn Học*» và «*Những Vấn Đề Văn Học*» vẫn có những dây liên hệ, những nét tương đồng. Những lý thuyết phê bình văn học chính là để soi sáng cho những vấn đề văn học.

Sang niên khóa 1971 - 1972, tôi phụ trách thêm vấn đề «*Tiểu Thuyết Việt Nam*» cho năm thứ tư và «*Những Vấn Đề Văn Học*» cho chừng chỉ *Văn Chương Văn Minh Anh* tại Đại Học Văn Khoa Saigon.

Tới đây, sau ba năm thuyết giảng, tôi đã thành thói quen nhìn mọi vấn đề dưới khía cạnh... những vấn đề văn học. Tôi rất ưng cách đặt vấn đề như vậy để luôn luôn được cùng các sinh viên vừa sưu tầm vừa khám phá. Nhìn chung, văn học là cái nền xanh, trên đó vấn đề tiểu thuyết (truyện dài, truyện ngắn và tản truyện) là bông hoa nở. Vì vậy tôi đơn giản đặt tên cho quyển biên khảo này là *Văn Học và Tiểu Thuyết*. Sách cũng đơn giản được

chia làm hai phần. Phần một : «Phê Bình Văn Học» và Phần Hai : «Tiểu Thuyết Trong Văn Học».

Tài liệu Việt Nam, tôi đã tìm đọc từ những tác giả cũ như Phạm Quỳnh, Vũ Ngọc Phan, qua Thạch Lam, Nhất Linh, tới các văn hữu cùng thế hệ với tôi như Nguyễn-Sỹ-Tế, Nguyễn-Văn-Trung Tráng Thiên..

Tài liệu ngoại quốc tôi cũng tìm đọc từ cuốn thật cổ tới cuốn thật mới : *A Study of Prose Fiction* của Bliss Perry (bản ấn hành năm 1920) *Writing of Fiction* của Edith Wharton (1925), *The Great Tradition* của F.H. Leavis (ấn bản 1954), *World of Great Stories* do Hiram Haydn và John Cournos bình luận và tuyển chọn (ấn bản 1959), *An Introduction To The Study of Literature* của Marlies Danziger và W. Stacy Johnson (ấn bản 1961), *A Short History of The English Novel* của S. Diana Neill (ấn bản 1954)...

Để có một cái nhìn bao quát, hữu hiệu, tôi thường sử dụng đến những bộ bách khoa hiện khá phổ thông với chúng ta : *Grand Larousse Encyclopédique* 1964 ; *Funk And Wagnalls Encyclopedia* 1964 ; *Encyclopaedia Britannica* 1966...

Tôi ưng lẽ lối dàn bài của Bliss Perry và của Danziger và Johnson. Vì vậy Phần Một cuốn sách này — «Phê Bình Văn Học» — tôi đi sát theo dàn bài cuốn *An Introduction to The Study of Literature* của Danziger và Johnson; sang Phần Hai: «Tiểu Thuyết

Trong Văn Học» — tôi nương theo dàn bài cuốn *A Study of Prose Fiction* của Bliss Perry. Tôi cố gắng dùng những ý kiến của ba tác giả trên như cái vồ để đánh thức tiếng chuông của chính mình, và khi tiếng chuông của mình đã có dịp vang lên, tôi cố gắng khai triển cho thành tiếng chuông. tổng hợp bao gồm văn học cả Tây lẫn Đông.

Tôi thành thật nghĩ rằng tác phẩm này chẳng qua cũng chỉ là một cố gắng sưu tập, sắp xếp lại. Dĩ nhiên tôi có đóng góp phần ý kiến riêng tư như một kẻ có kinh nghiệm bản thân trong giới viết lách, nhưng những ý kiến đó rất khó thành hình, nếu không được móc nối với những gì người đi trước đã làm, đã nói.

Vì vậy tôi xin được thành khẩn bày tỏ nơi đây lòng tri ân sâu xa của tôi với những tác giả đi trước mà tác phẩm của các vị ấy đã là tài liệu tham khảo quý báu giúp tôi hoàn tất quyển sách nhỏ này.

DOÃN - QUỐC - SỸ

Saigon, 1972.





## CHƯƠNG DẪN NHẬP

### CHÍNH DANH

Đề tránh lầm lẫn, chúng ta hãy soi sáng một số danh từ thường dùng.

Theo giáo sư Nghiêm-Toản trong *Việt-Nam Văn-Học-Sử Trích*

*Yếu* : *Ngôn* là nói, là tự nói ra để bày tỏ ý mình. *Ngữ* là hai người nói chuyện đối đáp với nhau. *Tự* là chữ, dùng để ghi ý, bày ý.

Cũng trong sách trên giáo sư Nghiêm-Toản trích dẫn một định nghĩa của Bru-Văn Phan-Kế-Bình :

«*Văn* là gì ? *Văn* là vẻ đẹp. *Chương* là gì ? *Chương* là vẻ sáng. Lời của người ta rực rỡ bóng bảy tựa như có vẻ đẹp vẻ sáng, cho nên gọi là văn chương. Người ta ai không có tính tình tư tưởng ? Dem cái tính-tình tư-tưởng ấy diễn ra thành câu nói, tả ra thành đoạn văn, cho nên gọi là văn chương. Vậy thì văn chương tức là tính tình và tư tưởng của loài người bằng lời nói vậy.»<sup>1</sup>

Giáo sư Thanh-Lãng ngay trong những trang đầu của *Văn Học Việt Nam*, cũng đã ghi chép một số định nghĩa văn chương của các danh sĩ cổ kim quốc tế,

*Larousse Universel* định nghĩa : «*Văn chương* là tất cả những công trình dùng ngôn ngữ như là phương tiện duy nhất để diễn tả ý tưởng và tình cảm.»

---

<sup>1</sup> *Nghiêm Toản, Việt-Nam Văn-Học-Sử Trích Yếu* (Saigon : Vĩnh Bảo, 1949), tr. 9.

Valéry (*Variété V*, p.81) phát biểu : « Văn chương trước hết là một lối phát biểu những tài năng sáng tạo và kích động trong chiều hướng hoàn toàn tự do, bởi vì bản chất và động lực của văn chương là ngôn ngữ, một thứ ngôn ngữ đã tước lột hết những lợi lộc thiên cận. »

*Văn hóa*, cũng theo giáo sư Nghiêm Toàn (trong trang thượng dẫn), là trình độ sinh hoạt chung của một dân tộc hay của loài người về đủ mọi phương diện : kinh tế, chính trị, xã hội, phong tục, tập quán... *Hán-Việt Từ-Điền* của Đào-Duy-Anh giải thích *văn hóa* là văn vật và giáo hóa ; dùng văn tự mà giáo hóa cho người.

Trong ngôn ngữ thường tình chúng ta quen hiểu văn hóa là nếp sống đã vượt khỏi bản năng cầm thú. Ăn lông ở lỗ là thuộc bản năng ngự trị ; biến chế sản vật thiên nhiên thành cơm ăn, áo mặc, nhà ở là văn hóa (vật chất). Đói ăn, khát uống là bản năng. Đói nhiều khi không thèm ăn, như Bá-Di Thúc-Tề không thèm ăn thóc lúa nhà Chu, trèo lên núi Thái-Dương chịu chết đói để phản đối thái độ dĩ bạo trị bạo, đó cũng là một thái độ văn hóa (tinh thần). Nếu văn hóa là nếp sống của một dân tộc hiểu theo nghĩa thật rộng thì tất nhiên có nếp sống hay, có nếp sống dở, tức có ưu điểm, có nhược điểm. Tựa như đặc điểm văn hóa của một dân tộc cũng là những ưu điểm và nhược điểm của dân tộc đó, xét một cách toàn diện.

*Văn minh*, vẫn theo *Hán-Việt Từ-Điền* của Đào-duy-Anh, là cái tia của đạo đức phát hiện ra ở nơi chính trị, pháp luật, học thuật, điển chương (tức là các khuôn phép, lễ chế tự đời trước đặt ra) v.v... Gọi là văn-minh để đối lập với dã-man.

Như vậy văn minh là chỉ nhìn vào khía cạnh đẹp của văn hóa.

Tuy nhiên Phạm Quỳnh trong bài «Văn Minh Luận» đã nói về văn minh khá đủ, đại ý như sau :

Tự điển *Littre* định nghĩa «văn minh» : «Văn minh là gồm những ý kiến cùng tập-tục, do các kỹ nghệ, tôn giáo, mỹ thuật, khoa học, ảnh hưởng lẫn nhau mà thành ra.» Lịch sử văn minh là lịch sử tiến hóa chung của nhân loại. Đại khái các học giả đều công nhận rằng người ta do dã man (*sauvagerie*) mà dần dần đến bán khai (*barbarie*), do bán khai mà dần dần đến văn minh (*civilisation*). Đó là «tiến hóa thuyết» hay «tiến bộ thuyết» (*doctrine du progrès*) do nhà sử học nước Anh Gibbon (1737-1796) chủ trương trước nhất.

Quả vậy ngày nay nhờ các nhà khảo cổ cứu xét về những thời đại tiền sử, biết rõ tình trạng loài người về đời thượng cổ, thấy ở đâu đời dùng đá (*âge de la pierre*) cũng trước đời dùng đồng, dùng sắt (*âge du métal*) cả.

Nguyên nhân muôn việc của người ta thời hoặc ở trong tinh thần, hoặc ở ngoài vũ trụ. Một là ngoại giới động tác vào tinh thần, hai là tinh thần động tác ra ngoại giới. Người ta biến cải sự vật, sự vật cũng biến cải người ta.

Theo nhà sử học, nước Anh Buckle (1821-1862), tác giả *Anh Quốc Văn Minh Sử*, thì những động lực ở ngoại giới mà có ảnh hưởng đến sự tổ chức chung của xã hội là : thứ nhất khí hậu, thứ nhì sự ăn uống, thứ ba thổ địa, thứ tư cảnh tượng chung

trong thế gian. Khí hậu, thổ địa, đồ ăn uống trong một xứ, ba mối ấy vốn mật thiết quan hệ với nhau, nên xét gồm làm một. Một việc quan trọng nhất trong sự tiến hóa của một xã hội nào là sự tích trữ của cải, Ăn dùng có thừa mới nhóm lên được đám trí thức luyện tập khoa học, thúc đẩy cho văn minh tiến bộ. Sự tích trữ có được là do sự thành công của sức lao động, mà sức lao động thành công do hai nguyên nhân chính: nguyên nhân khí hậu (ở xứ nóng quá, sức làm việc phải kém đi) và nguyên nhân thổ địa. Cờ lai chưa từng thấy dân nào không có khí hậu tốt hay thổ địa tốt mà tự mình khai hóa văn minh được. (Buổi đầu thì vậy, nhưng còn về sau tinh thần và ý chí phản ứng ngược lại với hoàn cảnh, như dân Do-Thái ngày nay biến cả khu sa mạc thành khu phì nhiêu). \*

Thời đại xưa, thoát thổ địa tốt là nguyên-dộng-lực thứ nhất của văn minh (như văn minh Ai-Cập rực rỡ hai bên bờ lưu vực phì nhiêu của sông Nil.) Nhưng ở các nước Âu Tây nguyên-dộng-lực văn minh lại là khí hậu. Nơi đây, khí hậu ôn hòa tiện lợi cho sự lao động, người ta dễ phát triển nghị lực của mình mà làm được những sự nghiệp to. Thành thử văn minh Âu-châu do nghị lực người nhờ vào khí hậu ôn hòa, không do đất đai tạo vật hậu đãi, nên vừa được lâu bền hơn, vừa tấn tới được hơn, vì thiên nhiên tuy ưạnh thật mà không phải biến hóa vô cùng, chứ như tài trí của con người thì phát đạt không biết đến đâu là giới hạn, càng giúp con người biết tin cậy ở tài lực và trí khôn của mình

đề làm chúa tề trong thế gian. (Nhưng sao dân da đỏ thoát là thổ dân miền ôn đới Bắc Mỹ lại bị người da trắng tới chiếm đất và làm cho diệt chủng ?) \*

Tuy đạo đức và trí thức phải là một bất khả phân trong văn minh, nhưng đạo đức tự cổ chí kim không thay đổi, chính trí tuệ mới là đệ nhất động cơ của văn minh (trí thức mở rộng, khoa học phát triển.) Cho nên căn bản là phải giúp cho trí dân khai thông đã, nhiên hậu văn minh càng thêm tiến bước. Nếu một dân tộc chỉ có đôi ba người siêu quần bạt chúng, mà trình độ trí thức toàn dân còn thấp kém, thì những đại tư tưởng của mấy vị đó cũng khó mà chuyển nhanh được bánh xe văn minh.

Vậy văn minh, phải là tích trữ lấy nhiều trí thức, đồng thời cũng phải ban bố cho rộng, cho đồng đều, mới gọi là hoàn toàn. Nếu trí não còn mờ tối, mà bề ngoài cố theo cho rực rỡ vẻ vang thì chỉ là văn minh giả vậy.<sup>2</sup>

Văn hiến là sách vở và nhân vật tốt của một nước. Nếu văn minh là nhìn riêng khía cạnh đẹp của văn hóa thì văn hiến là những nét đẹp cụ thể hơn nữa của văn minh. Tỉ như chúng ta nói : « Nước Việt Nam có bốn ngàn năm văn hiến » chúng ta muốn nhắc đến những thành tích văn trị, võ công của những danh nhân Việt-Nam chói lọi qua các thời đại.

Văn học : Danh từ này có những giải thích dị biệt.

\* Phần chữ nghiêng trong ngoặc đơn là lời góp ý của soạn giả.

2 Xin đọc Phạm Quỳnh, « Văn Minh Luận », Thượng Chi Văn Tập (Saigon, 1962), IV, 161-183.

Giáo sư L.M Thanh-Lãng đã có nhận xét xác đáng rằng theo nghĩa thông thường danh từ « văn học » thường khi lẫn lộn với « văn chương », chứ ít khi chỉ nghĩa là môn học của văn chương, như khi ta nói « nền văn học Việt Nam. » Nhưng xét kỹ ra, chữ « văn học » cho dù không chỉ khoa học về văn chương, nhưng hình như cũng mang một nội dung rộng hơn văn chương. Nội dung chữ « văn học », hình như, bao gồm tất cả mọi công trình suy tư được thực hiện bằng chữ viết, cho nên nó bao gồm cả lịch sử, địa lý, triết, khảo luận, phê bình, tiểu thuyết, thi ca, kịch nghệ...<sup>3</sup>

Trước LM. Thanh Lãng, giáo sư Nguyễn-Sỹ-Tế cũng đã viết trong *Việt-Nam Văn-Học Nghị-Luận*:

«...Văn học sử Tây-phương, mặc dầu lấy tác phẩm văn chương làm thành phần đối tượng chủ chốt của văn học, vẫn không quên xét tới tình trạng tổng quát của triết học, sử học, nghệ thuật, khoa học... qua các thời đại. Hồ-Hoài-Thám cũng dành cho các nhà hùng biện, các nhà triết học, đạo học, sử học, một địa vị rộng rãi...»

Văn học phải hiểu theo nghĩa rộng hơn là văn chương, đó là chân lý đã hầu như thủ đắc, và đó cũng là lối viết của Dương-Quảng-Hàm trong *Việt-Nam Văn-Học Sử-Yếu*. Cho nên thường khi người ta chỉ định nghĩa văn-học một cách rộng rãi là « một bộ môn văn hóa gồm tất cả những công trình sáng tác về vận-văn và văn ».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Thanh Lãng, *Văn Học Việt Nam* (Sài Gòn, 1969), I, 9-10.

<sup>4</sup> Nguyễn-Sỹ-Tế, *Việt-nam Văn-học Nghị-luận* (Saigon : Trường Sư, 1962), tr.13-14.

Và trước Nguyễn-Sỹ-Tế, sau Dương-Quảng-Hàm, giáo sư Nghiêm-Toàn cũng đã viết trong *Việt-Nam Văn-Học-Sử Trích-Yếu* :

*Văn học ở trong phạm vi văn hóa và gồm cả văn chương, học thuật, tư tưởng. Dùng ngôn ngữ, văn tự để ghi chép, trình bày, truyền bá hết thảy tính tình, tư tưởng, nghệ thuật, kỹ năng... của một dân tộc tức là văn học...*

Khảo về tính tình, tư tưởng, kỹ thuật của dân tộc Việt-Nam qua các tài liệu kể trên (văn chương truyền khẩu, hay những tác phẩm có ghi chép), tức là khảo về lịch sử văn học. Văn chương chỉ là phần hình thức điểm lệ bên ngoài, học thuật mới là cốt cách bên trong, văn học bao trùm cả hai thứ đó. <sup>5</sup>

Nhưng giáo sư Nguyễn-Văn-Trung muốn hiểu hai chữ « văn học » như sau :

Có lẽ nên dành chữ văn học để gọi sinh hoạt nghiên cứu biên khảo về văn chương. Trong khoa này có ba bộ môn : *lý luận văn học, phê bình văn học, và lịch sử văn học.*

*Lý luận văn học* là suy nghĩ, nghiên cứu, lấy chính văn chương như một sự kiện, một thực tại làm đối tượng khảo sát,..

*Phê bình văn học* xét từng tác phẩm, từng tác giả về ý nghĩa và giá trị tư tưởng của tác phẩm, của tác giả đó.

*Lịch sử văn học*, hay *văn học sử* nhằm nghiên cứu những tác phẩm hay những tác giả trong quá trình diễn tiến lịch sử của một nền văn học nhất định..

---

5. Nghiêm-Toàn, *sđđ*, tr. 10.



Nghiên cứu, phê bình văn học tuy chia thành ba bộ môn nhưng liên lạc rất mật thiết với nhau.

Nhà lý luận văn học lấy ví dụ để dẫn chứng trong phê bình văn học và văn học sử. Nhà phê bình và văn học sử căn cứ vào những tiêu chuẩn, nguyên lý của lý luận văn học để phê bình, nhận định.

Thường thường người làm phê bình văn học cũng làm văn học sử, và đôi khi làm lý luận văn học... Trong ba bộ môn, lý luận văn học quan trọng hơn cả, vì nó là nền tảng, biện chính cho phê bình văn học và văn học sử, là đầu não cung cấp vỏ khí, đường lối, tiêu chuẩn cho phê bình văn học, đồng thời soi sáng cho cả sáng tác văn chương nữa.<sup>6</sup>

Chính vì đã chính danh «văn học» dứt khoát như vậy, nên ông Nguyễn-Văn-Trung hiểu danh từ văn chương một cách cũng dứt khoát. Ông không chấp nhận tiếp thu những tác phẩm triết lý, tôn giáo v.v... vào lãnh vực văn chương thuần túy gồm thi ca, tiểu thuyết, kịch (và vào thuở « Văn Sử bất phân » thì có thêm truyện ký.) Vì giá trị của tác phẩm triết hay sử cốt đạt ý nói lên được sự thực, ý hướng làm văn tuy có nhưng chỉ là phụ, trái lại trong một tác phẩm văn chương thuần túy, như *Truyện Kiều*, là kể chuyện bằng những hình ảnh, ẩn ngữ, bằng những âm thanh, màu sắc, rung động tâm tình, giá trị ở chỗ giàu khả năng truyền cảm. Do đó, trong văn học sử, tác phẩm triết lý, tôn giáo, sử ký v.v. của một thời đại có thể nói tới để trình bày một bầu không khí văn hóa, một

6 Nguyễn-Văn-Trung, *Lược Khảo Văn Học* (Saigon ; Nam Sơn, 1963), tr. 31-32.

khung xã hội, chứ không nên coi đó là tác phẩm văn chương. <sup>7</sup>

Chúng tôi thấy ý kiến ông Nguyễn-Văn-Trung có khát khe. Bất cứ tác phẩm sử, triết hay một tác phẩm phi-tiểu-thuyết (non-fiction) thành công nào đều có sức mạnh của óc tưởng tượng đóng góp, cùng lời văn gợi hình, gợi cảm thiết tha, trữ tình. Vậy nên chấp nhận những tác phẩm đó vào lãnh vực văn chương. (Xin xem Phần Một, Chương Hai trong sách này.)

Đây là một vấn đề cần giải quyết ngay ở chương dẫn nhập này. Có ba lập trường trong giới học giả Việt-nam.

1.— Các vị như Dương-Quảng-Hàm, Nghiêm-Toản, đương nhiên chấp nhận những tác phẩm Hán văn của cổ nhân để lại, không hề đặt thành vấn đề nào.

2.— Các ông Nguyễn-Sỹ-Tế, Phạm-Thế-Ngũ, Nguyễn-Văn-Trung cũng có công nhận những tác phẩm Hán văn xưa, nhưng không coi văn chương đó là thuần túy Việt Nam. Ông Nguyễn-Sỹ-Tế khi viết hai chương về văn chương cổ điển Việt Nam trong tác phẩm *Việt nam Văn Học Nghị Luận* của ông đã nêu hai điều kiện tiên quyết : văn chương cổ điển của một dân tộc tất yếu phải nói lên tinh hoa tư tưởng của dân tộc đó, và đạt tới tinh hoa ngôn ngữ của dân tộc đó. (Xin xem Phần Một, Chương Hai sách này.)

3.— Lập trường thứ ba hoàn toàn đối nghịch với lập trường thứ nhất, tuyệt đối không công nhận phần

văn chương chữ Hán. Các vị: L.M. Thanh Lăng, Hồ Hữu-Tường, Phạm-Văn-Điều cương quyết cho rằng chúng ta không thể quan niệm một tác phẩm văn học Việt Nam mà lại không viết bằng tiếng mẹ đẻ.

Riêng soạn giả cũng đứng ở lập trường thứ hai với các ông Nguyễn-Sỹ-Tế, Nguyễn-Văn-Trung, Phạm-Thế-Ngũ không gặt những tác phẩm chữ Hán của tiền nhân ra khỏi văn học sử Việt Nam. Xin được cùng nhấn mạnh mấy lý do chính :

1.— Các cụ ta xưa coi chữ nho như chữ của mình, dùng chữ nho làm chuyên ngữ từ công văn giấy tờ đến các tác phẩm lớn về học thuật tư tưởng, truyện ký. Chữ nôm chỉ là chữ dùng để giao thiệp hàng ngày, hoặc làm chút ít thi văn vào lúc trà dư tửu hậu. Nay nhất đán lược bỏ hết các tác phẩm đó của tiền nhân, cái nhìn của ta vào cở văn-học-sử sẽ nghèo đi và khiếm khuyết đi biết mấy.

2.— Chữ Hán xưa vốn đã được dùng quen thuộc như vậy, ta lại đọc bằng giọng Việt thành tiếng Hán Việt, và kho từ ngữ Hán Việt cũng đã được phổ biến nhiều gang văn nôm và quen thuộc cả với lời nói hàng ngày nữa, nên chỉ chữ Hán khi được viết thành tác phẩm cũng đã được Việt hóa đi phần nào, tới khi dịch sang Việt văn, lời và ý từ nguyên bản sang bản dịch không những không xa nhau là mấy, mà với nhạc điệu giàu có của tiếng Việt, bản dịch có phần uyển chuyển hơn lên.

3.— Những tác phẩm như «Hịch Tướng Sĩ Văn» của đức Trần-hưng-Đạo, «Bình Ngô Đại Cáo» của Nguyễn Trãi... tuy viết bằng chữ Hán nhưng tình cảm dân tộc nồng nàn biết chừng nào.

Ông G. Gaspardone, giáo sư tại đại học Collège de France của Pháp hàng năm đem bài «*Bình Ngô Đại Cáo*» ra bình giảng cho các sinh viên nghe. Theo ông, đó là một trong những áng văn tuyệt tác nhất của nhân loại.

Do ba lý do trên, chúng tôi thiết nghĩ không thể không chấp nhận phần Hán văn xưa vào văn học Việt-Nam.

Đó là phần văn học xưa, còn nay, sau khi Việt-văn đã đạt tới thế kỷ cổ điển (thế kỷ XIX), rồi từ đó lại tiếp xúc với học thuật Tây phương đề qua một cầu đồng hóa nữa, nhlũn vào nền văn học hiện tại phồn thịnh biết chừng nào. Tôi đây thì với các nhà văn Việt viết ngoại ngữ không thành vấn đề nữa, bởi những tác phẩm viết bằng ngoại ngữ đó chắc chắn không bao giờ đáng quan tâm về cả phẩm lẫn lượng so với thực lực khoẻ mạnh phong phú của Việt văn. Bất quá các nhà văn học sử của chúng ta — như lời nhận định của Giáo sư Nguyễn-Sỹ-Tế — chỉ cần đề ra một chương nói về các tác giả và tác phẩm đó cũng thừa đủ

Nếu chúng ta lại làm một cuộc so sánh giữa hai nền văn học Việt Nam và Đại Hàn, chúng ta phải lấy làm ngạc nhiên vì thấy cả hai cùng một đường hướng tiến triển và cùng có những vấn đề ngôn ngữ, văn tự trong văn học giống nhau.

Theo bài của Chung Byong-Uk, trong sách viết bằng Anh Ngữ của Viện Đại Học Quốc Gia Đại Hàn, đề cập tới nền văn chương cổ điển Đại Hàn như sau :

Mặc dầu dân tộc Đại Hàn vẫn có tiếng nói riêng của mình từ mấy ngàn năm nay, nhưng việc phát minh ra văn tự để ghi chép lại rất muộn màng.

Bởi vậy, nền văn học cổ thời của Đại Hàn hoàn toàn lệ thuộc vào chữ Hán, hoặc là sáng tác hẳn bằng văn tự Trung Hoa<sup>8</sup> hoặc ghi chép bằng thứ chữ *yidu*, dùng chữ nho để ghi âm tiếng Đại Hàn.<sup>9</sup> Vấn đề có nên chấp nhận phần Hán văn vào văn học sử Đại Hàn không đã được bàn cãi rất nhiều, nhưng cho tới nay Hán tự vẫn còn khá thông dụng tại Đại Hàn mặc dầu Đại Hàn đã phát minh xong thứ chữ quốc ngữ Đại Hàn bằng mẫu-tự la-tinh gọi là chữ *hángul*.<sup>10</sup> Và dư luận giới học giả Đại Hàn cũng phân chia làm hai. Những học giả thuở Đại Hàn còn bị Nhật-Bản chiếm đóng (1910-1945) chủ trương loại bỏ những tác phẩm văn học Đại Hàn xưa viết bằng Hán Văn. Trong khi các học giả Đại Hàn gần đây, tự sau ngày Đại Hàn đã được giải phóng khỏi ách đô hộ Nhật Bản, thì lại vẫn chấp nhận, vì cho rằng dù viết bằng thứ tiếng nào đi nữa thì những tác phẩm đó cũng là do người Đại Hàn sáng tác và mang tình tự của dân tộc Đại Hàn, huống chi Hán tự lại đã có công giữ vai trò lớn trong quá trình sáng tạo của nền văn học Đại Hàn.\*

Nhìn sang văn học Âu-châu, như văn học Pháp chẳng hạn, trước khi ngôn ngữ văn tự Pháp trưởng thành để giữ vai trò độc lập và tiến triển thì vẫn phải dùng văn tự La-tinh làm chuyển ngữ.

Có cái nhìn so sánh như vậy chúng ta bớt thắc mắc vấn đề.

8. Tương ứng với phần Hán Văn của Văn Học V.N.

9. Tương ứng với chữ hóm của ta.

10. Tương ứng với chữ quốc ngữ của ta.

\* Xin đọc Chung Byong-Uk, « Classical Literature », *Korean Studies Today* (Seoul National University, Seoul, Korea, 1970), p. 111.

## CHƯƠNG MỘT

### ĐỊNH-NGHĨA VÀ PHÂN-TÍCH VĂN-HỌC

Các tác giả văn-học-sử, các khảo luận-gia văn-học của ta, ai nấy mặc nhiên công nhận văn học gồm cả phần văn học truyền khẩu và phần văn học ký tái.<sup>1</sup>

Nhìn sang Tây-phương, chữ *VĂN-HỌC* «Literature» (Anh), «Littérature» (Pháp) là do chữ La-tinh «littera» có nghĩa là CHỮ (letter) mà ra. Như vậy, phải chăng văn học Tây-phương chỉ chú trọng đến nền văn-học ký-tái? Không đâu, bởi ai cũng biết, trước khi được ghi chép để lưu-truyền thì văn học dân tộc nào cũng trải qua một thuở ban đầu truyền khẩu. Những áng anh hùng ca bất hủ của Homer *Iliad*, *Odyssey*, thần thoại Bắc-Âu, truyện *Beowulf* của nước Anh cổ... đều đã trải qua hàng mấy thế kỷ truyền khẩu trước khi được ký tái. Bởi vậy, Marlies K. Danziger và W. Stacy Johnson cùng dạy tại Đại-học Hunter ở New York (Hunter college city, University of New York) và cũng là tác-giả cuốn *An Introduction to the Study of Literature* (*Văn-Học Nhập Môn*) có đề nghị hãy đơn giản định nghĩa văn chương là «một nghệ thuật của ngôn từ» (a verbal art).<sup>2</sup> Nói là «nghệ thuật» để phân biệt với những đường

<sup>1</sup> *Ký-Tái*: ghi chép để truyền lại — Chữ của Phạm-Thế-Ngũ dùng trong bộ *Việt Nam Văn Học Sử Giản Ước Tân Biên* (3 quyển) của ông.

<sup>2</sup> Tất cả những ý kiến của hai tác giả Danziger và Johnson nhắc trong chương này đều trích dẫn ở hai chương đầu cuốn *Văn Học Nhập Môn* nói trên. (*An Introduction to the Study of Literature* by Danziger and Johnson, Boston: D.C. Heath and Company, 1965, pp. 1-63)

hướng khác hẳn tại các ngành khoa học và kiến thức thực nghiệm. Nói «văn chương» là một nghệ thuật của ngôn từ» vì phương tiện diễn đạt tư tưởng và tình cảm của văn chương là ngôn từ, cũng như màu sắc, đường nét và hình khối là phương tiện diễn đạt của hội họa, điêu khắc, và âm thanh là của âm nhạc... Ngôn từ khi còn trong thời truyền khẩu thì gọi là văn chương truyền khẩu, khi được ghi chép thì thành văn học ký tái.

Ngôn ngữ lại là một Tuy nhiên, khi chấp nhận căn  
tín hiệu hàm hồ. bản của văn chương là ngôn từ,  
chúng ta và đầu ngay phải một  
gỗ vấn đề khá hắc búa, vì ngôn ngữ vốn là một tín  
hiệu hàm hồ. Khi thì một tiếng nhiều nghĩa; cùng một  
nghĩa lại có nghĩa đen, nghĩa bóng, nghĩa hẹp, nghĩa  
rộng. Rồi lời từ người nói qua lăng kính người nghe  
biết rằng có cùng chung một mục thước về ý nghĩa?  
Ngôn ngữ vốn hàm hồ như vậy, nên đã giúp cho ngôn  
ngữ văn chương sử dụng được nghệ thuật nói mà  
không nói.

Giáo sư Nguyễn-Văn-Trung đã viết về cái thâm  
trầm, tế nhị, kín đáo ấy (vì thế mà hàm hồ) của ngôn  
ngữ văn chương như sau :

Những chữ không bị giới hạn trong những  
ý nghĩa nhất định, đã là như thế thì cứ như thế mãi  
mãi. Cuộc sống của nó luôn luôn sẵn sàng để biến  
thể. Nó sống một cuộc đời lúc nào cũng chỉ  
là một triển hạn (en sursis) theo kiểu nói của  
Merleau Ponty, khi ông suy nghĩ về tiếng nói trong  
nghệ thuật theo những chiều hướng về ngữ học của

Saussure. Ông viết: Nếu sau cùng, ngôn ngữ muốn nói và nói lên điều gì, thì không phải rằng mỗi dấu hiệu chuyên chở một ý nghĩa thuộc về dấu hiệu đó, nhưng tất cả những dấu hiệu đều ám chỉ về một ý nghĩa luôn luôn còn được triển hạn, khi xét những dấu hiệu đề từng cái một, người ta phải luôn luôn vượt khỏi những dấu hiệu đó để đi tới ý nghĩa được triển hạn kia mà những dấu hiệu đó như không bao giờ chứa đựng nó cả »

Những chữ như chứa đựng một sức mạnh luôn luôn có thể vượt qua những định nghĩa mà người ta gán cho nó, để nói lên một cái gì mới, bày tỏ một ý nghĩa mới.

Trong tiểu thuyết, ngay ở từng đoạn, nhà văn cũng không bao giờ nói hết những điều muốn nói, và những cái nói ra chẳng qua chỉ là đề đưa tới điều muốn nói là chủ đích của việc nói mà lại không nói ra.

Nói cái không nói ra là tiêu chuẩn nghệ thuật trong công trình xây dựng tác phẩm văn chương. Tác phẩm chỉ là văn chương khi nhà văn sử dụng ngôn ngữ ám chỉ. Đã hẳn, nếu người ta muốn sự rõ rệt, hiển nhiên, ngôn ngữ ám chỉ sẽ là một thiếu sót, mơ hồ, nhưng văn chương lại không thể có được nếu người ta muốn cái sáng sủa, rõ rệt, hoàn tất. Cho nên, cái có vẻ thiếu sót, mơ hồ của ngôn ngữ ám chỉ chính là nền tảng của văn chương, làm nên văn chương.

Do đó, có thể kết luận, ngôn ngữ của văn chương nghệ thuật đều là ngôn ngữ ám chỉ, tiếng nói của im lặng.



Và tác phẩm văn chương là tác phẩm thuần túy tinh thần, vì nó là một vũ trụ ý nghĩa, không những chỉ trong những chữ đã viết ra, và cả những chữ không viết ra, cho nên, tinh thần phải **phủ nhận**, vượt qua những chữ đã viết ra mới có thể đi tới ý nghĩa đích thực của nó bao giờ cũng như ở một chỗ nào khác đó <sup>3</sup>.

Thêm một sự-kiện này : ngôn-ngữ biến-chuyển theo thời-gian. Ngày nay chúng ta đọc cổ-văn (nôm) từ đời Trần, Lê, có những chữ chúng ta thật ngỡ-ngàng, có những câu chúng ta phải đọc đi đọc lại vài lần để khỏi hiểu sai ý cổ-nhân, Sự-kiện nửa trang cổ-văn kèm theo nửa trang chú-thích có gì là lạ đâu. Bên phía trời Âu cũng vậy, người Anh, người Pháp, người Hy-Lạp ngày nay đọc cổ-văn Anh, cổ-văn Pháp, cổ văn Hy-Lạp cũng vất-vả như trường hợp trên của chúng ta thôi.

Rồi có những từ-ngữ hoàn toàn mới xuất hiện, như từ ngữ «sức mảy» thật dồi dào sinh lực của ta, vừa xuất-hiện khoảng từ sau thập-niên 60 là đã có ngay được uy quyền trong ngôn ngữ của quảng-đại quần chúng và của giới văn nghệ nữa, nghĩa là nghiêm nhiên đi vào văn học và làm một cái mốc cho lịch-sử ngữ-ngôn sau này.

Cũng có những từ-ngữ thoát chỉ là tiếng lóng của một giới nào đó trong xã-hội, sau với thời-gian, được chấp thuận trong khối ngôn ngữ phổ thông chính thức. Có những từ-ngữ thời xưa dùng thì trang-trọng, ngày nay dùng thành kịch-cỡm, ngờ-ngần.

<sup>3</sup> Nguyễn Văn Trung, *Lược Khảo Văn Học* (Saigon, 1963), I, 91-95.

Trước sự-kiện rối-rắm của ngôn từ như vậy, nhiều khi chúng ta muốn điên đầu khi tự đặt câu hỏi: «Viết như vậy ý tác giả muốn nói gì đây?» Và hai câu trả lời khả thủ: hoặc điều đó phải hỏi tác giả mới biết, hoặc tùy người đọc liệu tìm mà hiểu lấy.

Giải pháp tìm hỏi tác giả làm soạn giả nhớ lại trước đây có xem một phim nói về cuộc đời tình ái giữa nữ sĩ Elizabeth Barrett (1806-1861) với thi sĩ Robert Browning (1812-1889). Thơ của Robert Browning có tiếng là khó hiểu; một hôm thi sĩ gặp một độc-giả hâm mộ tài-ba của mình tới hỏi về ý nghĩa một câu thơ, thi sĩ đọc lại, ngẫm nghĩ vài giây rồi trả lời thật ngộ nghĩnh: «Lúc tôi sáng tác câu thơ này thì có tôi và Thượng-Đế hiểu, bây giờ thì chỉ còn một mình Thượng Đế hiểu thôi.»

Nếu ta hiểu độc-giả chính là kẻ tái-tạo lại tác-phẩm mình đọc, thì đúng là độc giả có toàn quyền được hiểu những ngôn từ trong tác-phẩm theo ý của mình.

Lý-thuyết thì như vậy, nhưng giải pháp thực-tế vẫn là cách chúng ta cầu-cứu đến những quyền từ-diễn tốt. Bên phía Âu Mỹ thì giải-pháp này dễ ợt thỏa lắm. Họ có những cuốn từ-diễn định nghĩa thật đầy đủ, thật tỉ-mỉ, có ghi rõ từ nguyên, nghĩa đen, nghĩa bóng, sự biến-chuyển của tự nghĩa theo thời đại,.. Tỉ như Anh-ngữ thì có cuốn từ-diễn nổi tiếng, rất đáng tin-cần là cuốn *Oxford English Dictionary* (O.E.D.). Về Việt-ngữ của chúng ta ngày nay, giới học-giả và sinh-viên tối-thiểu cũng phải có trong tủ sách nhà mấy cuốn từ-diễn sau đây để dò nghĩa và kiểm soát chính-tả:

- *Việt-Nam Tự-Điền* Hội Khai-Trí Tiến - Đức khởi thảo.
- *Hán-Việt Từ-Điền* Đào-duy-Anh.
- *Việt-Nam Chánh-Tả Tự-Vị* Lê-Ngọc-Trụ.
- *Việt-Nam Tự-Điền* (2 quyển) Lê-Văn-Đức và Lê-Ngọc-Trụ. (Bộ này mới nhứt do nhà Khai-Trí ấn hành lần đầu vào năm 1970)

Vấn đề bản văn. Vấn đề lớn thứ hai là vấn đề bản văn. Đây là nguyên bản hoặc gần với nguyên bản hơn cả ? Ai là tác-giả ? Ai hiệu-đính ?

Tây phương có những tác-phẩm lâu đời truyền miệng rồi mới được chép tay để lại. *The Canterbury Tales* của Chaucer (Anh) chẳng hạn, có nhiều bản chép tay để lại quá. Vậy bản nào gần với nguyên bản hơn cả ? Sách in xưa của Tây phương cũng không kém vấn đề rắc rối. Kịch bản *Hamlet* của Shakespeare hiện có ba bản in cổ vào những năm 1603, 1604, và 1623. Điều khôi hài là chính bản in cổ nhứt năm 1603, lại là bản ít được tín nhiệm, dường như bản này chỉ do một kẻ đóng vai phụ nhớ lại mà cho in ra. Những bản sau, 1604 và 1623, gần với nguyên bản hơn, nhưng mỗi bản lại có những nghi vấn riêng, và « gần với nguyên bản tới mức nào » còn là vấn đề bàn cãi.

Vấn đề bản văn trong văn học Việt-Nam càng nhiều vấn đề rối rắm. Đất nước chúng ta bị nạn binh lửa nhiều, khí hậu nóng và ẩm, thêm vào đó việc giữ gìn sách cầu thả, việc coi văn chương là của chung mạnh ai nấy sửa nguyên tác theo ý mình ... tất cả những sự kiện trên làm cho việc tìm lại nguyên bản, xây dựng lại nguyên tác trong cổ văn Việt Nam thật là

thiên nan vạn nan. Giáo sư Nguyễn-Văn-Trung đã trình bày khá kỹ vấn đề này trong *Lược Khảo Văn Học* (quyển 3) của ông đại lược như sau :

Có những trường hợp có tác giả chắc chắn, nhưng tác phẩm không còn nguyên bản như *Kim Vân Kiều* của Nguyễn Du, *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu.

Có trường hợp có tác phẩm mà không có tác giả : *Trình Thử*, *Nhị Độ Mai*, *Phan Trần*, *Trê Cóc*, *Lục Sắc Tranh Công*, tác giả là ai ?

Có trường hợp có tác phẩm, có tác giả, nhưng thời điểm sáng tác còn là một nghi vấn. Tâm sự Nguyễn Du trong *Truyện Kiều* hoài Lê hay không hoài Lê ? Nếu như biết rõ được thời điểm sáng tác của *Truyện Kiều* là trước khi hay sau khi Tiên-Điền tiên sinh ra làm quan với triều Nguyễn, thì vấn đề đã được giải quyết êm ru, hoặc ít ra cũng đỡ được quá nửa đoạn trường khúc mắc.\*

Có trường hợp có tác phẩm, có tác giả nhưng còn là nghi vấn, hoặc có những hai ba tác giả, không rõ của ai. Có thật Hồ-Huyền-Quy là tác giả *Trình Thử* ? Có một loại thơ thần tình, nửa thanh nửa tục, gọi là loại thơ Hồ Xuân Hương, nhưng liệu có phải tất cả những bài thuộc loại đó truyền lại tới nay đều do nữ sĩ họ Hồ làm ra ?

*Bích Câu Kỳ Ngộ* có bản bằng chữ Hán, có bản bằng chữ Nôm. Bản chữ Hán có phải của Đặng-Trần-Côn ? Bản chữ Nôm có phải của Đoàn-Thị-Điễm ? Bản chữ Nôm rất phổ thông ngày nay vẫn dành ghi là khuyết danh. 4

\* Xin đọc thêm về vấn đề thời điểm sáng tác truyện Kiều ở phần « Phụ Lục » cuối sách này.

4 Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung, *Lược Khảo Văn Học* (Saigon, 1970), III, 29-110.

Riêng trong trường-hợp này, vấn đề ai là dịch giả *Chinh-Phụ-Ngâm* nay được coi như đã giải quyết xong một cách may mắn. Xin tóm tắt diễn trình như sau : Từ 1926 trở về trước ai nấy đều coi bản dịch *Chinh-Phụ-Ngâm* đương nhiên là của Bà Đoàn-Thị-Điễm. Năm 1926, Ông Phan-Huy-Chiêm gián tiếp đòi tác quyền cho Phan-Huy-Ích do Đông-Châu Nguyễn-Hữu-Tiến công bố, nêu nghi vấn trên Nam-Phong số 106 (tháng 6.1926). Sau đó Hoàng-Thúc-Trâm, Trúc Khê, Dương-Quảng-Hàm, Thuần Phong đều lên tiếng góp ý, nhưng vấn đề chưa hề ngã ngũ. Năm 1953, Hoàng-Xuân-Hãn cho in *Chinh-Phụ-Ngâm Bị-Khảo* (Paris, Minh Tâm, 1953). Ông Hoàng căn cứ vào bốn *thoại* khác nhau gọi tắt là các bản A, B, C, D.

— Bản A (được khắc bằng Nôm, in ra chữ La-tinh, tức là bản nổi tiếng hiện hành) : Bản này vẫn được coi là của Đoàn-Thị-Điễm, nhưng ông Hoàng cho là của Phan-Huy-Ích.

— Bản B (được chép tay, chưa in) : Trong bản này có đề hai chữ «nữ giới», ý nói là đàn bà diễn ca. Bản này ông Hoàng cho là do Đoàn-Thị-Điễm diễn ca.

Bản C : đây là một bản Nôm cũ, không rõ diễn giả là ai, mà ông Hoàng đoán là của Nguyễn Khản.

— Bản D : Đây chỉ là một bản phiên âm ra chữ La-tinh do ông Hoàng đồ chép lại. Bản Nôm của nó đã mất, không biết được ai là dịch giả.

Công trình của học giả Hoàng-Xuân-Hãn cũng chỉ là trình bày thật đầy đủ những dữ kiện như tên đề tác phẩm *Chinh Phụ Ngâm Bị Khảo*, chứ cũng chưa giải-quyết được dứt khoát vấn đề.

Ngày 14.3.1970 (7 tháng Giêng, Canh Tuất) ông Nguyễn-Văn-Xuân tìm thấy bản *Chinh-Phụ-Ngâm Diễn-Âm Tân-Khúc* ở Huế trong tủ sách của một bà chúa tiếng tăm. Do sự phát giác may mắn này mà Ông Nguyễn-Văn-Xuân đã có thể quyết định là dứt một trang sử cũ, mở đầu một trang sử mới của văn học.

So-sánh thoại bản Huế (do ông Nguyễn-Văn-Xuân tìm ra) với thoại bản Thụy Khê (do ông Phan-Huy-Chiêm đưa ra) thì thoại bản Thụy Khê là thoại nhuận sắc số một. Còn thoại lưu hành (các trường đang học) là thoại nhuận sắc số hai hay số ba.\*

Sự hiện diện của thoại bản Huế do Ông Nguyễn-Văn-Xuân tìm ra với bài tựa của nó, đã là một xác cứ có tầm quan trọng đối với văn học sử Việt-Nam vì nó chấm dứt cuộc bút chiến từ 1926 tới nay. Dịch giả khúc ngâm lưng lẩy quả thực là do Phan-Huy-Ích khởi thảo, lại biết rõ cả thời điểm diễn dịch là vào mùa xuân năm Giáp Tý (1804). Đồng thời có thể biết thêm Đặng-Trần-Côn đã soạn *Chinh-Phụ-Ngâm* chữ Hán khoảng trên năm mươi năm trước đó.<sup>5</sup>

Trên đây là những vấn đề rắc rối vì thiếu sử liệu về tác giả, tác phẩm. Bây giờ đến những vấn đề ở ngay những tác phẩm có đủ tên tác giả và thời điểm sáng

---

\* Soạn giả muốn nêu một nghi vấn: Liệu thoại bản nhuận sắc lần hai hay lần ba rất nổi tiếng này, và hiện đang dạy tại các trường trung học, có phải do công nhuận sắc của nữ sĩ tài danh Đoàn-Thị-Điễm?

<sup>5</sup> Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung, *sđđ*, tr 54-56 và Nguyễn-Văn-Xuân, *Chinh-Phụ-Ngâm Diễn-Âm Tân-Khúc* của Phan-Huy-Ích (Saigon, Lá Bối, 1972), *passim*.

tác. Tỉ như tập *Prelude* của thi sĩ Anh William Wordsworth (1770 - 1850), tập thơ này còn bản viết tay vào năm 1805 và ấn bản năm 1850 được chính tác giả sửa chữa rất nhiều. Từ sau đó, phần lớn các nhà xuất bản in theo ấn bản năm 1850, nhưng các học giả lại ưng nguyên bản viết tay 1805, vì thấy rằng lời thơ trong sáng hơn, linh hoạt hơn, và ưng lấy bản này làm căn bản.

Văn học Việt Nam gần đây có một trường hợp tương tự. *Nửa Chừng Xuân*, khi còn đăng tải trên tuần báo *Phong Hóa*, đã được Khái Hưng cho kết thúc ở Chương «Trên Đồi». Khi tác phẩm được in thành sách tác giả sửa lại cho thêm vào nguyên một chương cuối cùng mới «Bên Lò Sưởi». Nhưng theo ý của soạn giả, chính chương «Bên Lò Sưởi» thêm vào đó làm hại cho cả bố cục thiên truyện, đặc biệt vai Lộc vốn lỏng lẻo lại càng sụp đổ. Soạn giả nghĩ rằng nếu Khái Hưng giữ nguyên ý cũ, kết thúc ở chương «Trên Đồi», truyện khởi sắc hơn nhiều 6.

Lại còn trường-hợp tác-phẩm bị dư-luận quần-chúng làm áp-lực đến không xuất đầu lộ diện nổi vào một thời nào đó. Tỉ như tác-phẩm *Ulysses* của James Joyce, chỉ vì đem nếp sống tân-thời tại Dublin ra mà riêu cợt, làm thành bức tranh đối nghịch hẳn với bức tranh anh hùng ca cổ-diễn cũ, mà tác-phẩm này, in ở Paris vào năm 1922, bị cấm lưu hành tại Hoa-Kỳ. Mãi đến năm 1933, một tòa án đặc-biệt được thiết-lập,

---

6 Xin đọc Doãn-Quốc-Sỹ, *Tự Lực Văn Đoàn* (Saigon: Hồng Hà, 1960), tr. 181 và kế tiếp. Bài phê bình này sẽ in lại ở phần phụ-lục, cuối sách này.

công.bố rằng tác phẩm vô-hại, lúc đó *Ulysses* mới được tới tay độc-giả Hiệp-Chủng-Quốc.

*Lady Chatterley's Lover* của D.H. Lawrence thoát bị kiểm duyệt bỏ đi từng phần — những phần tả tỉ-mỉ những sen ân-ái. Thành thử tác phẩm vẫn đến tay độc giả nhưng độc giả không được đọc nguyên-bản. Khổ một cái là đọc vậy mà không biết tác-phẩm bị kiểm-duyệt mất những đoạn nào. Mãi đến năm 1959, tác-phẩm này mới được in toàn bộ nguyên-bản.

Căn-bản ngôn-từ của văn-chương      Lập-trường coi nghệ-  
đã nêu thành những vấn đề văn-      thuật văn-chương và  
học như vậy, nay xét đến căn-bản      mô-phỏng.  
nghệ-thuật văn - chương. Phải

quan niệm « nghệ-thuật- » của văn-chương ra sao đây ?

Có ba quan niệm cũ của Tây-phương, quan-niệm cũ nhất coi văn-chương là một nghệ-thuật dùng ngôn-từ mô-phỏng lại cuộc đời. Thuyết mô-phỏng này — *Theory of Imitation* — chúng ta phải hiểu theo nghĩa rộng là dựng lại, tái-tạo lại mọi sắc-thái của cuộc đời. Tỉ như trong kịch *Oedipus* là Sophocles mô-phỏng, tái tạo lại, dựng lại cuộc chiến-đấu nội-tâm của một con người kiêu-hùng và giàu nghị-lực, nhưng rồi cũng không tránh khỏi số trời, vấp sa vào định-mệnh khắc-nghiệt giết cha, lấy mẹ.

Lập trường coi căn-bản của mọi ngành nghệ-thuật — không riêng gì ngành nghệ-thuật văn-chương — là mô-phỏng cuộc đời, ngược dòng thời-gian, phải kể là khởi xướng từ thời Plato (c.428 - c 348B.C.) và Aristotle (384 - 322B.C.). Chúng ta đã biết, theo quan-niệm của Plato, mọi vật trong cõi đời này đều là hình ảnh biến đổi và kém cõi của những gì là tuyệt-đối, là lý-tượng



chỉ có trong thế giới ý-niệm cao cả tuyệt vời mà thôi. Con người trong cõi nhân-sinh như tên tù bị nhốt trong hang đá. Lý-tưởng tuyệt-đối như ánh sáng bên ngoài. Tù nhân trong hang đâu có nhìn thấy chính ánh sáng (tuyệt đối), mà chỉ nhìn thấy những bóng do ánh sáng phóng lên tường hang. Những hình ảnh trong cõi nhân-sinh đã chỉ là những cái bóng hư-ảo của tuyệt-đối rồi, nay nghệ-thuật lại mô-phỏng cuộc đời, như vậy là mô-phỏng của mô-phỏng, mô-phỏng những hai lần. Cho nên nghệ-thuật và khoa-học dưới mắt Plato trong tác-phẩm *Cộng Hòa (Republic)* của ông còn ở hàng dưới biện-chứng-pháp nữa. Là bản sao của bản sao thì còn cao-quí nổi gì? Đó là ý-nghĩa thật rõ-ràng, thật tiêu-cực của hai chữ « mô-phỏng » theo quan niệm phê bình nghệ thuật đầu tiên của Plato.

Aristotle không nhìn nghệ-thuật bằng con mắt miệt thị của Plato. Aristotle không như Plato mà cho rằng vạn sự ở đời này chỉ là cái bóng của một thế giới thực thể tuyệt đối khác. Ông chủ-trương bản năng mô-phỏng (bắt chước) là một đức tính thiên bẩm của con người từ thuở trứng rỗng đến lúc bạc đầu, và người khác vật chính là ở điểm đó. Trong tập *Poetics* của ông, ngay những trang đầu, ông đã bảo anh-hùng-ca, bi-kịch, hài-kịch, thơ trữ-tình và cả nhạc điệu của tiếng sáo, tiếng đàn, thầy đều là những « phương-thức mô-phỏng » (mimesis). Mà Aristotle hiểu hai chữ « mô-phỏng » theo nghĩa tích-cực hơn nhiều, cao-quí hơn nhiều, mô-phỏng đây có nghĩa là biểu-tượng cho cuộc đời, tái-tạo lại cuộc đời. Kể từ đó, những thế-hệ sau Aristotle, khi dùng hai chữ « mô-phỏng » người ta đều đương nhiên hiểu theo nghĩa của Aristotle.

Nếu phải phê-bình quan-diêm trên, coi nghệ-thuật văn-chương là một phương-thức mô-phỏng, ít nhất chúng ta cũng phải đề-cập đến hai diêm chính-yếu sau đây :

Điêm thứ nhất : Như vậy nghệ thuật văn chương là tấm gương phản chiếu lại cuộc đời và nội dung của nghệ thuật là mô phỏng cuộc đời muôn hình, muôn vẻ. Không ai phủ nhận điều đó, nhưng điều đáng phê bình là khi chúng ta nói vậy, chúng ta vẫn chưa đề cập đến bản thể của văn chương, nghĩa là lúc nội dung đó mô phỏng đời thì mô phỏng như thế nào để có thể gọi là nghệ thuật. Nhìn quanh ta thiếu gì những mô phỏng y hệt cuộc đời mà có được chấp nhận là nghệ thuật đâu! Mà cái khía cạnh thể hiện nội dung đó mới là yếu tính không thể không đề cập tới của nghệ thuật.

Điêm thứ hai : Danh từ «đời» đây thật mơ hồ. Có thể «đời» gồm cả vạn vật, thiên nhiên ; có thể «đời» chỉ riêng về thể giới nhân loại ; có thể «đời» chỉ riêng nữa về những tập tục trong một xã hội nào đó của đại gia đình nhân loại. Vậy văn chương mô phỏng cuộc đời theo nghĩa nào ? Hơn nữa mô phỏng ra sao ? Dùng loại gương nào để phản chiếu thực tại ? Đến đây hẳn chúng ta đều nhận thức thấy từ cuộc đời vào tác phẩm những nguyên liệu đã được lựa chọn, nhào nặn, tái tạo, thay hình đổi dạng đi nhiều.

Điều quan trọng là ta quan niệm «đời» ra sao. Nếu quan niệm «đời» là những việc đặc biệt xảy ra trong đời sống hàng ngày, thì mục đích của văn chương là tả từng việc càng trung thực chừng nào càng hay chừng nấy, Như chụp ảnh vậy !

Nếu quan niệm «đời» như một toàn thể phổ quát thì ta lại không dọi ống kính để trình bày sự việc như nó *đương* là, mà lại trình bày như nó *phải* là. Khi nói đến nhà sư chẳng hạn, ta không nói đến nhà sư trong một trường hợp cá biệt, như trong ca dao :

*Sư đang tụng niệm nam mô*

*Thấy cô xách giỏ mò cua bên chùa...*

Mà là một nhà sư điển hình cho muôn ngàn nhà sư nói chung qua các thế hệ như chúng ta thường thấy : hiền-từ, đơn-giản, khổ-hạnh.

Các nhân vật điển hình khác của cuộc đời, các cảnh trí, cảnh huống điển hình khác của cuộc đời phổ quát cũng vậy.

Nhưng dù nhìn cuộc đời theo từng việc cá biệt, hay theo quan niệm phổ quát, thì khi tả lại trong văn chương, chúng ta vẫn phải trừc bỏ những chi tiết rườm rà để làm nổi bật những điểm chính ta muốn nhấn mạnh.

Đó! Quan niệm nghệ thuật văn chương là một phương thức mô phỏng cuộc đời, nhìn gần chúng ta thấy có những điểm mâu thuẫn, lỏng lẻo như vậy đó.

Lập trường chú trọng đến tác dụng của văn chương.

Lập trường thứ hai, trong truyền thống, chú trọng đến tác dụng của văn chương đối với độc giả.

Vì lập trường này có vẻ *thực tiễn*, muốn đo tác dụng của văn chương tới «bây đây tình» của người đọc, cho nên giới phê bình Tây-phương đôi khi đã mệnh danh thuyết này là *thuyết thực tiễn*, hay *thuyết tình cảm*.

Chắc chắn Aristotle có chú trọng đến khía cạnh đó, nên khi nghị luận về bi kịch, ông đã nói nhiều đến

tác dụng lọc trong tâm hồn khán giả của nó khi khán giả chia xẻ niềm lo nỗi sợ với nhân vật trên sân khấu.

Trước Aristotle khoảng một thế kỷ trước, đức Khổng Tử (551-478) khi soạn định *Kinh Thi* há chẳng đã nói: «Thi khả dĩ hưng, khả dĩ quan, khả dĩ quân, khả dĩ oán.» («Xem *Kinh Thi*, có thể phấn khởi ý chí, xem xét được việc hay dở, hòa hợp với mọi người, bày tỏ nỗi sầu oán...»)

Một hùng biện gia La-Mã, Quintilian (khoảng 35-95 sau T.C.) cũng đã nhấn mạnh rằng mục đích chính của văn chương là làm cho người đọc xúc động can tràng, và đó chính là một cách gây niềm lạc thú cho người đọc.

Cũng có người đọc truyện cảm thấy niềm thích thú nhưng vẫn tỉnh táo, khách quan mà tự nhủ rằng: «Đây là truyện chứ không phải là đời hẳn. Chẳng nên thương vay!» Nhưng cũng có người đa cảm, hoàn toàn đồng hóa với người trong truyện, cảm thương, nhỏ lệ là thường.

Cũng trong thuyết chú trọng đến tác dụng của văn chương, còn một vấn đề lớn nữa phải nêu lên: Có phải văn chương chỉ cần tác động mạnh đến tâm lý người đọc, còn vấn đề đạo đức không cần đặt nên chăng? Vấn đề này mở rộng ra chính là vấn đề nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh. Quan niệm truyền thống Đông phương vẫn là nhấn mạnh «văn dĩ tải đạo». Horace, nhà thơ La-Mã (65-8 trước T.C) trong tập *Ars Poetica* của ông đã dung hòa hai quan điểm vị nghệ thuật và vị nhân sinh. Theo ông, cái hữu dụng và cái đẹp tất yếu phải dung hòa nhau trong một thể hỗ-trợ. Một tác phẩm văn chương không có khả năng làm xúc động lòng người thì dạy được cái gì; ngược lại, khi nó đã xúc động lòng người đọc, tất nó cũng đã giáo hóa được người đó vậy.

Không ai phủ nhận sự kiện văn chương luôn luôn tác động đến tình cảm người đọc, nhưng thuyết này — (thuyết chú-trọng đến tác dụng thực tiễn của văn chương đối với tình cảm người đọc) — cũng như thuyết trước — (thuyết coi văn-chương là một phương thức mô phỏng cuộc đời) — còn phơi ra rất nhiều sơ hở. Trước hết, như chúng ta thấy, cuộc đời toàn diện bao la quá, văn chương tả nhiều đến đâu, tả kỹ đến đâu cũng chỉ là tả một phần rất nhỏ nhoi của cuộc đời. Sau nữa, cùng một tác phẩm có những tác động khác nhau trên tâm lý của từng hạng độc giả. Độc giả bình dân thật thà, dễ dàng đồng hóa với người trong truyện, vui buồn với những vui buồn trong truyện; hạng độc giả trí thức, họ đọc những sáng tác phẩm bình tĩnh hơn, khách quan hơn nhiều. Ngay như những bộ môn văn chương cũng có những ảnh hưởng khác nhau lên tâm lý người đọc. Xem kịch, đọc tiểu thuyết người ta mới có điều kiện mà tham dự hoặc ít hoặc nhiều với những vui buồn của người trong truyện hơn là khi thưởng thức nội dung loại thơ trữ tình. Càng là chuyện khó khăn hết sức khi đề cập đến vấn đề văn chương có tác dụng giáo huấn như thế nào, tới mức nào, theo đường hướng nào. Sau hết, khi chúng ta chú trọng đến tâm lý của từng độc giả xúc động ra sao khi đọc một tác phẩm, vô tình chúng ta đã dời lãnh vực văn chương mà bước sang lãnh vực của tâm lý học mất rồi.

Lập trường coi văn chương là một hình thức diễn đạt riêng của từng tác giả.

Lập trường thứ ba nhấn mạnh văn chương là một hình thức diễn đạt riêng của từng tác giả. Chủ trương này liên hệ tác phẩm với tác giả, khác với lập trường

một liên hệ tác phẩm văn chương với nội dung của nó là mô phỏng cuộc đời, và *lập trường* hai liên hệ văn chương với tác dụng của nó trên tình cảm của người đọc.

*Lập-trường* ba này từ xưa tới nay vẫn có hai quan niệm cổ điển :

Quan niệm thứ nhất coi thi nhân, văn-nhân lúc sáng-tác như đáng Thượng-Đế vạn năng, không những lời lời châu ngọc, hàng hàng gấm thêu, mà tác phẩm còn đáng được coi như một thứ Thánh Kinh nữa. Lúc sáng tác là lúc nhà văn, nhà thơ nhập-diệu vào với các đấng thần linh, chuyện gì xảy ra !

Quan niệm thứ hai bình thường hóa nhà văn, nhà thơ hơn, tác phẩm được sáng tác không phải dưới ánh sáng dẫn dắt của thần linh, mà dưới ánh sáng suy tư của tác giả. Tác giả suy tư khi khởi hứng viết, suy tư khi sửa chữa, trau chuốt lại tác phẩm. Trong trường hợp này tác phẩm văn chương được coi như một «*mỹ phẩm*» theo đúng nghĩa thường tình của danh từ. Quan niệm này hoàn toàn thắng thế vào thế kỷ XVII và thế kỷ XVIII (thời tân cổ điển). Cuối thế kỷ XVIII sang thế kỷ XIX, phong trào lãng mạn lại phục hồi quan niệm đầu phần nào. Với trường phái lãng mạn vào thế kỷ XIX này, văn nhân, thi sĩ tuy không còn được đồng hóa với thần linh, ít ra vẫn được coi là những người được phú bẩm một linh giác kỳ diệu khiến có thể bao quát, thấu hiểu được mọi u ẩn của lòng người, mọi chân lý của đời người, điều mà thế nhân thường tình không thể có được. Tất nhiên những gì đã được thể hiện thành văn, thơ đều là những cái đã xúc động nhà văn, nhà thơ tới mức tràn bờ, đòi được diễn tả nên lời.

Dĩ nhiên chúng ta không ai phủ nhận tác phẩm là kết quả niềm cảm hứng cao cả của tác giả, nhưng

liệu hai quan niệm trên của sự kiện và quá trình sáng tạo có quá mâu thuẫn nhau đến mức chấp nhận quan niệm này thì phải hoàn toàn loại bỏ quan niệm kia, hay có thể dung hòa nhau? Hay có thể còn quan niệm khác nữa về mối dây liên hệ giữa tác phẩm và tác giả trong quá trình sáng tạo?

Và còn điều này nữa: Ở *lập trường* ba này chúng ta hoàn toàn chú trọng đến hiện tượng nội tâm của tác giả khi sáng tác. Mà muốn trắc nghiệm, đo lường hiện tượng nội tâm đó để tìm ra một lời giải chính xác, chúng ta lại sa vào nhược điểm *lập trường* hai, nghĩa là chúng ta đã từ lãnh vực văn học lạc lối sang lãnh vực tâm lý học.

Nhìn lại ba *lập trường* chúng ta đã tuần tự trình bày, cả ba đều chung một nếp suy tư là lấy một cái gì ngoài văn chương để giải thích văn chương. *Lập trường* một giải thích văn chương bằng nội dung của nó, thể hiện sự mô phỏng, tái tạo lại cuộc đời; *lập trường* hai giải thích văn chương bằng cách đo tác dụng của nó trên đám người thường ngoạn; và *lập trường* ba giải thích văn chương bằng cách đề cập đến chính nguồn cảm hứng của tác giả trong quá trình sáng tạo. Cả ba *lập trường* đều quên khuấy rằng văn chương còn là... văn chương nữa! Không kể những gì liên hệ với ngoài nó, tất nhiên văn chương phải có những tiêu chuẩn thuần túy của riêng nó để đo lường chính nó.

Vậy những tiêu chuẩn văn chương đó là gì, chúng ta hãy nêu lên để bổ khuyết cho ba *lập trường* trên.

Những yếu tố của văn chương — Ý niệm về giả-tượng và về cơ cấu. Ý-niệm về giả-tượng: Thoạt tiên chúng ta hãy soi sáng vấn đề «giả tượng» trong thế giới văn chương.

Trên đây chúng ta đã đề cập đến lập trường coi văn chương là mô phỏng, là phản ánh cuộc đời. Nhưng dù mô phỏng sát tới mức nào, phản ánh trung thành đến mức nào, thế giới, cuộc đời qua ngưỡng cửa văn chương cũng thành thế giới giả tưởng, truyện đời giả tưởng. Có thể khi đọc *Nửa Chừng Xuân* chúng ta có cảm tưởng đã gặp một ông Hạnh thật ngoài đời ở đâu rồi, đã gặp cảnh vợ chồng trẻ vui hưởng hạnh phúc trong chuyến đi picnic (Lộc, Mai trong Phần Một) ở đâu rồi; đã được chứng kiến nhiều lần cảnh đôi núi chập chùng quen thuộc miền trung du Phú-Thọ vào những ngày mùa đông đẹp trời, vẫn lạnh lạnh mà vẫn có nắng vàng trong v.v... Nhưng sau rốt chúng ta vẫn không thể tránh được việc tự nhủ: đó là người trong truyện, cảnh trong truyện, hoàn cảnh trong truyện; nghĩa là giả tưởng! Có những nhân vật thật linh động và thật gần gũi với ta đến nỗi tưởng chúng ta có thể tự đặt câu hỏi không biết cha mẹ hắn là ai, trước đây hắn đã theo học ở trường nào? Nhưng hỏi thế nào khác gì hỏi bên kia hàng rào của bức họa là gì nhỉ?

Chẳng riêng gì trong tiểu thuyết, ngay trong một bài thơ trữ-tình cũng vậy. Chẳng hạn trong bài thơ đó nhà thơ nói lên niềm hoan lạc hay nỗi hờn oán riêng tư của mình, nhưng nhà thơ đã tự cắt xén đề trình bày mình trong một thế vui, buồn nào đó, chứ đâu có là con người toàn diện phức tạp của thi-nhân. Quả thực dù thi-nhân luôn luôn nói về « cái tôi » trong bài thơ đó, nhưng qua ngưỡng cửa văn chương, « cái tôi » đó đã thành một nhân vật giả tưởng trong một hoàn-cảnh giả-tưởng rồi còn đâu.



*Ý-niệm về cơ cấu* : Ý-niệm về một thế-giới giả-tưởng trong văn-chương chỉ là bước đầu đi tới yếu-tính của văn-chương. Thực sự đi vào yếu-tính của văn-chương chúng ta phải đề cập đến cơ cấu kiến trúc của văn-chương. Một tác phẩm văn-chương là cả một cơ cấu phức tạp mà các thành phần hỗ-tương ảnh-hưởng nhau, kết-hợp thành một khối chặt-chẽ đến nỗi nếu ta rút đi một bộ phận là làm sụp đổ toàn khối, hoặc sửa đổi một bộ-phận là sửa đổi khuôn mặt của toàn thể.

Không thể nói *mỗi tác-phẩm văn-chương có một cơ cấu*, mà phải nói *mỗi tác phẩm văn-chương là một cơ cấu*. Vậy những bộ phận của toàn thể cơ cấu làm nên yếu-tính văn-chương đó là những gì? (Cơ cấu : tiếng Anh *structure*).

Đó là : cốt truyện, nhân vật, bối cảnh, giọng văn, bút pháp... Tất cả là một khối, một toàn bộ bất khả phân.

Hãy tỉ như ta sửa lại cốt truyện *Kim Vân Kiều*, để Kiều chết ở sông Tiền-đường, chúng ta sẽ mất đoạn Kiều tái-hồi Kim-Trọng, do đó mất hẳn đoạn đối thoại tuyệt-tác cuối cùng làm nhân-cách Kiều càng vững-vàng và rạng rỡ lên bội phần.

Hãy tỉ như về nhân vật, chúng ta lược bỏ hai vai phụ Bạc-Bà, Bạc-Hạnh, chúng ta sẽ mất một nét linh-cảm vô cùng tinh-tế của Kiều :

*Thiếp như con én lạc đàn,*

*Phải cung rày đã sợ làn cây cong.*

Về lời thơ, tỉ như lúc Kiều ở lầu Ngưng-Bích với vẻ non xa, với tấm trăng gần, nhớ người tình, nhớ cha mẹ, rồi :

Buồn trông cửa bể chiều hôm,  
 Thuyền ai thấp thoáng cánh buồm xa xa.  
 Buồn trông ngọn nước mới sa,  
 Hoa trôi man mác biết là về đâu.  
 Buồn trông nội cỏ dầu dầu,  
 Châm mây mặt đất một màu xanh-xanh.  
 Buồn trông gió cuốn mặt duềnh,  
 Ầm-ầm tiếng sóng kêu quanh ghế ngồi.

Lời thơ kỳ-diệu như vậy, chỉ nhớ lầm một chữ làm lạc điệu cả một đoạn.

Chính vì tác phẩm văn-chương là một cơ-cấu phức-tạp, toàn-diện, bất-khả-phân như vậy mà chúng ta thấy việc phân chia văn-chương ra làm nội dung và hình-thức khiến cưỡng biết là chừng nào.

Nguyễn-Sỹ-Tế trong *Việt-Nam Văn-Học Nghị-Luận* đã ghi nhận rằng sự kiện văn học là một sự kiện phức tạp và kỳ-diệu vô-cùng. Để tránh những câu hỏi tầm-thường về sự kiện văn-học, ông đã giải quyết ngay từ đầu bốn vấn đề văn-học để xếp chúng vào loại *chấn-lý thú-đắc* (*vérités acquises*) <sup>8</sup>, trong đó có vấn-đề phân chia nội-dung và hình thức :

Việc phân chia nội-dung, hình-thức chỉ là một công việc tạm-thời do sự đòi hỏi của một công cuộc khác hay của của một lập-luận, với điều-kiện là sau khi phân-tích lại phải tổng hợp để kiểm-chứng... Sự-kiện văn-học là một sự-kiện thuộc con

---

<sup>8</sup> Nghĩa là những chấn-lý được giải-quyết dứt khoát một lần, sau đó chúng ta chấp nhận như một việc dĩ nhiên, không còn thắc-mắc gì nữa.

người (fait humain) trong đó có sự tham-dự của ý-thức và trí-sáng, như, vậy đâu có sẵn-sàng tiêu-cực chịu đựng sự mờ-xe của ta?... Một người trước-tác chỉ nghĩ đến tác-phẩm trọn vẹn của người ấy. Ở đây nghệ-thuật là một và bất phân:

*Ai đâu phân chất một mùi hương,  
Hay bán cảm ca? Tôi chỉ thương,  
Chỉ lặng trôi theo dòng cảm-xúc,  
Như thuyền ngư-phủ lạc trong sương.*  
(X. D.) 9

Cũng chính vì tác-phẩm văn-chương là một-cơ-cấu phức tạp, toàn-thể, bất-khả-phân như vậy nên chúng ta

9 Trên đây là một chân-lý thú-đắc về vấn đề nội-dung và hình thức trong văn-học, còn ba vấn đề nữa là:

— *Văn-chương là tình cảm hay tư-tưởng?* Thực tại văn-chương không hề chối bỏ tình-cảm hay tư-tưởng. Có điều văn-chương nặng về dòng tình-cảm thì yếu đuối, nặng về tư-tưởng thì biến thành sách đạo-đức. Mà đạo-đức chính nó cũng không chối bỏ tình-cảm và trên thực tại tâm lý có khi nào tư-tưởng không pha trộn với tình-cảm đâu?

— *Văn-chương có đặc tính cá-nhân hay xã-hội?* Chẳng ai phủ-nhận ảnh-hưởng bổ-tương giữa cá-nhân và xã-hội, nhưng sự cấu-tạo nên một tác-phẩm văn-học, cốt yếu là sự kiện cá-nhân. Tổng-hợp các chương-trình của cá-nhân để thấy trong đó một học-thuật (culture, science, technique) — hoặc cá-nhân trước tác trong sự thẩm-nhuận học-thuật của tập-thể — đó là nói về phần tác-tạo của xã-hội trong sự-kiến văn-học ở một cấp-bậc khác, còn động-lực đầu (premier moteur) vẫn là cá-nhân. Chối bỏ động-lực-đầu cá-nhân đó là luận-thế chối bỏ hiện-tượng sáng-tạo.

— *Văn-chương có đặc tính quốc-gia hay quốc-tế?* Quốc-tế là gì nếu không là tổng-hợp các quốc-gia? Chối bỏ quốc-gia là đầu hàng một thể-lực, và hơn nữa, khước-từ cái quyền và cái bổn-phận tích-cực mang phần đóng-góp vào việc xây-dựng quốc-gia. Đối-với một tâm-hồn công-bằng thì không có vấn đề quốc-gia và quốc-tế nữa, danh từ vấn-đề hiểu theo nghĩa triết-học là một mối-mâu-thuẫn bị đặt-dòi hỏi một giải-quyết cấp-thiết nào đó.

Xin đọc Nguyễn-Sỹ-Tế, *Việt-Nam Văn-Học-Nghị-Luận*. (Saigon: Trường-Sơ, 1962), tr. 22-24.

mới thấy ngôn-ngữ văn-chương khác với các loại ngôn-ngữ khác. Tường-thuật một trận túc-cầu, một vụ ám-sát, một công cuộc thí-nghiệm khoa-học... cần sao cho rõ-ràng, mạch-lạc, ai đọc cũng hiểu ngay nội dung, chi-tiết. Vì loại ngôn-ngữ này chỉ cần chính-xác thôi, nên ai viết lại cũng được, miễn là người đọc vẫn hiểu ngay dễ dàng những gì đã xảy ra ở trận túc-cầu, ở vụ ám-sát, ở cuộc thí nghiệm khoa học.

Nhưng ngôn ngữ văn-chương không thế. Chúng ta đã biết nhân-vật, cốt truyện, bối-cảnh trong văn-chương đều là giả-tưởng. Những cái đó chỉ hiện-hữu trong văn-chương, bằng văn-chương, bởi vậy người đọc không chỉ đọc văn-chương mà là thưởng thức văn chương, thưởng thức cách diễn-đạt nhân-vật, cốt truyện, bối-cảnh, cách gây bầu không-khí truyện bằng lời văn. Nếu bảo nhân vật, cốt truyện, bối cảnh một cuốn tiểu thuyết là phần xác, thì lời văn thề hiện những cái đó chính là phần hồn. Và, chúng ta thấy đó, tác phẩm là một toàn thể bất khả phân. Làm sao chúng ta có thể chấp nhận một *Truyện Kiều* vẫn giữ nguyên cốt truyện như vậy, nhân vật như vậy, nhưng với lời thơ khác của Tiên-Điền tiên sinh? Vậy tác-phẩm văn chương có thể được nghiên cứu, phê bình bằng những tiêu chuẩn yếu tính của chính văn chương.

Nhân-vật cốt truyện, bối cảnh truyện, chúng ta sẽ nghiên cứu kỹ ở phần hai khi đề cập đến tiểu thuyết, ở đây chúng ta hãy đề cập đến mấy yếu tính quan-trọng khác của văn chương là cách hành văn, bút pháp, giọng văn...

**Bút Pháp** -- Ý tưởng Tây phương có danh từ *style*, làm nền cho bút pháp. Cùng một danh từ này sang tiếng Việt, tùy nghi, khi chúng ta dùng chữ « cách hành văn », khi dùng chữ « bút pháp », khi chỉ dùng có một chữ « văn » thôi, như câu của Buffon « *Le style, c'est l'homme* », chúng ta dịch : « Văn là người ».

Vào cuối thế kỷ XIX, bên Tây-phương có một thái độ táo bạo muốn cho rằng bút pháp là một cái gì đứng độc lập hẳn với tư tưởng. Như vậy thì, với phe này, nội dung và hình thức có đường phân giới rạch rời.

Buffon đã kịp thời phản kháng lại bằng câu nói bất hủ : « *Les idées seules forment le fond du style* » (« những ý tưởng chính là nền của bút pháp. ») Nghĩa là không thể có bút pháp khi chưa có ý tưởng để diễn đạt, cũng như không thể chỉ nói đến xác mà không nói đến hồn ở một con người sống. Xác và hồn bất khả phân. Nội dung và hình thức bất khả phân. Không được phép quên điều đó rồi chúng ta mới bình tĩnh mà tìm hiểu về bút pháp.

Bút-pháp là gì ? Là nghệ-thuật sử-dụng từ ngữ, sắp xếp từ-ngữ để diễn-đạt cái ý mình muốn nói, hay đúng hơn để gọi lên nơi người khác, cho người đó thông-cảm ý mình muốn diễn-đạt. Mỗi văn-gia, thi-sĩ có một nghệ-thuật diễn-đạt riêng. Bởi vậy Buffon mới khẳng-định « văn là người » mà Schopenhauer thì bảo « bút pháp là khuôn mặt của linh hồn ». Muốn xứng đáng với điều đó, tất nhiên người viết phải thành thật với mình, phải có cá-tính, và cũng phải được học hỏi đến nơi đến chốn, nghĩa là vừa có phần khuynh hướng thiên

bầm, vừa có phần trau dồi kỹ-thuật để giúp cho phần thiên bầm đạt được tới tuyệt đỉnh. Toàn bích là điều không thể có được, nhưng văn-ngệ-sĩ không thể không luôn luôn hướng về toàn-bích cho được. Nghiệp-di của họ là như vậy. Trong một bài phỏng vấn, Nguyễn-Sỹ-Tế đã trả lời câu hỏi về vai-trò đích thực của nhà văn là «Làm giàu cho suy tư và xúc-cảm nhân-loại ; góp kinh nghiệm sống cho đời ; làm phong phú và tế nhị tiếng mẹ đẻ.» (Chúng tôi cho in chữ nghiêng.) *Truyện Kiều* của Nguyễn Du bất hủ, vì ngoài những xúc-động nhân bản và thẩm mỹ, nó còn chứa đựng cái thiên-tài của ngôn-ngữ Nguyễn-Du.»<sup>10</sup>

Nhìn ngắm gần hơn vấn-đề bút-pháp, chúng ta phải coi đó như một tấm vải dệt bằng ngôn ngữ, mà những sợi dệt là cú pháp, là cách chọn chữ, cách sử dụng những từ hoa để gợi hình ảnh, gợi âm hưởng.

Đây chính là nghệ-thuật *thối, xao*, Cách chọn chữ, nghệ-thuật gọt giũa văn từ. Giai thoại «*thối, xao*» rất phổ biến như sau :

Giả-Đào tự là Lãng-Tiên (một thi-nhân khá nổi tiếng đời Đường), một hôm nhân cuộc đi chơi ngẫu hứng được hai câu thơ :

*Điều túc trì biên thụ,  
Tăng thối nguyệt hạ môn.*

nghĩa là :

*Chim đậu cây bên nước,  
Sư đầy cửa dưới trăng.*

---

<sup>10</sup> Nguyễn Nam Anh, «Nguyễn-Sỹ-Tế Nói Thật», Văn, số 180 (15 tháng 6, 1971), tr. 81.

Nhưng ông chợt thấy rằng có lẽ dùng chữ *xao* (gỗ) hay hơn chữ *thôi* (đầy). Đầu óc bị thấu hút lưỡng lự, phân vân, ông cứ vừa đi vừa một tay làm điệu gõ cửa, một tay làm điệu đầy cửa. Lúc ấy có quan Thứ-Sử Hàn-Dũ, cũng là một đại văn gia, đi qua, thấy vậy lấy làm lạ, bèn cho lính đòi lại hỏi. Giả-Đào nói rõ sự tình. Hàn-Dũ, sau một hồi suy nghĩ, góp ý với Giả-Đào nên đổi tiếng «thôi», chọn tiếng «xao» thì câu thơ hay hơn, hợp lý hơn.

Quả thực cách đặt câu, chọn chữ phải khổ công như vậy. Không phải là nói ngoa, càng những câu văn câu thơ mình đọc lên thấy nhẹ nhàng, thanh thoát, cực kỳ dễ hiểu và kích động, lại càng là những câu mà tác giả khổ công «thôi, xao».

Ấy là không kể nhiều trường hợp, tỷ như cùng một nghĩa đó mà có nhiều chữ diễn đạt, dùng chữ này thì gọi không khí lâm ly, dùng chữ kia thì gọi không khí hài hước.

Một bài thơ tứ tuyệt của Tú-Kiều nói lên nỗi niềm chua xót của người Việt nhìn vào hiện tình khổ nạn chiến tranh của đất nước:

*Ngân Hà*

*Treo Việt Nam lên trời*

*Thắp sáng những hố bom:*

*Một giải Ngân Hà mới*

*Chỉ chít những vì sao!*

Hãy thử thay chữ «treo» ở câu thứ nhất thành chữ «đề»; hai chữ «thắp sáng» ở câu thứ hai thành «đốt sáng»; hai chữ «chỉ chít» ở câu thứ tư thành «lấp lánh»,

Ý bài thơ vẫn như vậy, nhưng kém đẹp, kém tế nhị kém gợi cảm đi nhiều.

Chữ dùng càng cô đọng, càng gợi cảm. Ít lời mà nhiều ý.

Kỹ thuật này chúng ta đã được Các loại từ hoa. giảng cho biết khi vừa bước chân vào ngưỡng cửa Trung-Học. Đó là khả năng sáng tạo của văn. thi sĩ trong khi sắp xếp tác dụng thực của từ ngữ này đặt bên tác dụng thực của từ ngữ khác, và cả hai giao hòa gọi lên một tác dụng có năng lực gợi hình, gợi cảm đặc biệt theo ý tác giả muốn. Từ hình ảnh Ngân-Hà thật của vũ trụ đến hình ảnh Ngân-hà trong bài thơ tứ tuyệt trên là một chuyển hóa tuyệt vời trong lãnh vực sáng tạo. Từ ngữ «ngư ngác» áp dụng theo nghĩa đen về một vẻ mặt người, qua ngưỡng cửa sáng tạo của văn chương, nó được Lưu-Trọng-Lưu áp dụng cho vật :

*Con nai vàng ngư ngác*

*Đạp trên lá vàng khô*

Và trong thơ Nguyễn-Du tận đầu thế kỷ XIX, nó được dùng đề thỗi linh hồn vào sự vật :

*Ngon cò ngư ngác, trống canh trẻ tràng.*

Màu xanh và màu hồng cho thị giác thể nhân, Nguyễn Du dùng đề tô màu cho một định mệnh ử-ê.

*Ngày xanh mơn mõi, má hồng phôi pha.*

Từ hoa minh dụ (ví von hân hoai) trong câu :

*Thân em như tấm lụa đào,*

*Phất phơ giữa chợ biết vào tay ai.*

Từ hoa ám dụ (ví von bỏ lửng đề chúng ta tự hiểu) trong câu :



*Bầu ơi thương lấy bí cùng,  
Tuy rằng khác giống nhưng chung một đàn.*

Từ hoa chỉ cốt trang điểm cho đẹp lời :

*Em ngồi cạnh trúc, em dựa cạnh mai,  
Đóng đào, tây liễu lấy ai bạn cùng,*

Từ hoa dùng thành ngoa ngữ (nói quá đi) :

*Việc mình coi nhẹ như tên,  
Việc người như núi Tản Viên đè mình.*

(«Ngựa và kiến» — *Ngụ.Ngôn Nam.Hương*)

Từ hoa dùng thành lộng ngữ (bỡn chữ) và nhân cách hóa :

*Trăng bao nhiêu tuổi trăng già,  
Núi bao nhiêu tuổi núi là núi non.*

(*Thơ Tán-Đà*)

Cách nói ngược đời để làm vui thiên hạ :

*Bao giờ cho đến tháng ba,  
Ếch cần cỏ rắn mang ra ngoài đồng.  
Hùm nằm cho lợn liếm lông,  
Một chục quả hồng nuốt lão tám mươi.  
Năm xôi nuốt trẻ lên mười,  
Con gà be rượu nuốt người lao đao.*

(*Ca-dao Việt-Nam*)

Đó là đại loại cách sử dụng từ hoa trong yếu tính văn chương. Soạn giả chỉ nói lướt qua thôi.

**Cú pháp (syntax) :** Đây là cách sắp xếp thứ tự các từ, ngữ trong câu, cách đặt câu dài ngắn, êm ả hay gập gềnh tùy theo từng cá tính nhân vật, không khí truyện, bối cảnh truyện mà tác giả muốn làm nổi bật lên.

Khi ta cất lời thì có giọng nói. Thế nào là giọng văn  
Giọng nói thay đổi khi ta vui, (tone) ?  
buồn, giận dữ khác nhau. Tiếng  
đàn của một người cũng vậy, thay đổi theo nội tâm.  
Như tiếng đàn của Kiều khi còn phong gấm rủ là, nhưng  
do trực giác bén nhạy vẫn linh cảm thấy nông nổi đoạn  
trường không khéo rồi mình sẽ phải trải qua, nên khi  
gảy cho Kim-Trọng nghe lần đầu đã :

*Khúc đầu Hán Sở chiến trường,  
Nghe ra tiếng sắt tiếng vàng chen nhau.  
Khúc đầu Tư Mã phượng cầu.  
Nghe ra như oán như sầu phải chăng.*

khiến Kim-Trọng khi nghe đàn cũng phải :

*Khi tựa gối, khi cúi đầu,  
Khi vò chín khúc, khi chau đôi mày.*

Khi Kiều đã qua những cảnh đoạn trường rồi,  
tiếng đàn của nàng gảy cho Hồ-Tôn-Hiến nghe hoàn-  
toàn là tiếng đứt ruột của cuộc đời bạc mệnh :

*Một cung gió thảm mưa sầu,  
Bốn dây nhỏ máu năm đầu ngón tay.  
Ve kêu vượn hót nào tày,  
Lọt tai Hồ cũng nhẩn mày rơi châu.*

Nhưng vào đoạn tái-hồi, Kiều đã trả xong nghiệp  
đoạn-trường, tiếng đàn của nàng êm-dềm, tha-h-thoát  
làm sao :

*Khúc đầu đầm-ấm dương hòa  
Ấy là hồ-diệp hay là Trang-sinh.  
Khúc đầu êm-ái xuân-tình,  
Ấy hồn Thục-Đế hay mình đồ-quyên.*

*Trong sao châu đỏ duềnh quỳên,  
 Ấm sao hạt ngọc Lam-Điền mới đông.*

Giọng nói và tiếng đàn của một người qua các giai đoạn khác nhau của cuộc đời như thế thì giọng văn của tác-giả trong một tác phẩm cũng vậy. Giọng văn muốn gọi đúng được không khi mình muốn diễn-đạt tác-giả phải sử-dụng cả về bút-pháp, ngữ-pháp, bố cục cơ cấu, nhân vật nào xuất hiện đúng lúc, lời nói nào vang lên đúng thời v.v...

Tóm lại, tất cả những điều nói về bút-pháp, cú-pháp, từ-hoa, giọng văn.. trên đây là chỉ cốt để cho chúng ta có một ý niệm rõ rệt của từng yếu-tố một. Nhưng khi dùng chúng, để thẩm định giá trị một tác-phẩm ta phải hết sức thận trọng, dùng đúng và dè-dặt, bởi chớ bao giờ quên : « tác phẩm văn chương là một toàn thể bất khả phân »

## CHƯƠNG HAI

### PHÂN LOẠI BỘ-MÔN, TRƯỜNG-PHÁI, QUY-ƯỚC VÀ ĐỀ-TÀI VĂN-CHƯƠNG

Muốn phân-tích một cuốn tiểu-thuyết, một vở kịch, một bài thơ, tất nhiên chúng ta phải nói cuốn tiểu thuyết đó, vở kịch đó, bài

thơ đó được xếp vào loại nào vì

có những cá-tính gì. Phải biết trước các phân loại, chúng ta mới nhìn rõ được ý-đồ của tác giả khi viết tác-phẩm đó là thuận cách hay phá-cách.

Phân loại rộng rãi đầu tiên là phân loại vận-văn với tản-văn.

Tiếng vậy mà việc phân-biệt giữa vận-văn và tản-văn không đơn-giản như chúng ta thường tưởng

đâu. Nói về hình thức, bảo rằng

thơ có vần, văn xuôi không ;

nhưng chúng ta lại có loại thơ

xuôi, và gần đây loại thơ tự-do, đâu có vần ? Nói về

nhịp điệu trầm bổng, khi lâm-li, khi trúc-trắc, thì nhiều

đoạn văn xuôi tra chuốt có kém gì thơ đâu. (Bản dịch

« Văn tế nàng Kiều » của Chu-Mạnh-Trình chẳng hạn.)

Ấy là không kể nhìn sang văn-học cận đại Tây-phương,

thơ của T.S. Eliot (thi sĩ Anh 1888-1965), và của W.H.

Auden (thi sĩ Anh 1907-) đây rầy những tiếng lóng,

và ngôn ngữ rất bình-dân,

Phải soi sáng vấn-đề

phân loại, đã ngổ hầu

tránh mọi ngộ nhận

trong phê-bình văn-học.

Ngôn-ngữ thơ cô-động

hơn, chọn lọc hơn văn

xuôi. Về hình thức,

thơ có cách xuống

dòng đặc-biệt.

Giáo sư Nguyễn-Văn-Trung trong *Lược-Khảo Văn-Học* (quyển 2) có kiểm điểm vấn đề phân biệt văn và văn xuôi trong văn-học Pháp đại-ý như sau :

Theo nhà thơ Paul Valery, ngôn-ngữ trong thơ không phải là một phương tiện mà chính là cứu cánh : Nhà thơ sáng tạo ngôn-ngữ, bằng ngôn-ngữ, cho ngôn ngữ. Khi đọc thơ, độc giả không lướt qua lời thơ để tìm ý-nghĩa, mà phải dừng lại ở lời thơ để được mê hoặc, quyến rũ bởi lời thơ. Làm thơ, là ở trong vũ trụ của ngôn-ngữ và coi ngôn-ngữ như một cứu cánh tự lại. Nói một cách khác, nhà thơ không dùng ngôn-ngữ mà lại phát-huy những khả-năng sáng-tạo, những tính cách đặc-biệt của ngôn-ngữ, và coi đó là mục đích của thi ca.

Trong tuyên ngôn đầu tiên của nhóm siêu - thực (1924), André Breton, khi phân biệt thơ và tiểu thuyết đã có thái độ vô cùng miệt-thị tiểu thuyết, vì theo ông, văn xuôi chỉ là tiếng nói thường ngày mà thôi, dùng để mô-tả, kể-lẽ sự-kiện, đó là lối văn thông tin đưa chúng ta vào một thế giới lạt lẽo, Nếu văn xuôi là hình-thức bộc-lộ của trật tự hợp-lý thì thơ phá vỡ cái trật-tự hợp lý đó, và tìm nói lên cái bất-ngờ, cái đột-nhiên, cái ngang-ngược. Thơ là một sự bùng nổ một sáng tạo những ý mới, hình ảnh mới, tương quan mới.

Jean Paul Sartre cũng đề cập đến sự phân biệt thơ và văn xuôi trong một cuốn khảo luận về văn học của ông (*« Qu'est ce que la littérature, » Situation II*).

Theo Sartre, văn chương phải là dẫn thân nhưng chỉ nhà văn, người viết văn xuôi thôi, còn nhà thơ không phải dẫn thân, vì thơ cùng loại thể với các ngành nghệ thuật khác như hội họa, điêu khắc, kiến trúc âm nhạc. Hãy nhìn hàng trời vàng rách nát trên đỉnh ngọn Golgotha trong bức họa của Le Tintoret, không phải là dấu hiệu đề chỉ-thị sự xao xuyến mà là chính sự xao xuyến đã thành sự vật. Cũng như ngôn ngữ trong thi ca đã ra khỏi lãnh vực của ngôn ngữ dụng cụ (*langage instrument*) là những dấu hiệu đề chỉ thị những *nghĩa* ; ngôn ngữ trong thi ca là chính sự vật (« từ vật » : *mots.choses*).

Nói một cách khác, so-sánh đối-chiếu với nhà thơ thì nhà văn dùng ngôn ngữ cũng như ta dùng chân tay chỉ đề ý đến việc làm, mục đích đạt tới, mà không đề ý đến chân tay hay ngôn ngữ. Nếu dùng hình ảnh người đi thuyền, thì nhà thơ là kẻ vui với sự bập bềnh của con thuyền trên dòng sông bạc ; còn nhà văn chỉ cốt dùng con thuyền làm phương tiện để sang bờ bên kia. <sup>1</sup>

Đề san bằng sự cách biệt quá đáng giữa văn văn và văn xuôi và đặc biệt sự miệt thị quá đáng của thái độ André Breton với văn tiểu thuyết, Giáo sư Nguyễn-Văn-Trung, vẫn trong *Lược-Khảo Văn-Học*, quyển II, có đề cập trực tiếp đến vấn đề « ngôn ngữ văn chương », so sánh ngôn ngữ văn chương với ngôn ngữ hàng ngày, đại ý :

<sup>1</sup> Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung, *Lược-Khảo Văn-Học* (Sài-gòn), II, 12-60.

Trong ngôn ngữ hàng ngày người ta thường theo lời nói để đến sự vật có thực ngoài đời. Trong ngôn ngữ văn chương, tác giả cũng dùng ngôn ngữ nhưng để dắt người đọc vào một thực tại tưởng tượng, một thực tại giả tưởng đặc biệt của thế giới văn chương. Khi chúng ta bắt đầu đọc tác phẩm là chúng ta bắt đầu đi vào thế giới của văn chương, rồi dần dần bị mê hoặc và coi thế-giới đó là có thực. Đó là thái độ cần thiết để có thể có văn chương. Sartre gọi đó là thái độ nguy tín của cả người viết và người đọc, giả-vờ tự lừa dối, rồi cuối cùng tin là thật.

Căn-cứ vào những nhận xét trên, ta có thể đi tới hai kết luận này :

1. Khi một ngôn ngữ được xây dựng thế nào để thể hiện được khả năng đùa chú, kêu gọi và dụ được người đọc vào một thế giới tưởng tượng mà lại có vẻ thực hơn thế-giới thực trước mắt thì đó là *ngôn ngữ văn-chương*.

2. Một ngôn-ngữ văn-chương thiết-yếu bao hàm sự xây dựng sáng tạo ngôn ngữ và một ngôn ngữ sáng tạo cũng là một ngôn ngữ có tính chất thơ.

Hơn nữa, chúng ta nhận có sự diễn tiến ngược chiều của thơ và tiểu thuyết. Thơ thoát vì quá cô đọng nên có khuynh hướng phá vỡ những gì gò bó ; tiểu thuyết thoát chỉ để kể câu chuyện ít chú trọng đến lời văn, nhưng càng về sau nhà văn càng chú trọng đến bố cục và cách chọn chữ lựa lời hơn. Gần đây một nhà văn Pháp Michel Butor, chủ trương tiểu thuyết là thơ và hơn nữa, theo ông, tiểu thuyết còn có khả năng giải quyết những đòi hỏi nghệ thuật bị

hạn chế trong tất cả những thể thơ từ trước đến nay (Michel Butor, «Le Roman et la poésie», *Les Lettres Nouvelles*, Février, 1961, p. 47)

Nếu nhà văn trong khi xây dựng một tiểu thuyết, đặc biệt chú ý đến bút pháp, thì hẳn đã có bút pháp là có thơ. Butor thường nhắc lại một ý tưởng của Mallarmé về điểm trên : « *Hể khi nào có cố-gắng về bút pháp là có thi pháp.* »

Vậy bất cứ bản văn nào dù không xây dựng theo một quy ước nhất định (văn, điệu v.v...) vẫn chứa đựng tính chất thơ. Văn là thơ, và ngược lại. <sup>2</sup>

Sau khi đã san bằng sự cách biệt giữa văn văn và văn xuôi bằng ý niệm «ngôn ngữ văn-chương», tưởng chúng ta có thể đi đến kết thúc :

\* Về hình thức, dù sao thơ cũng có lẽ lối trình bày trang in hay trang viết bằng cách xuống dòng đặc biệt, khiến dù là thơ xuôi, thơ tự do, chúng ta vẫn nhận ra đó là trang thơ.

\* Về cách sử dụng ngôn ngữ thì ngôn ngữ thi ca so với ngôn ngữ văn xuôi thường bao giờ cũng chọn lọc, cầu kỳ và cô đọng hơn.

Phân biệt văn văn và văn xuôi là sự phân biệt rộng lớn khởi đầu. Sau đó chúng ta tiến tới phân biệt các bộ môn trong văn chương và đồng thời nhận định ra rằng văn chương nói chung, từng bộ môn văn chương nói riêng, đều có những quy ước tự lâu đời — tiếng Anh : *convention* — mà nay cả

Ba bộ môn chính trong văn học cổ thời Tây-phương : kịch, anh hùng ca, thi ca trữ tình.

<sup>2</sup> Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung, *sđd* tr. 61-66.



người viết lẫn kẻ đọc đều chấp nhận coi đó như lẽ đương nhiên. Tỉ như trong tiểu thuyết, người đọc mặc nhiên chấp nhận sự kiện tác giả là vị Thượng Đế có quyền nhảy từ nhân vật này sang nhân vật kia, giải thích đầu vào đây mọi khía cạnh tâm tư thâm kín của từng nhân vật, điều mà không ai chấp nhận nổi tại đời sống thực bên ngoài.

Nhìn sang văn học Tây phương, thoát tự thời cổ điển Hy-lạp, người ta quen phân chia văn chương ra làm ba bộ môn chính: kịch, anh hùng ca, và thi ca trữ tình.

Kịch có những nét điển hình thu gọn như sau: các nhân vật được trình diễn bằng lời và bằng hành động trên sân khấu; kịch luôn luôn ở thể phải cô đọng; sự kiện được trình bày, đưa nhanh tới cao độ, rồi từ đó mở nút dần đưa đến hồi kết thúc hạ màn. Ở kịch không có thì giờ phi phạm, tả rộng, nói rộng như trong tiểu thuyết sau này.

Anh hùng ca là thể thơ trường thiên tự sự, được nói lỏng hơn nhiều so với kịch. Anh hùng ca thường được kể thành nhiều hồi liên tiếp, như *Odyssey* của Homer chẳng hạn. Những nhân vật chính trong anh hùng ca đều là những cái thể anh hùng, nhiều khi có cả thần linh nữa. Bi kịch và anh hùng ca có chung một điểm là đề tài lấy ngay trong sử, hay dã sử, hay thần thoại, tác giả không sáng tạo thành một truyện hoàn toàn mới như tiểu thuyết sau này.

Còn thi-ca trữ-tình (*lyric*) đúng là những khúc ly-tao làm ra để được ngâm-vịnh theo tiếng đàn ly-tao (*lyre*) thánh-thót. Tất nhiên những bài thơ này rất ngắn

so với kịch và anh-hùng-ca. Vì ngắn nên được xây dựng chặt-chẽ, và thường chỉ diễn-tả một trạng-thái tâm-hồn hoặc hỷ, hoặc nộ, hoặc ái, hoặc ố... Có khi bày tỏ lòng yêu nước thương dân, có khi bày tỏ lòng sùng-kính thần-linh. Thơ trữ-tình là tiếng lòng của thi-sĩ. Nhà thơ kể-lẽ nỗi-niềm tâm-sự của chính mình, và khi kể-lẽ như vậy nhiều khi nhà thơ quên khuấy hẳn đám thính-giả đang lắng nghe bên dưới. Trái lại ở kịch, khán-giả lại quá say-sưa theo dõi những tình-tiết biến-chuyển trên sân khấu mà quên khuấy ông tác-giả đã dựng nên vở kịch đó, coi như không có.

Trong cổ-thời Tây-phương chỉ có ba bộ-môn văn-chương như

Truyện tình hiệp sĩ và

tiểu thuyết.

Chúng ta vừa tuần-tự xét. Sang

thời Trung-cổ xuất-hiện loại *truyện tình hiệp-sĩ* (*chivalric romance*). Cốt truyện thường kể những chuyện phiêu-lưu đầy gian truân của những trang hiệp-sĩ đa tình. Những vị này vào sinh ra tử để lập chiến-công dâng lên người đẹp mà chàng thờ phụng thành mối tình lý-tưởng, hoặc vào sinh ra tử để cứu-nguy cho người đẹp thụ nạn dẫu đó. Những tình-tiết lạ-lùng kỳ-bí thấy đầy dẫy trong loại truyện tình hiệp-sĩ. Có thể chàng hiệp-sĩ gặp những quái-vật, những tên khổng-lồ, hay những mụ phù-thủy quý-quái tinh-ma tự hóa thành những thiếu-nữ yêu-kiều dễ mê-hoặc chàng. Rất có thể không may chàng bị thất-thể sa vào mưu gian rồi bị hóa thành một thân cây chôn chân giữa rừng. Chúng ta thấy nhân-vật trong truyện tình hiệp-sĩ cũng đều có dáng-dấp anh-hùng, nhưng là những trang anh-hùng đa-tình, đa-cảm.

Sang đến thời gần đây, thể tiểu-thuyết mới dần-dà thành hình và có những quy-ước riêng biệt. Tiểu-thuyết

giống anh-hùng-ca ở chỗ cũng thuộc loại trường-thiên tự-sự, nhưng khác ở chỗ tiểu-thuyết được viết bằng văn xuôi, và đề-tài thường gần-gũi với đời sống thường nhật, nhân-vật bày tỏ thất tình một cách bình-thường như chúng ta thôi. Cốt truyện trong tiểu-thuyết thường hoàn-toàn do tác-giả tưởng-tượng ra, bố-cục lấy, chứ không như anh-hùng-ca chuyên khai-thác lịch-sử. (Trừ trường-hợp với loại tiểu-thuyết lịch-sử.)

Phần hai cuốn sách này chúng ta sẽ đề-cập tường-tận riêng về bộ-môn tiểu-thuyết.

Theo cách phân loại mới bây giờ, văn-chương gồm : kịch, thơ và tiểu-thuyết.	Cách phân loại gần đây chung cho cả Đông, Tây, văn-chương gồm ba bộ-môn chính : kịch, thơ, và tiểu-thuyết. Tiểu-thuyết đây — <i>fiction</i> — theo nghĩa rộng gồm cả truyện dài, truyện ngắn, tân-truyện (truyện vừa). Kịch gồm bi-kịch, hài-kịch, bi-hài-kịch... Thơ gồm đủ loại tả hình, tả cảnh, phóng-thích, thơ triết-lý...
---	--

Chúng ta thấy loại anh-hùng-ca xưa, nay chỉ được coi là một loại thi-ca ; hoặc xếp sang loại thuật-sự, thì cùng một dòng với thể tiểu-thuyết sau này, mặc dù thể tiểu-thuyết tất-yếu viết bằng văn xuôi.

Hãy phân biệt giữa tiểu thuyết và phi tiểu thuyết.	Tiểu thuyết - <i>fiction</i> - như ta đã biết là thể thuật sự bằng văn xuôi. 3 Phi tiểu thuyết - <i>non-fiction</i> — gồm khá nhiều loại.
--	---

Loại tiểu sử, như Boswell viết *Life of Samuel Johnson*

3. Tuy nhiên thể truyện của ta xưa chính là tiểu thuyết viết bằng văn vần. *Jocelyn* (1836) của Lamartine cũng là một tiểu thuyết bằng văn vần của văn-học Pháp. Chúng ta coi đây là những trường hợp đặc biệt.

(Đời Samuel Johnson) ; loại tự truyện, như John Stuart Mill viết về chính đời mình ; các loại hồi ký, nhật ký, thư tín đều là những loại văn chương thân mật — *familiar literature* — loại này có tác dụng soi sáng thêm về một nhân vật hay một thời đại nào, cách kết cấu, bố cục truyện, như ở kịch và tiểu thuyết, hoàn toàn không có. Văn học Tây phương, thế kỷ XVIII, rất thịnh hành những loại này.

Nếu những loại tiểu sử, tự truyện, hồi ký... chú trọng nhiều đến các nhân vật, thì có loại khác nặng về tư tưởng, như tùy bút hay khảo luận — *essay*. Loại này có khi được viết bằng giọng văn nhẹ nhàng thân mật như những tác phẩm của Montaigne (1533—92), hay của Lamb (1775—1834) ; có khi được viết bằng giọng văn thật trang trọng như loại khảo luận văn học của Matthew Arnold (1822—88). Xa hơn nữa có loại đàm thoại triết học như Plato, rồi về sau Berkeley, đã viết. Trong loại này thường có hai hay nhiều nhân vật đối diện đàm thoại với nhau để làm sáng tỏ một vấn đề triết học nào đó. Cũng nên kể cả những tập *cách ngôn* hay *tư tưởng* như tập *Pensées* của Pascal chẳng hạn.

Dư luận đã khá phức tạp trong việc nên hay không nên chấp nhận những loại trên vào văn chương. Chúng ta đã biết tiêu chuẩn của ngôn ngữ văn chương phải là óc tưởng tượng phong phú để dẫn dắt người đọc vào một thế giới giả tưởng đặc biệt của văn chương sáng tạo. Thực ra có nhiều loại nhật ký nặng về sự kiện lịch sử hơn là văn chương — (tương tự việc các nhà văn học sử Việt Nam xét gia phả để soi sáng thêm về đời sống các tác giả danh tiếng của đất nước) — nhiều tập khảo luận

khác hoàn toàn nặng về triết học. Tuy nhiên một số tác phẩm phi tiểu thuyết đã được kể trên đây quả thực có giá trị văn chương theo đúng tiêu chuẩn chúng ta hiểu. Tập *Essais* của Montaigne, cuốn *Life of Johnson* của Boswell há chẳng đã thành công rực rỡ vì cách dựng nhân vật và tả rất linh động những bối cảnh nhỏ quanh những nhân vật. Plato trong *Symposium* cũng vậy, rất chú trọng đến việc xây dựng nhân vật và bối cảnh; hơn nữa trong tác phẩm này Plato đã viết nhiều đoạn đàm thoại nóng hổi kịch tính và sử dụng rất khéo những điển cố thần thoại, ngụ ngôn, khiến lời văn càng hàm súc.

Nói dẫu xa, nhìn trong văn chương Việt nam gần đây, Bác-sĩ Trần-ngọc-Ninh, trong thiên khảo luận « Huyền Thoại Việt Nam » đăng trên *Tân-Văn*, đã viết những dòng thật bồi hồi xúc động về Phù-Đồng Thiên-Vương như sau :

Nhưng những khác biệt giữa Lạc-Long-Quân và Phù-Đồng hàm chứa những lời di-ngôn khác nhau. Phù-Đồng là đứa trẻ sinh ra trong chốn dân-gian. Đứa trẻ ấy yếu ớt, mỏng manh và chịu đựng. Nó cảm và không nhúc nhích. Nhưng khi thời đã đến, thì nó có thể vươn lên với một sức mạnh không cần nôi. Nó dùng gươm sắt, nhưng sự chiến thắng sau cùng là nhờ cây tre mọc ngay trên đất Việt. Sức mạnh quyết định là bụi cây mọc ở bờ làng, tượng trưng nền văn hóa của dân tộc. Và khi thành công rồi thì cội áo bỏ lại, để lặng lẽ mà tan biến vào hư-vô, không ai tìm thấy được nữa.

Phù-Đồng Thiên-Vương là người dân nước Việt, sinh ra trong bóng tối, lớn lên trong nhẫn nại và nghèo

khô, nhưng có thể làm được những việc phi thường mà không cần đòi hỏi đến công lao. Cái gì có thể biến đổi con người đến mức đó ? Chính là lòng tin của Hùng-Vương ! Hùng-Vương không đòi dân tin nơi mình, nhưng chính Hùng-Vương tin nơi dân, người dân căm và yếu, kiên nhẫn và chịu đựng, nhưng khi được ngựa và gươm có thể vươn vai mà thành Phù-Đổng Thiên-Vương. <sup>4</sup>

Trong một bài khảo luận khác, « Thương-Thảo Về Từ-Nguyên Của Hai Tiếng CÁI và CON » đăng trên tạp chí *Bách Khoa*, ông cũng đã ghi nhận được những nét cực kỳ cảm động và sâu sắc như sau :

Về phương diện văn hóa, tôi chỉ nêu ra một thí dụ, nhưng là một thí dụ rất lớn, về sự khác biệt giữa hai nếp sống, đề khi đã ý thức rồi thì không khi nào chúng ta quên được, đó là cách ăn cơm của ta. Người Trung-Hoa dùng đũa mà xúc cơm lên miệng; đó là cách ăn quý phái cảnh vệ của thực dân. Người Việt-Nam cũng ăn bằng bát đũa, nhưng « và » cơm, nghĩa là bung cái bát lên đến miệng và dùng đũa mà lùa cơm vào. Đó là cách ăn của người nô lệ, đã trở thành một nét văn hóa của dân tộc từ lúc đó. Tôi đau xót và hãnh diện cho dân tộc tôi mỗi khi và cơm vào miệng, vì mỗi miếng cơm lại nhắc lại cho tôi những sự khổ cực của người Việt trong thời kỳ bị người Hán đô hộ. và sự bất khuất của những người ấy. <sup>5</sup>

<sup>4</sup> Trần-Ngọc-Ninh, « Huyền-Thoại Việt-Nam », *Tán-Vấn* số 14 (tháng 6, 1969), tr. 34-35.

<sup>5</sup> Trần-Ngọc-Ninh, « Thương Thảo Về Từ Nguyên của Hai Tiếng Cái và Con », *Bách-Khoa* số 373 (15.7.1972), tr. 25.

Viết khảo luận mà óc tưởng-tượng phong phú như vậy, với những nét trữ tình — *envolée lyrique* — dạt dào như vậy, không là văn chương sao được !

Vậy riêng về đề mục này, tới đây tưởng chúng ta có thể kết luận : «Tất cả những loại phi-tiểu thuyết được viết bởi những ngọn bút tài-ba vẫn có thể được chấp nhận là những tác phẩm văn chương mà không e là đã lạm-dụng danh-từ này.»

Càng về sau này, mọi toan tính muốn phân loại văn chương một cách minh bạch đều gặp khá nhiều trở ngại.

Vào thời-kỳ tân cổ điển (thế kỷ XVIII) thì cách phân loại rất dễ dàng, bởi trường phái này hết sức tôn trọng kỷ luật, khiến mỗi loại văn chương luôn luôn giữ được những nét cá biệt của nó.

Nhưng càng về sau, những nét thuần thành bị phá vỡ, ranh giới phân loại bị phá vỡ, tràn bờ sang nhau. Tỉ như tác phẩm *Faust* của Goethe là một sự dung hóa của bao nhiêu hình thức văn chương, kỹ-thuật văn chương, cũ cũng như mới.

Tuy nhiên việc nghiên cứu phân loại mọi hình thức văn chương không phải vì thế mà rơi vào phế thái, trái lại vẫn cần thiết để giúp chúng ta có những mốc mà phân tích tác phẩm, quyết đoán tác phẩm này có những điểm phá cách nào, dung hóa được bao nhiêu hình thức văn chương, tác phẩm kia vẫn theo đúng lẽ lối cổ điển mà vẫn có những nét tân kỳ biểu lộ cá tính siêu quần của tác giả. Tỉ như đoạn kết tái hồi Kim Trọng của *Truyện Kiều*, Nguyễn-Du theo đúng lẽ lối cổ điển Việt-Nam kết thúc có hậu. Nhưng với thái độ cùng lời nói của nàng Kiều khiến chàng Kim sau cùng đổi duyên cầm sắt ra duyên

cầm kỳ làm cho tâm lý Kiều càng uyển chuyển sâu sắc thêm lên bao nhiêu. Do đó đoạn kết của *Truyện Kiều* vẫn cổ điển mà vẫn tân kỳ, đặc biệt tân kỳ ở điểm Nguyễn-Du, từ tiền bán thế kỷ XIX, đã quan niệm hẳn và đề cao sự trinh trắng của tâm hồn.

Bây giờ chúng ta hãy đi sâu vào một bộ môn khá quan trọng của văn-học : bộ môn kịch.

Sách Bách-Khoa *Eyclopaedia Britannica*, trong đoạn đầu, tổng luận về kịch, có nói đại-ý kịch là trình-diễn trên sân-bộ-môn nghệ-thuật cũng nói về

Kịch không chỉ là kịch bản mà thôi, còn là trình-diễn trên sân-khẩu nữa.

người, về biến cố đấy, nhưng tác giả không bao giờ xuất-đầu-lộ-diện giải thích, dẫn dắt câu chuyện bằng chính lời nói của mình. Kịch nhất định thuộc bộ-môn văn-học vì phần ngôn-từ của nó, nhưng kịch còn là trình diễn nữa, mà trình diễn thì linh-khinh kéo theo biết bao vấn-đề ; vấn-đề nghệ-thuật diễn-viên, vấn-đề phong cảnh trên sân khấu, vấn-đề ánh sáng, vấn-đề âm thanh.

Mối liên-hệ giữa khán-giả với vở kịch được trình diễn cũng đã

Vai-trò của khán giả trong kịch.

từng là một đề-tài tranh-luận sôi nổi. Có nhiều nhà phê-bình văn-học cùng kịch-tác-gia chủ-trương điều chính yếu của kịch là trình diễn. Mà đã nói đến trình diễn là phải nói đến khán giả. Do đó, yếu tố khán giả cũng là một yếu-tố quan trọng của kịch ; không thể quan niệm một vở kịch trình diễn mà không có khán-giả được.

Ý-kiến trên có phần cực đoan. Sự-thực nên nói như thế này : Khi vở kịch được trình diễn mà thật có



khán-giả bên dưới, điều đó có giúp cho việc diễn-xuất của diễn viên được dễ-dàng, thễ thôi, song khán-giả chẳng thể là một yếu-tố không có không được, bởi với những vở kịch truyền-thanh — radio drama — chỉ diễn-xuất để nghe, không để xem, và cả những vở kịch truyền hình nữa, khi diễn xuất trong studio đâu có sự hiện diện của khán giả. Vậy mà những vở kịch đó vẫn tác-động hữu hiệu tới tâm trí người nghe, người xem, nghĩa là làm tròn nhiệm vụ một tác phẩm nghệ thuật không hơn không kém.

Ấy là không kể trong văn-học Tây-phương còn một loại kịch mệnh-danh *closet drama* (phòng trung kịch bản). Đây là một loại kịch viết bằng thơ, có thể dài hơn loại kịch trình diễn, viết ra chỉ để đọc, không để diễn. Kể ra chúng ta có thể phủ nhận loại này, không coi nó thuộc bộ môn kịch, tuy nhiên tính-chất kịch của nó vẫn có ở chỗ tác giả không hề trực tiếp nói hay giải-thích điều gì, hết thảy từ đầu đến cuối đều do những lời đối-thoại của các nhân vật. 5

Các tập-trường về kịch trong lịch-sử phê bình văn học Pháp.

Giáo-sư Nguyễn-Văn-Trung trong *Lược-Khảo Văn-Học* (quyển II) đã giúp chúng ta có thêm cái nhìn về vấn-đề kịch-bản, kịch-trường trong dư luận văn học Pháp.

Phê-chủ-trương kịch là văn-chương, trình-diễn là tiểu-vị

\* Jean Hytier trong *Les Arts de la Littérature* (Alger : E. Charlot, 1941) cho rằng trước đây kịch là một biểu-diễn xã-hội nhằm đạt

5 Xin đọc « Drama », *Encyclopaedie Britannica* (1966), VII, 627-623.

tới một thông-cảm tập thể của một cộng đồng còn gắn liền chặt chẽ với tôn giáo hay với những quy ước xã-hội. Nhưng bây giờ sự thông cảm đó không còn nữa, sân khấu không cần thiết, vì mỗi cá nhân có thể đọc tác phẩm và thực hiện trong trí những gì mình có thể cảm nghĩ như xem kịch.

\* André Villiers gọi sự tham dự của diễn-viên là một sự tiếm vị, xuyên tạc, hãm hiếp, vì bằng yên lặng, người đọc có thể thưởng-thức đầy đủ và trung thành vở kịch hơn.

\* Becq de Fronquières chủ-trương việc đọc bản-văn là một hiện tượng thuộc lãnh vực tinh thần. Với sự dàn cảnh, lạc thú tinh thần bị vẩn đục, không còn trong sạch, có thể sai lạc nữa.

\* Charles Maurice nhận định về nhà dàn cảnh : « Người này không phải nhà văn, họa sĩ, cũng không phải thợ may, thợ sửa đèn dầu, nhưng là một người quấy rối, lấy có là sốt sắng để bắt khán giả phải chịu đựng những điều ngu-ngốc.»

Phe này hoàn toàn đối nghịch với phe trên, chủ trương kịch là động tác, không phải viết ra để đọc, mà là để xem, nghe. Kịch mà chưa trình diễn được chưa phải là kịch	Phe chủ trương kịch phải được trình diễn. Sân khấu thiết yếu thuộc ngành nghệ thuật tạo hình.
---	---

Một số đông nhà văn, nhà thơ nổi tiếng như Antonin Arthaud, Cordon Craig... đều cho rằng kịch chủ yếu là một công trình của nhà đạo diễn.

René Chavance, Robert Pignarre nghiên cứu về lịch sử sân khấu cũng đồng ý với Cordon Craig là kịch

(Đông cũng như Tây) bắt nguồn từ vũ điệu, chứ không phải từ thơ.

Jean Vilar, một nhà dàn cảnh nổi tiếng của Pháp, đã khẳng định trong cuốn *De la Tradition Théâtrale — Về Truyền Thống Sân Khấu* (Collection Idées, Gallimard 1963) rằng trong vòng ba mươi năm nay, những nhà sáng tạo sân khấu đích thực không phải là những tác giả, mà là những nhà dàn cảnh. Và sân khấu chính là một bộ-môn thuộc ngành nghệ thuật tạo hình.

Nói tóm lại, theo lập trường thứ hai này, thì sự trình diễn là cần thiết đối với kịch bản. Và với nhà dàn cảnh, kịch bản (bản văn) chỉ mới là một yếu tố cấu tạo của sân khấu bên cạnh nhiều yếu tố khác. (Những yếu tố cấu tạo kịch có thể là toàn bộ hay một phần những gì kê khai sau đây : kịch bản tức bản văn, trang trí, sân khấu, hóa trang, dàn cảnh, diễn viên, ánh sáng, kịch trường, khán giả, lời nói, hát, múa, nhạc.)<sup>6</sup>

Chúng ta đã thấy lập-trường thứ hai là lập-trường được tối đại đa-số chuẩn-nhận. Nói đến kịch tức là nói đến trình-diễn. Kịch truyền-thanh, truyền-hình, kịch phòng-riêng (closet drama, chỉ để đọc) là những ngoại-lệ của bộ-môn kịch.

Giờ đây chúng ta hãy tuần-tự xét hai loại chính-yếu của bộ-môn kịch là bi-kịch và hài-kịch.

**Đặc-tính của bi-kịch :** Nói đến bi-kịch — bi-kịch Hy-Nhân-vật bi-kịch đều Lập, bi-kịch Shakespeare chẳng là những khuôn mặt hạn — chúng ta luôn-luôn liên-

---

<sup>6</sup> Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung, *Lược-Khảo Văn-Học* (Saigon, 1966), II, tr. 99-118.

tưởng đến nhân-vật là những anh-hùng đương đầu với nghịch-cảnh và với nghịch-cảnh, chiến-đấu cam-go, tuyệt-vọng với định-mệnh và cái chết.

thường tận cùng bằng cái chết ; đôi khi còn sống nhưng lại bi-thảm bằng mấy chết, như bi-kịch *Oedipus* tận cùng bằng *Oedipus* tự chọc cho mù mắt, rồi dời ngôi báu, dời quê-hương, ra đi lang-thang thành một kẻ tự lưu-đày sâu-thẳm.

Theo Aristotle, trong *Poetics*, cốt truyện bi-kịch luôn-luôn có hai yếu-tố sau này :

\* *Nghịch-cảnh trở-trêu (reversal)* : Nhân-vật tin tưởng hay hy-vọng một đấng, sự thực đến một nẻo. Sophocles (495 ? — 406 ? B.C.) đã sử-dụng yếu-tố này một cách tuyệt-diệu trong vở bi-kịch *Oedipus* của ông. Các nhân-vật phụ mang tin vui đến cho nhà vua — tin mà họ tưởng là vui, là bình-yên — nào ngờ tất cả những tin đó chỉ để soi sáng dần tội-lỗi vô-tình của nhà vua đã giết cha lấy mẹ.

\* *Biết ra thì sự đã rồi (discovery, hay recognition)* : Đây là yếu-tố thứ hai của cốt truyện bi kịch. Chẳng hạn *Oedipus* qua bao nhiêu nghịch-cảnh trở-trêu đề sau cùng tiến tới chỗ tự ý-thức mình đã sa vào tội-lỗi tày-dinh giết cha lấy mẹ, nhưng khi biết ra thì sự đã rồi, mình đã có ba con với mẹ, chẳng thể nào cứu-vãn, sửa đổi gì được nữa. Bi kịch là ở đây.

Chúng ta còn phải hiểu thêm những trở-trêu trong bi-kịch, như nhân-vật *Tiresias* trong *Oedipus* tuy mù cả hai mắt lại thấy rõ những tội-lỗi vô-tình của *Oedipus*, trong khi *Oedipus* còn đôi mắt sáng lại mù-tịt về những tội-

lỗi của mình. Sau cùng khi Oedipus biết ra thì chỉ còn cách tự trừng-phạt bằng cách tự hủy đôi mắt.

Xét thêm một ti-dụ điển-hình nữa, bi-kịch *King Lear* của *Shakespeare*.

Nghịch-cảnh trớ-trêu trong *King Lear* là nhà vua, ngay đầu vở kịch, đã khởi sự từ bỏ ngai vàng, và uy-quyền, hoàn-toàn tin-cần ở đám con gái rần độc của mình (trừ nàng Cordelia), để đến nỗi sau cùng nhà vua bị tận tình tước đoạt cả về uy quyền, tài-sản, lẫn quân hầu đầy-tớ, thậm chí đến cả quần áo nữa.

Sau cùng biết ra thì sự đã rồi, nhưng cái bi-đát cao-cả của *King Lear* vào hồi kết-thúc là nhà vua không những ý-thức được sự lỗi-lầm của mình, còn ý-thức được cả những bất-công nói chung trong xã-hội loài người, và còn ý-thức được sâu-sắc hơn nữa cái mong-manh của kiếp người trong hoàn vũ.

Hồi kết-thúc vở kịch, khán-giả chứng-kiến cảnh nhà vua đi lang thang trong cánh đồng cỏ hoang và linh-tĩnh chói rạng dần trong ánh sáng giác-ngộ, quả thực đó là một trong những cảnh đã đạt được kịch-tính cao-độ của niềm đau thể-nhân.

Nhân vật bi kịch không hoàn toàn xấu, không hoàn toàn tốt. Đó là những khuôn mặt tuy vượt thường nhân nhưng vẫn có nhược điểm định mệnh.

Nghiên-cứu về các nhân-vật trong bi-kịch, Aristotle thấy họ không hoàn-toàn tốt mà cũng không hoàn-toàn xấu. So với thường-nhân, họ có những nét trác-tuyệt, siêu-việt, nhưng luôn-luôn có một nhược-diểm nào đó mà chúng ta có thể mệnh-danh là nhược-diểm định-mệnh (*tragic flaw*), vì chính nhược-

điểm đó là đầu dây mối nhợ đưa đến thảm-họa sau này. Theo Aristotle thì nhược-điểm đó thường do định-mệnh hay thần-linh mang tới, nhân-vật bị-kịch chỉ là nạn-nhân. Yếu-tố nhược-điểm định-mệnh có tác dụng giúp khán-giả khi chứng-kiến chung cục bi-thảm đỡ cảm thấy xót thương, thất-vọng, giận hờn, đỡ phải tự đặt câu hỏi sao người tài, người giỏi, người trong-trắng như vậy lại phải chịu cảnh-đọa-đầy như vậy.

Lại lấy Oedipus ra làm tí dụ. Oedipus, khi chưa lên ngôi báu trị-vì xứ Thebes, là một thanh-niên dũng-cảm và lạnh-trí. Oedipus đạt tới tới cao danh-vọng, làm vua xứ Thebes, há chẳng do trí thông-minh sắc bén của chàng đã trả lời câu đố hóc hiểm của quái vật Sphinx. Khi lên ngôi báu, Oedipus trị vì như một minh-quân, luôn luôn biết sẵn sóc, thương xót đám thần dân. Nhưng lòng tự tin của Oedipus quá bén nhọn, đầy tới mức tự kiêu. Lẽ ra chàng phải nhũn nhặn, ý-thức sự mong manh của kiếp người trong hoàn vũ, sự yếu kém của con người trước sức mạnh của định mệnh và thần linh. Chính lòng tự tin đầy tới mức tự kiêu đó, chính nhược điểm định mệnh đó, đã là đầu mối của biết bao nông nổi đoạn-trường cho cuộc đời Oedipus. Vô tình gặp vua cha ở khoảng ngã tư kia, nếu Oedipus không quá kiêu hãnh thì đâu đến nỗi gây thành cuộc xô-xát giết người.

Lòng kiêu hãnh, nhược-điểm định-mệnh này, ta còn thấy ở nhiều bi kịch hay anh hùng ca. Tí như Achilles trong *Iliad* của Homer. Thoạt Achilles đâu có thèm hạ mình chiến đấu cho Hy-Lạp. Chàng chỉ gia nhập trận-chiến khi Patroclus, bạn chàng, bị giết tại chiến trường.

Nhược-điểm định mệnh của vua Lear là ông khẳng khái tin rằng đang ở tốt đỉnh uy-quyền và danh vọng như vậy, ông có thể khi bỏ hết mà vẫn được trọng-vọng.

Quý Satan trong tác-phẩm của John Milton (1608-74), *Paradise Lost*, thì cương quyết thà đứng đầu dưới địa-ngục còn hơn đứng thứ trên thiên đường (như câu nói cửa miệng của ta : « Thà làm đầu gà còn hơn làm út trâu. »)

Các nhà phê bình văn học cận kim còn khám phá tính cách tẩy lọc của đoạn kết bi kịch. Chúng ta thấy trong *Poetics* Aristotle nghiên-cứu bi-kịch đã kỹ, vậy mà ông còn bỏ sót một khía-cạnh quan-trọng là tác-dụng thanh lọc của bi-kịch khi tới phần kết-thúc. Vinh-dự này dành cho các nhà phê-bình văn-học cận-kim. Họ nhận thấy nhân-vật bi-kịch chiến-đấu với định-mệnh, chịu đựng với đau khổ, khi tới cuối đường, kết-thúc bằng thương-tật hay bằng cái chết chẳng hạn, người ta vẫn cảm thấy nhân-vật được tôi-luyện đề trưởng-thành. Trong sa-ngã có mầm thánh-thiện, trong hủy-diệt có mầm tái-sinh. Chính Oedipus vào đoạn kết-thúc, khi tự chọc mắt cho mù, tự ý rời bỏ ngai vàng, tự ý lưu-đày, lại là lúc Oedipus « gương trong chẳng chút bụi trần », uy-nghi hơn bao giờ hết, xứng đáng là đấng minh-quân hơn bao giờ hết. Vua Lear cũng vậy, sau bao lầm-lẫn, đến hồi kết-thúc hoàn-toàn bị hất-hủi, bị phóng-khí, trong đau-khổ cùng tận đó chợt giác-ngộ thấy thân phận bèo-bọt của kiếp người, điều đó làm Lear khi chết đi, cao đẹp lên biết bao nhiêu. Thành thử khán-giả, khi chứng kiến cái chết của vua Lear vào hồi kết-thúc này, không thấy đó là một cái

chết trừng-phạt, đáng kiếp, mà là cái chết cứu-rỗi, giải thoát, làm nhẹ nghiệp.

Khám-phá này âu cũng là bổ-túc cho điều Aristotle đã nhận-định về tác-dụng nói chung của bi-kịch, đó là tác-dụng làm ta thức-tỉnh mà nhận thấy thế-sự phù-du, do đó bớt đi lòng tham, danh-vọng, nhân-dục vô-nhại.

Cái nhìn bi-kịch, hay cái nhìn bi-đát cũng được — chúng tôi muốn dịch từ-ngữ «tragic vision» — luôn-luôn bao-hàm ý nghĩa sâu-sắc và hiên-triết. Trong bi-kịch nào thì hoàn-cảnh của nhân-vật thoát cũng vững như tượng

đồng vách đá, nhưng bi-kịch đã chứng-minh, đã dạy chúng ta ý-thức được rằng, càng cao danh-vọng càng dày gian-nan, khôn-ngoa lắm thì oan-trái nhiều. Kiếp người và con người mong-mạnh biết chừng nào.

Nhưng nếu một mặt cái nhìn bi-kịch cho chúng ta thấy cái phù-du của kiếp người, cái yếu-đuối của con người, thì một mặt khác, cũng cái nhìn bi-kịch cho ta thấy cái cao-cả của con người; mặc dù ở thế yếu-kém con người luôn-luôn nâng-cao đầu đối-phó, dám chọn con đường đội đá vá trời, thất bại thì cần-răng chịu đựng, chứ chẳng chịu cúi đầu khuất-phục, cầu an.

Trong vở *Prometheus*, Eschyle đề-cao sự chống-đối thần linh của con người. Dù chân tay bị trói chặt bằng dây xích trên đỉnh ngọn Caucase, Prometheus vẫn không chịu đầu-hàng thần Zeus. Prometheus bướng-bỉnh và bất-khuất cho đến lúc bị sét đánh và bị vùi sâu trong lòng núi lửa.

Sự khác biệt giữa cái nhìn bi-kịch với cái nhìn yếm-thế thường tình: cái nhìn bi-kịch là cái nhìn hiên-triết sâu sắc



Bi-kịch *Antigone* của Sophocles cũng vậy. Antigone biết trước phép nước của Creon, nhưng nàng vẫn cương-quyết chôn cất cho anh và nhìn thẳng vào án tử-hình khắc-nghiệt đợi nàng ở cuối đường,

Nói tóm lại cái nhìn bi-kịch là cái nhìn toàn-diện, bao-quát được mọi bề, mọi mâu-thuân nội-tại của sự vật và con người. Người mù Tiresias mà lại sáng-suốt hơn người sáng Oedipus, người điên trong *King Lear* mà lại khôn-ngoa hơn người tỉnh,

Cái nhìn yếm-thế chỉ thấy một chiều của sự vật, chỉ thấy khía cạnh yếu-đuối, thất-bại, đáng thương của con người mà quên khía cạnh cao-cả, sáng-láng của nó.

Lời thơ của cụ Trạng Trình:

*Ta đại ta tìm nơi vắng vẻ,*

*Người khôn người đến chốn lao-xao.*

Bề ngoài như một mâu-thuân, nhưng bề trong gói ghém một đĩ-dỏm hiền-triết. Đó cũng là phảng-phất cái nhìn sâu sắc của bi kịch.

Cái nhìn bi-kịch vén màn cho ta thấy con người phải đương đầu cam-go với biết bao thế-lực hoặc bạo-tàn, hoặc hắc ám, nào đương đầu với định mệnh, với thần-linh khắc-nghiệt, đương đầu với sự tàn ác của kẻ khác, đương đầu với nhược điểm của chính mình. Có khi lại là bi-kịch chọn lựa giữa hai cái cùng tốt, như bên tình bên hiếu chẳng hạn, Gian nan lắm! Nhưng nếu chiến-đấu không gian nan thì làm sao có vinh quang? Và ánh vinh quang vẫn bùng lên dù nhân vật đã thực-sự nằm xuống. Cái chết không dập nổi ánh vinh quang của con người ngừng cao đầu nhìn thẳng, và chiến đấu,

Kết thúc một bi-kịch luôn luôn là đau thương, nhưng chúng ta vẫn thấy chính những đau thương đó đã chiếu sáng đường đi cho người đời, và cuộc đời, sau khi bị kịch hạ màn, cõi nhân sinh dường như phong phú hơn, được nâng lên thế quân bình vững chắc hơn. Đó chính là tác dụng tích cực của đau khổ. Và đó cũng là ý nghĩa hiển triết và sâu sắc của cái nhìn bi-kịch, khác xa với cái nhìn yếm-thể phiến-diện thường tình.

Vì bi kịch có những đặc-tính      Hành-văn, trang trí và  
như vậy nên chúng ta không lấy      âm thanh trong bi kịch.  
làm lạ khi thấy loại này thường  
được viết theo thể thơ trang nghiêm, cao cả. Cách  
trang trí sân khấu và âm thanh cũng đều được chú ý  
sao cho gây được bầu không khí hồi-hộp, ngột thở  
và bi thảm cao độ, tương xứng với nhân vật và cốt  
truyện bi kịch.

Kịch cổ-diễn Hy-lạp luôn luôn      Khác nhau giữa  
theo sát luật tam đồng nhất ; thời      quy ước bi kịch cổ diễn  
gian xảy ra câu chuyện không      Hy-Lạp với bi kịch  
quá hai mươi bốn tiếng đồng hồ ;      thời Elizabeth và thời  
nơi chốn xảy ra câu chuyện duy      James I.  
nhất ; động tác kịch xoay quanh  
một cốt truyện duy nhất.

Kịch Anh thời Elizabeth và thời Jacobean, tức dưới  
thời nữ-hoàng Elizabeth (1533-1603 ; thời-gian trị vì :  
1558-1603) và dưới thời vua James I (1566-1625 ; thời-  
gian trị vì : 1603-1625), hoàn toàn ngược lại với quy-  
ước tam đồng nhất của kịch cổ diễn Hy-lạp. Nơi chốn  
không duy nhất, thời gian không hề bị trói tròn trong hai

mười bốn tiếng đồng hồ, trái lại câu chuyện có thể xảy ra trải rộng trong không gian, từ xứ này sang xứ khác, thời gian biến chuyển từ « sen » này sang « sen » khác có thể cách nhau hàng tháng. Động tác cũng không duy nhất, có rất nhiều động tác phụ. Vì vậy xem kịch Anh người ta có cảm tưởng là cả cuộc đời phức-tạp được đem lên sân khấu, chứ không phải các tình tiết bị bố trí, cắt xén để quy về một động-tác chính duy nhất.

Phân biệt bi kịch với      Chúng ta nên cẩn-thận, chớ lẫn  
một vài loại kịch khác.      bi kịch với một vài loại kịch khác.

Tỉ như *kịch vấn đề* chẳng hạn (*problem drama*) là một loại kịch, trong đó nhấn mạnh một vấn đề xã hội hay chính trị riêng biệt. Nhân vật trong loại kịch này là những khuôn mặt thường nhân được trình bày bằng những nét tả chân. Tóm lại hoàn toàn thiếu vắng nét đại đồng rộng lớn của đề tài bi-kịch, nét cao cả của nhân vật bi kịch, và đáng đặc biệt trọng của cách hành văn.

Cái nhìn bi đát ở các      Thật ra cái nhìn bi đát như chúng  
bộ môn văn chương      ta đã đề cập trên đây không tất  
khác.      yếu chỉ thấy ở bộ môn kịch, mà

có thể thấy ở bất kỳ bộ môn nào, nếu chúng ta biết kết nạp một cách rộng rãi ý nghĩa của danh từ này. Tỉ như tập *Pensées* của Pascal, tuy ở thể phi tiểu thuyết, nhưng nêu lên được cái nhìn sâu-sắc về con người vừa lớn lao vừa mong manh. Phần cuối thiên anh hùng ca *Iliad* tả cuộc chiến đấu tối hậu, một mất một còn giữa Hector và Achille, thật là cả một bi kịch không ai chối cãi được. Trận chiến khốc-liệt cốt nhục tương tàn giữa hai phe Kurus và Pandus tả trong

thiên anh hùng ca Ấn-độ *Mahābhārata* cũng vậy. Sang lãnh vực tiểu thuyết, kiệt tác *Anh Em Nhà Karamazov* của Dostoevsky cũng là cả một tấn bi kịch, bao nhân vật chịu đau khổ, bao nhân vật bị nghiền nát, hủy diệt để cho chân lý nảy mầm.

Nếu nhận xét trên cũng chỉ để nhắc nhở chúng ta rằng việc phân loại trong văn học chỉ là một việc làm mang nhiều tính chất giả tạo, chỉ tạm cần thiết khi muốn có một cái gì làm tiêu chuẩn để để bẻ phê bình vậy thôi. Chúng ta chớ nên « khư khư mình buộc lấy mình » vào trong những phân loại cứng nhắc và cố định đó.

Hài kịch hoàn toàn trái ngược với bi kịch. Hình như hài kịch bắt nguồn từ cổ thời Hy-Lạp vào những ngày hội hè tế lễ thần Dionysus, thần phỉ nhiễu.

Hài kịch ngày nay có khá nhiều phân loại. Loại hài kịch cao — *high comedy* — lời đối thoại sắc sảo, ý nhị, những nhân vật

trong loại hài kịch này là những mẫu người thông minh ý thức sáng suốt được những thói hư tật xấu của người và của chính mình. Đối nghịch với loại hài kịch cao là loại hài kịch trò hề — *low-comedy* hay *farce*. Đó là loại kịch mà nhân vật xuất hiện chọc cười bằng những động tác như dẫm lên vỏ chuối trượt chân mà ngã, ném cả đĩa bột bánh vào mặt nhau v.v... Giữa hai loại kịch đối lập này gồm nhiều loại khác. Hài kịch lãng mạn — *romantic comedy* — tình tiết thường là một truyện tình giữa đôi trai gái. Kết thúc một vở hài kịch

Hài kịch — Nhân vật ở giai tầng thấp hơn so với bi kịch và anh hùng ca. Những nét bất tương xứng hay những nét hi họa làm khán giả bật cười trong bài kịch.

bao giờ cũng có hậu, nên đôi trai gái đó có gặp bao nhiêu trở ngại rồi cũng lấy được nhau. Hài kịch xã hội—*social comedy* hay *comedy of manners*—thường miêu tả những thói hư tật rởm của giai cấp thượng lưu đương thời, như *Les Précieuses Ridicules* của Molière chẳng hạn. Kịch trào lộng—*Character comedy* hay *comedy of humors*—đặc biệt miêu tả thói hư tật rởm của một nhân vật, như *L'Avare* (Người Biền-Lận) của Molière chẳng hạn.

Nếu căn-cứ vào cốt truyện, chúng ta nhận thấy hài kịch bao giờ cũng kết-cục có hậu ; căn-cứ vào cả cốt truyện lẫn nhân vật thì trong hài kịch là những khuôn mặt bình thường, tếu, cốt truyện không đề cao một biến cố lịch-sử quan-trọng của quốc gia dân-tộc, không nêu và giải-quyết những đề tài muôn thuở về con người ; những thống khổ con người phải kinh qua trong kiếp sống chiến-đấu, những yếu-đuối và những cao-cả của con người trong cuộc chiến đấu đó. Thường thường người ta tóm tắt những ý trên và cho rằng con người trong bi-kịch hay trong anh hùng ca được đề-cao, được lý-tưởng-hóa quá mức, trong khi hài kịch lại hạ thấp con người, «tếu-hóa», hi-họa hóa con người xuống dưới mức thường-tình.

Cũng có người muốn tìm hiểu, soi sáng, đi sâu hơn vào hài-kịch và thấy rằng cái vui làm nên hài-kịch là ở chỗ hài kịch trình bày những gì lầm-cầm đi chệch xa những tiêu chuẩn thường tình của thế nhân. Chúng ta biết, sống ở đời phải cư xử tối thiểu hợp lẽ phải chăng, tâm địa phải tốt tối-thiểu, ngôn ngữ, cử chỉ phải nhã nhặn tối thiểu, thì những nhân vật xuất hiện trong hài kịch đi chệch đường rầy hết những điều vừa kể trên

Chẳng hạn trong *L'Avare* (Người Biền Lận) của Molière, ông Harpagon biền lận quá cỡ; trong *Les Précieuses Ridicules* của cùng tác giả, những nhân vật thượng-lưu của xã hội đương-thời lại quá ư cầu kỳ rườm, kiêu cách rườm.

Lại có người nhận định rằng những gì làm nên cá tính hài kịch là những nét bất tương xứng, ngộ nghĩnh tức cười (*incongruity*). Tỉ như một ông may râu nhân-nhụi, áo quần bánh-bao, trông ra phết quí,phái công tử, chột dầm chân lên vỏ chuối ngã phết giữa đường, trong loại kịch trò hề (*farce*). Trong loại hài kịch cao (*high comedy*), những nét bất-tương-xứng được trình bày kín-đáo hơn, ý nhị hơn, sâu sắc hơn.

Ở một khía cạnh khác, nét bất tương xứng nếu được cố ý tô đậm, chúng ta sẽ chứng kiến một bức hí họa. Ông Harpagon biền lận đến ma chê quỷ hờn như vậy cũng là một bức hí-họa thành đạt; Molière đã khéo kết tinh được mọi nét điển hình biền lận của thế nhân vào một nhân vật Harpagon của ông.

Nếu lại mở rộng tầm nhìn hơn nữa, chúng ta thấy rằng chẳng phải hài kịch được độc quyền sử dụng những nét bất tương xứng, trong bi kịch cũng chẳng thiếu gì. Tỉ như Tiresias trong *Oedipus* mù mà sáng suốt nhận ra kẻ tội lỗi, Oedipus đôi mắt sáng, nhìn đời trừng trừng mà không tự khám phá ra ngay những tội lỗi vô tình của chính mình, đó há chẳng là những nét bất-tương-xứng chua chát sao?

Những nét bất tương xứng ở hài kịch làm chúng ta bật cười. Những nét bất tương xứng ở bi kịch đem thêm hương vị ngậm ngùi, chua xót, cười ra nước mắt, Sự khác nhau là ở chỗ đó.

Nét sắc sảo và nét hài Chúng ta còn nên chú trọng hai bước trong hài kịch. nét đặc biệt trong hài kịch là nét ý nhị (*wit*) và nét hài hước, đôi khi cũng gọi là nét «u mặc», phiên âm trực tiếp từ chữ *humour* của Pháp, hay *humor* của Anh.

Nét ý nhị tìm thấy ở những lời đối thoại sắc sảo, thông minh dí dỏm. Nét hài hước cũng là nét dí dỏm đấy, nhưng phải nói rõ thêm như lời giáo sư Nguyễn Văn-Trung đã giải thích :

..... Cái cười hài hước nhằm chống lại sự tự cao, tự đắc, cảnh giác con người tu-đức phải coi chừng, đừng tưởng mình là thánh nhân, chống lại bằng cách *làm như thể* coi thường đạo đức. Cái cười hài hước không chia rẽ, đối lập người với người, trái lại đoàn tụ, gây thông cảm, thân ái, cảm phục. Người bị cười ở đây không phải là nạn nhân, bị loại khỏi đoàn thể loài người, cô đơn và cô độc, trái lại được người khác dường như gần gũi mình hơn để chia xẻ lỗi lầm, khuyết điểm của mình.<sup>7</sup>

Những nét ý nhị và dí dỏm như vừa nói trên là khía cạnh nhẹ nhàng của hài kịch. Trong hài kịch còn có những châm biếm cay độc nữa, cay độc như thơ trào-phúng Trần-Tế-Xương vậy.

Nhìn sâu vào hài kịch hơn nữa, hài kịch không chỉ đơn thuần trong nhiệm vụ «mua vui âu cũng được

<sup>7</sup> Nguyễn-Văn-Trung, *Lược-Khảo Văn-Học* (Saigon, 1966) II, tr. 157.

vài trống canh», mà còn nhiệm vụ giáo dục gián tiếp nữa. Ta cười những thói hư tật rởm của thể nhân thể hiện trên sân khấu hài kịch, đồng thời ta cũng tự cảnh giác để khỏi sa vào những thói hư tật rởm đó.

Nếu bên bi kịch chúng ta đã đề cập đến *cái nhìn bi kịch* (*tragic-vision*) thì bên hài kịch cũng có *cái nhìn hài kịch* (*comic vision*). *Cái nhìn hài kịch* giúp con người cảnh giác, tránh thái độ thiển cận, tránh cái nhìn phiến diện, bởi

cái hài hước đi dóm trong hài kịch luôn luôn tự riếu mình và riếu người, làm sụp đổ mọi ý hướng muốn quan trọng hóa quá đáng một sự việc gì. Nhìn xa hơn nữa, cái nhìn hài kịch luôn luôn là cái nhìn lạc quan mưa tan trời đẹp. Sau khi những nhân vật lừa đảo, điên khùng, đam mê danh vọng trong hài kịch đã bị khắc phục, xã hội tiếp tục khai diễn theo đường hướng thiện. Thật hoàn toàn khác với cái nhìn bi kịch, trong đó đạt được một hạt chân lý con người phải chịu đựng biết bao là mất mát.

*Cái nhìn hài kịch*: luôn luôn là nụ cười bình thường hoá cuộc đời, tránh quan trọng hóa, một cái nhìn lạc quan «mưa tan trời đẹp.»

Điều cuối cùng chúng ta phải ghi nhớ là nhiều khi ranh giới giữa bi kịch và hài kịch thật khó phân định. Chẳng phải chỉ đơn giản là nhiều khi trong bi kịch có lẫn một

vài yếu tố trào lộng, hoặc ngược lại trong hài kịch có lẫn một vài yếu tố bi đát, nhưng vì nhiều khi đó là cái nhìn thông minh quá, sắc bén quá, cùng một lúc nhìn thấy hai chiều ánh sáng và bóng tối của sự vật, lại

Nét bi hài trong kịch nhiều khi không được phân biệt rõ rệt như chúng ta tưởng.



được diễn đạt bằng một nghệ thuật tuyệt luân, khiến mình khóc nên tiếng cười, hay cười ra nước mắt. Vào trường hợp này thật khó mà quyết đoán được đó là bi kịch hay hài kịch.

Chúng ta thường có khuynh hướng đơn giản xếp loại kịch này vào loại bi hài kịch. Tôi nói đơn giản, vì có nhiều người chỉ coi là bi hài kịch những vở kịch không hẳn bi mà cũng không hẳn hài để phân biệt với loại kịch bảo là bi cũng được, bảo là hài cũng được. Vở *Cherry Orchard* của Chekov chẳng hạn, là một bi hài kịch điển hình của thời đại ông.

Riêng chúng tôi thấy cách phân chia quá tế nhị như trên chỉ làm mình quẩn trí thêm, bởi vậy chúng tôi chủ trương đơn giản là nếu vở kịch nào mà hai yếu tố bi, hài lẫn lộn bất khả phân, thì ta mệnh danh nó là bi hài kịch, tưởng cũng không quá lạm dụng danh từ.

LOẠI KỊCH	CỐT TRUYỆN và NHÂN-VẬT	CÁI NHÌN BÍ-KỊCH và HÀI-KỊCH	YẾU-TỐ HÌNH-THỨC	BÍ HẠI LẤN LỘN
BÍ KỊCH	* Chuyện hóa từ: * Không xấu hẳn đẹp cảnh tốt đẹp cảnh hoàn cảnh bị đất.	* Không xấu hẳn Không tốt hẳn * Ngược-diềm định-mệnh * Ngược cảnh * Giác ngộ	Cách hành văn : trang trọng, cao quý. <i>Trang trí</i> : phòng-cảnh ngay nga, ánh sáng và âm thanh gây tác động lớn đả đề thu hút sự chú ý của khán giả vào những nút bi kịch chuyển ngập thờ của bí kịch	— Trong bí kịch có yếu tố hài hước và ngược lại. — Không hẳn là bị kịch mà cũng không hẳn là hài kịch. — Bào là bí kịch cũng được mà bào là hài kịch cũng được.
	* Ngược cảnh			
	* Giác ngộ			
HÀI KỊCH	* Những bất tương xứng tức cười. * Kết có hậu.	* Những thói hư tật rởm, những nếp sống điên điên khùng khùng khác xa với nếp sống quần bình hợp với lẽ phải chàng của xã hội.	Giọng điệu trong hài kịch : — ý nhị, sâu sắc — hài hước nhẹ nhàng — Châm biếm cay chua	

So-sánh bộ-môn sân khấu Tây-phương với bộ-môn sân khấu Việt Nam. Tuồng gần với bí kịch, chèo gần với hài kịch.

Trên đây chúng ta hoàn-toàn xét bộ-môn sân khấu theo truyền-thống Tây phương. Bây giờ chúng ta hãy nhìn sang sân khấu cổ-truyền Việt-Nam để so - sánh, trước hết có tuồng, chèo, sau tới cải lương.

Theo thiên ý chúng tôi, cả hai *tuồng*, *chèo* đều là thứ tổng-hợp ca-vũ-nhạc-kịch. Nhưng nếu chỉ xét về cốt-truyện, nhân-vật và lời văn thì chúng ta thấy tuồng có nhiều điểm gặp-gỡ với bí kịch Tây-phương, và chèo có nhiều điểm gần gũi với hài kịch Tây phương.

Nhân vật chính của *tuồng* đều là những khuôn mặt lỗi lạc trong lịch sử, những danh tướng vào sinh ra tử để bày tỏ lòng trung quân ái quốc. Sự-tích (cốt-truyện) cũng đều rút ra từ những vàng son lịch sử. Vì vậy người xưa coi tuồng là *võ ca*.

*Chèo* nhẹ hơn, nhân vật gần với chúng ta hơn, chỉ có văn nhân ít có võ tướng. Vì vậy người xưa coi chèo là *văn-ca*.

Phần nhiều những vở chèo, như *Tuần Ty Đào Huế*, hoàn toàn có tính-cách một hài-kịch (trừ phần ca). Nhưng ngay cả những vở chèo có phần trang nghiêm như *Lưu-Bình Dương-Lễ*, *Quan-Âm Thị-Kính* cũng vẫn có những vai bông lơn xen vào làm vui. Ở chốn thôn quê của ta xưa, vào những ngày đình đám, *tuồng* bao giờ cũng được diễn trước, *chèo* diễn sau để bẻ mạy. Rõ ràng người xưa thấy rằng xem xong một vở tuồng trang nghiêm quá, dây thần kinh căng-thẳng, kết thúc bằng vở chèo nhẹ và vui để đám khán-giả bình-dân ra về giữ được tâm hồn hân hoan, thơ thới trở lại.

Đến *cải-lương* vẫn còn ca hát, nhưng các điệu bộ và phong-cảnh gần cuộc đời thực hơn nữa.

*Thoại-kịch*, chúng ta chỉ có sau khi đã làm quen nhiều với học thuật Tây phương. Nhưng bộ môn này, cho đến nay, vẫn chưa bao giờ gây được một phong trào rầm rộ trong quần chúng.

Giáo-sư Nguyễn-Văn-Trung, trong *Lược-khảo Văn Học* (q. 11), chương «Ngôn Ngữ Kịch» đã nghiên-cứu khá kỹ về *tuồng*. Xin tóm tắt đại ý như sau làm phần kết thúc:

Tây-phương có đại nhạc kịch (*opéra*), nhạc-kịch nhỏ (*opérette*), nhạc kịch nhẹ (*vaudeville*). Những vở nhạc-kịch này chỉ vay mượn hình thức sân khấu để hỗ-trợ cho việc phát triển đến mức độ cao nhất của âm nhạc. Trong *tuồng*, *chèo* của ta cũng có hát múa, nhưng vai trò của ca, nhạc, vũ trong *tuồng*, *chèo* khác hẳn trong nhạc kịch Tây-phương.

Ca nhạc trong *tuồng* là những điệu hát có sẵn. Tây-phương thì là những sáng tác hẳn hoi của nhạc sĩ. Văn *tuồng* gồm ba thể chính:

- Văn xuôi trong lời *hướng* (những câu bí chú, chỉ nói chứ không hát, nhằm làm cho câu rõ ý hơn.)
- Văn vần (biền-ngẫu) trong lời nói lời,
- Thơ đủ thể trong lời hát.

Múa trong *tuồng* không nhằm thể hiện một chủ đề trong âm nhạc mà nhằm thể hiện một động tác: múa lên xe, múa đi ngựa, múa uống rượu, múa vuốt râu, múa chào nhau....

Tính-chất ước-lệ đặc-biệt ở mức-độ thật cao, hầu như tuyệt đỉnh trong từng hát bội của ta. Nơi đây trang trí, màn kéo, ánh sáng đều rất sơ sài. Một cành cây lòa-xòa cắm trên bàn, khán-giả phải hiểu rằng đó là tượng trưng cho cả một khu rừng rậm-rạp ; một cái y-môn có kim-tuyến rủ xuống có thể tượng trưng cảnh triều-đình nguy-nga ; khi đập thanh-la, chớp đèn lập-lòe, thì phải coi đó là sấm chớp thật ; khi tắt đèn thì phải coi là đêm thật...

Trống tuồng cũng có quy-ước. Trống dò hồi theo với điệu bộ dậm chân chỉ thị lòng căm giận ; trống đồ hồi dài ngụ ý canh tàn, trăng-lặn ; tiếng trống tiến-binh phải hùng-hỗn, sôi-nổi ; tiếng trống báo hiệu có phản nghịch thì công-phấn, rộn rã...

Hóa-trang trong tuồng cũng tượng-trưng. Vô-tướng trung-dũng mặt đỏ râu dài ; còn nhân vật thôn dã khuôn mặt đen sạm, râu thưa. Có nhiều thứ râu : râu vua, râu tướng, râu trung, râu nhĩnh.

Điệu bộ tuồng cũng vậy, hoàn toàn ước lệ. Một vai tuồng vào sân khấu vừa đi, vừa nhảy, vừa múa cái chỗi lông : đó là chàng kỳ-mã đang rong ruổi đường trường ; cũng cái chỗi lông mà múa một cách nào đó lại có nghĩa là con ngựa bất kham không chịu bước ; về ngồi mệt mỏi, thiu thiu chợp ngủ đi một chút có thể coi là năm canh đã qua. Múa vuốt râu cũng tượng trưng ; ném và vút râu vào mặt kẻ thù là có ý khinh bỉ ; vuốt phanh râu ra làm hai là tỏ ý phản nộ ; vuốt tia từng sợi tỏ vẻ đắc ý, hài lòng...<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Xin đọc Nguyễn Văn Trung, « Ngôn-ngữ Kịch », *Lược-Khảo Văn-Học* (Saigon, 1960) II, tr. 97-171.

Việc phân chia các tác phẩm văn chương ra thành từng bộ môn như trên chỉ là cách phân chia cơ bản sơ khởi, mỗi bộ môn lớn của các nhà phê bình văn học, như gia văn học là phân định các thời kỳ văn học. Mỗi thời kỳ văn học có những nét độc đáo riêng, như khởi, xướng nên phong trào này, thành lập nên trường phái nọ. Hãy xét văn học Tây-phương trước đã, nơi đây chúng ta thường nghe thấy nào là thời kỳ Trung-cổ thời Phục hưng hay thời Elizabethan, nào là phong trào cổ điển, phong trào lãng mạn, phong trào tả chân v.v... Bài giảng văn học tại các trường đại học thường phân định thành các thời kỳ : mỗi thời kỳ mang một sắc thái riêng do phong trào, khuynh hướng khác nhau. Hai phong trào lớn chúng ta vẫn thường nghe nói tới là phong trào cổ điển và phong trào lãng mạn (hay gọi là *trường phái* cũng thể). Thật ra khi nói đến trường phái cổ điển ta thường nghĩ ngay đến phong thái văn học nghệ thuật thời cổ điển Hy-Lạp và La-Mã, vì vậy rất nhiều nhà phê bình văn học cẩn thận hơn dùng chữ tân cổ điển (*neoclassicism*) để chỉ phong trào văn học quen thuộc của thế kỷ mười tám Tây-phương. Đúng ra, khi chúng ta nói phong trào tân cổ điển ngự trị thế kỷ XVIII, phong trào lãng mạn từ cuối thế kỷ XVIII sang đầu thế kỷ XIX, là chúng ta nói một cách tổng quát vậy thôi, sự thực rất khó phân định hai thời kỳ này một cách minh bạch chung cho cả văn học Tây-phương. Tỉ như nếu chúng ta nhìn vào văn học Anh, phong trào Tân cổ điển mạnh nhất từ khoảng 25 năm cuối của thế kỷ XVII, với những tác phẩm của John Dryden (1631-1700).

Văn học Pháp, thì tân cổ điển kéo dài cả thế kỷ XVII sang thế kỷ XVIII, nghĩa là từ Corneille (1606-84), Racine (1639-99) đến Voltaire (1694-1778). Văn học Đức, tân cổ điển khởi nguyên từ giữa thế kỷ XVIII với Lessing (1729-81), dù rằng từ ngữ cổ điển Đức (die Klassik) thường đề chỉ những tác phẩm của Goethe (1749-1832) và Schiller (1759-1805) khoảng đầu thế kỷ XIX.

Đến như phong trào lãng mạn thường được cho là khởi đầu từ Anh quốc với thi phẩm của Wordsworth (1743-50) và Coleridge (1772-1834) là tập *Lyrical Ballads* ấn hành năm 1798. Phong trào lãng mạn Anh thường được coi là kết thúc vào năm 1830, khi mà các thi sĩ lớn của phong trào đã tuân tự mệnh chung: Byron (1788-1824), Keats (1795-1821), Shelley (1792-1822), trong khi Wordsworth và Coleridge tuy còn sống nhưng nguồn thi hứng đã cạn rồi.

Đặc tính của tân cổ điển là: quân bình, cân đối, tôn kính cổ nhân, chỉ nói về cái chung, gạt bỏ cái riêng.

Nếu so sánh hai phong trào tân cổ điển và lãng mạn, chúng ta thấy mỗi trường phái có những nét cá biệt riêng. Trường phái tân cổ điển tất nhiên liên hệ mật thiết với trường phái cổ điển Hy-

Lạp, La-Mã cũ, đề cao trật tự, quân bình, cân đối, y như kiến trúc các đền đài cổ Hy-Lạp hay La-Mã. Tác phẩm văn nghệ, với trường phái này, không gì khác hơn là thành quả của công phu gọt dũa. Anh hùng ca của Homer và Virgil, bi kịch cổ điển đều rất được trọng vọng. Luật tam-đuy-nhất trong kịch hết sức được tuân theo, vừa vì tôn kính cổ nhân, vừa vì cho rằng văn nghệ cổ điển quả đã đạt tới mức hoàn hảo, khó sửa đổi khác được.

Lãng mạn hầu như hoàn toàn đối nghịch với tân cổ điển từng điềm một: không chịu bó mình theo những quy luật cứng nhắc, uyên chuyên, thích khám phá những gì mới lạ. Về kiến trúc, trường phái lãng mạn rất ưa kiến trúc gồ-gồ-tích tích với những đường nét vút cao, với những hình tháp như vươn vào vô tận. Tỉ dụ điển hình trong văn học, trước tiên phải kể đến *Faust* của Goethe, tác phẩm có một cái nhìn bao quát rộng lớn, truyện được bố cục thành từng hồi rất phóng túng; những phát minh, những ước lệ cũ, mới giao hòa; truyện lại kết thúc như mở ra cả một chân trời cao rộng để mình suy tư mãi mãi mà không bao giờ hết.

Với trường-phái lãng-mạn, mọi truyền thống ước lệ cổ điển đều bị bác bỏ. Văn-chương Anh thời nữ hoàng Elizabeth và đặc biệt những tác phẩm của Shakespeare sở dĩ được hoan nghênh nhiệt liệt, chính vì thái-độ phá-cách của những văn phẩm đó.

Trường phái lãng-mạn không đề ý đến cái chung, mà thích khai phá những tình cảm riêng-tư, cá-biệt, trữ tình. Ngoài ra những gì lạ lùng, kỳ-bí, siêu-nhiên cũng được khai thác, như bài «*Lamia*»<sup>9</sup> của Keats, cùng loại truyện thần-tiên (*Marchen*) đã được các nhà văn Đức như Hoffman, Tieck... khai-triển thành một loại đặc biệt.

---

<sup>9</sup> *Lamia* : một loại quái-vật trong thần-thoại cổ-diễn, đầu và ngực là đàn bà, nòng rắn, chuyên quyến rũ thanh thiếu, rồi để hút máu.



Chính trong bầu không khí đầy xúc động lạ-lùng kỳ-bí này mà trường-phái tượng trưng mới có đà và môi trường thuận tiện để xuất đầu lộ diện. Nền tảng cơ bản của tượng trưng là mỗi khi nhìn thấy một vật này, hay dấu hiệu này (cụ-thể), ta liền tưởng ngay đến một điều kia (thường là trừu tượng : một ý-niệm, một rung động, một đức-tính, một giá-trị). Ý-nghĩa như giàu thêm lên, và cái cá-biệt bỗng mang một sắc-thái đại đồng, phổ-quát.

Tân-cổ-diễn-đề cao lý trí, gần với đời sống thị thành ; chấp nhận một trật tự cố định trong vũ trụ, coi đó là thiết yếu.

Nhìn vào môi trường tinh-thần của hai trường phái tân cổ-diễn và lãng mạn chúng ta cũng thấy những điểm đối lập hẳn nhau. Tân cổ diễn đề cao lý trí đến nỗi các nhà phê bình văn học gọi đó là thời-đại của lý trí, hay

thời đại ánh sáng (*Age of Reason* hay *the Enlightenment*) Việc đề cao lý trí này thể hiện theo hai chiều hướng : chiều hướng triết-học và khoa học dưới ảnh hưởng của Newton, Locke, và Hume ; chiều hướng văn học tin vào lý luận sáng sủa, dễ hiểu của lương trí. Về nhân sinh-quan, trường phái này đồng ý với Hobbes cho rằng con người bản tính ích kỷ, tham-lam ; hoặc cũng đồng ý với Locke cho rằng con người như tập giấy trắng bỏ ngỏ—thực ra chữ của Locke : *a blank tablet*—cảm quan được mặc sức vẽ vời, ghi chú trên đó. Ở cả hai trường hợp, con người đều nên được đào luyện cho có một lương trí sắc bén. Đức tính điều độ của cổ nhân được đặc biệt đề cao, tức không thái quá không bất cập ; ngoài ra tính tình phải trang nhã, kiển

thức phải cao rộng. Rõ ràng là nếp sống của đám tri-thức đô thị. Về vũ trụ quan thì trường phái tân-cổ-diễn cho rằng vũ trụ được an bài các đặc kỳ sở cả rồi, không nên gây rối loạn mà làm gì, chỉ tỏ thất thiết. Hoặc vũ-trụ được coi như một guồng máy, khởi nguyên do Thượng Đế sáng-tạo, nhưng giờ đây thì quay đều, rất thuần thực theo những định-luật tự-nhiên, nhất định và dễ hiểu.

Nhân sinh quan lãng mạn hoàn toàn đối nghịch với nhân sinh quan tân cổ điển. Phái lãng mạn không đề cao lý trí mà đề cao tình cảm; chủ trương con người (tinh thiện, và theo chủ thuyết của Jean Jacques Rousseau (1712-78) thì con người nên sống gần thiên nhiên để nuôi giữ lấy tính thiện đó; xã hội chốn phồn hoa chỉ làm sa đọa con người. Nếp

Lãng mạn, ngược lại đề cao tình cảm chủ trương con người (tinh thiện, nên sống gần thiên nhiên; quan niệm vũ trụ luôn luôn biến chuyển Trường phái lãng mạn mở đường cho Trường phái tượng trưng về sau

minh theo nề nếp truyền thống là cái gì tối kỵ, phải phá cách, xông xáo khám phá những chân trời mới lạ. Nhiều nhà văn, nhà thơ lãng mạn đặc biệt chú trọng đến trí tưởng tượng và mộng mơ, coi đó cũng là hai ngọn nguồn lớn của chân lý. Sang thời cận kim, D.H. Lawrence (1885-1930) và William Faulkner (1897-1962) khai thác phần tiềm thức con người chẳng qua cũng là khai triển hai ngọn nguồn trên của trường phái lãng mạn.

Người miền thôn dã, người chốn núi cao rừng sâu đều được đề cao là những tâm hồn còn giữ được vẻ trong sạch nguyên thủy. Do đó tại Anh, vào hậu bán thế kỷ XVIII, có đức giám mục Percy, tại Đức, thời

gian sau đó một chút, có anh em nhà Grimm, đều say sưa trong công việc sưu tập những truyện cổ lưu truyền trong dân gian.

Về vũ trụ quan, phái lãng mạn chủ trương vạn vật luôn luôn biến chuyển, đổi mới không ngừng. Wordsworth vào những năm đầu, theo quan niệm phiếm thần, coi Thượng Đế và thiên nhiên là một. Keats và Shelley theo quan niệm tình yêu lý tưởng của Plato, chủ trương chính những xúc cảm khi giao tiếp với thiên nhiên, với cuộc đời có phản ảnh Chân, Thiện, Mỹ và có khả năng dẫn dắt chúng ta đạt tới Chân, Thiện, Mỹ tức thì. Văn phái lãng mạn Đức và nhà thơ Pháp Baudelaire (1821-67) hết sức đề cao ý niệm vạn vật tương quan, muôn vàn khía cạnh khác nhau của vũ trụ tự trung vẫn ảnh hưởng giao thoa mật thiết với nhau.

Tất cả những quan niệm trên của phái lãng mạn đều đưa đến chủ trương con người hãy nên cảm thông, hòa đồng với vũ trụ, đừng lý luận về vũ trụ.

Cũng xin nhắc lại những quan niệm trên đã mở đường thuận hướng cho trường phái tượng trưng xuất đầu lộ diện, vì theo trường phái này, dù một vật nhỏ nhoi trong vũ trụ (một bông hoa hay một con chim) đều có mang trong bản chất ý nghĩa sâu xa của toàn thể mà con người không dễ gì quán triệt cho hết được.

*Phái tả chân* nặng về chi tiết cụ thể; *phái tự nhiên* còn đi xa hơn nữa. *Phái tả chân* đi đến đạt những xúc động tức thì.

Trên đây chúng ta đã xét kỹ hai trường phái lớn tân cổ điển và lãng mạn với những nếp suy tư và hành động đối nghịch nhau, nay chúng ta xét tới một vài trường phái nhỏ hơn nhưng cũng có cá tính của chúng.

Trước hết là trường phái tả chân (*realism*). Đây chỉ là vấn đề kỹ thuật. Trường phái này chủ trương tả sát sự thực bằng cách ghi nhận những chi tiết cụ thể, như những tiểu thuyết của Daniel Defoe (1661?-1731), Honoré de Balzac (1799-1850) và William Dean Howells (1837-1920) vào thế kỷ XVIII và XIX. Khi phái tả chân đi sâu vào những chi tiết tâm lý, như Henry James chẳng hạn, thì được mệnh danh là *tả chân tâm lý*.

Tả chân đầy đến cùng cực thành trường phái duy nhiên (*naturalism*). Emile Zola (1840-1902), đại diện xứng đáng cho trường phái này, đã nói nhiệm vụ của văn nghệ sĩ chỉ là việc đem trình bày cho khán giả hay độc giả nguyên một «mảnh đời» mà mình vừa cắt xén ra. Người cầm bút chính là một cái máy ghi hình và ghi âm, ghi sao cho thật cặn kẽ, thật trung thành, thể thôi. Trường phái duy nhiên theo triết lý định mệnh luận (*determinism*) cho rằng con người, một khi đã mắc kẹt vào khe răng cưa của định mệnh, thì vô phương cứu gỡ, giống như lời thơ của Ôn Như Hầu :

Cái quay búng sẵn trên trời,

Mơ-mơ nhân ảnh như người đi đêm.

Tập trường-giang tiểu-thuyết đề-tài xoay quanh truyện gia đình nhà Rougon-Macquart của Emile Zola là một minh-chứng.

Trong khi hai trường phái tả chân và duy-nhiên chủ trương tả sát sự thực, thì trường-phái ấn tượng<sup>1</sup> (*expressionism*) chú-trọng ghi nhận những xúc-động lung-linh, bất ngờ. Hai đại-diện cho trường-phái này là kịch tác gia Đức Ernst Toller (1893-1939) và kịch tác gia

Mỹ Eugene O'Neill (1888-1953), rất ưa lối dàn cảnh nửa mơ nửa tỉnh, người và cảnh nhiều khi bị bóp méo xa lạ hẳn với sự thực, chỉ cốt sao thực hiện được tối đa cảm-xúc.

Sự nghiên cứu tìm hiểu các đặc điểm của từng thời kỳ văn học, của từng trường-phái văn-nghệ như trên bao giờ cũng cần-thiết, bởi các tác-phẩm tuy được sáng-tác trong cô đơn, nhưng vẫn có liên lạc hoặc xa, hoặc gần với những tác phẩm đồng thời, hoặc trước đó hoặc sau đó ít lâu, liên lạc về phong trào, về trường phái, về đường hướng sáng tác.

Vài đề-tài ước-lệ trong văn - chương. Niềm hoài cổ. Có một vài đề tài rất phổ-biến trong thơ văn, không lệ thuộc vào thời đại hay phong trào nào cả. Thoạt phải kể đến đề-tài hoài cổ. Thi ca trữ tình La-tinh thời Trung-cổ đầy đầy những bài thương tiếc thời-gian và tuổi trẻ đã qua. Nhà thơ Pháp François Villon (1431-1489?) đã đề lại bài thơ bất hủ về nguồn cảm hứng này: « Mais où sont les neiges d'antan ? » Bài thơ nhắc nhở đến những giai nhân cổ-thời, và sau mỗi giai nhân, ta lại được nghe điệp-khúc ngậm-ngùi « Mais où sont les neiges d'antan ? » (Nhưng còn đâu nét tuyết năm xưa ?)

Nhà thơ Anh, Charles Lamb (1775-1834), cũng đã khởi đầu một thi phẩm của ông bằng một nỗi-niềm hoài cổ tương tự « Where are they gone, the old familiar faces ? ». Thực y hệt lời thơ bất hủ của Vũ-Đình-Liên, nhà thơ tiền chiến :

*Những người muôn năm cũ,*

*Hồn ở đâu bây giờ ?*

(Ông Đồ)

Thơ hoài-cổ trong văn học Việt-      Dòng hoài-cổ trong thơ  
Nam cổ kim không thiếu. Chúng      Việt-Nam.  
ta thấy bằng bạc trong hầu hết  
các thi phẩm của Bà Huyện Thanh-Quan, đặc biệt bài  
« Thăng-Long-Thành Hoài-Cổ » với hai câu kết :

*Ngàn năm gương cũ soi kim cổ,  
Cánh đây người đây luống đoạn trường.*

Làm sao mà chúng ta không nhắc đến mấy câu  
thơ bát hủ sau đây của Trần-Tế-Xương :

### Sông Lấp

*Sông kia rày đã nên đồng,  
Chỗ làm nhà cửa, chỗ trồng ngô khoai,  
Đêm nghe tiếng ếch bên tai,  
Giật mình còn tưởng tiếng ai gọi dò.*

Một đề tài phổ thông nữa là tình      Đề tài hưởng lạc, dốt  
thần hưởng lạc, cổ nhân bình      được chơi đêm.  
chúc (người xưa dốt được đề  
kéo dài cuộc vui). Tỉ như bài thơ rất dễ thương của  
nhà thơ Anh, Robert Herrick (1591 — 1634) «Corinna's  
Going A-Maying» thúc giục nàng Corinna hãy mau trở  
dậy mà đi vào cánh đồng đẹp mùa xuân. Nhà thơ nhắc  
nhủ nàng Corinna rằng ngày mau hết, tuổi mau già,  
vậy thì khi còn chưa muộn hãy mau tận hưởng tuổi  
xuân :

*Then while time serves, and we are but decaying,  
Come, my Corinna, come, let's go a-Maying.*

Tinh thần cổ nhân bình  
 chúc trong thi ca Việt Nam.  
 Trong thi ca Việt-Nam, đây là  
 dòng thơ chịu ảnh hưởng từ  
 tướng Lão, Trang, thoát vòng  
 danh lợi, đề cao chữ nhân, vui  
 với thiên nhiên cây cỏ.

Nguyễn-Công-Trứ (1778 — 1858) kết luận bài  
 «Chơi Xuân Kẻo Hết Xuân Đề» :

*Cuộc hành lạc bao nhiêu là lối đấy,  
 Nếu không chơi thiệt lấy ai bù ?  
 Nghề chơi cũng lắm công phu !*

Cao-Bá-Quát (? — 1854) mở đầu bài «Đời Người  
 Thăm.Thoát» :

*Nhân sinh thiên địa gian nhất nghịch lữ,  
 Có bao lắm ta vụn sáu ngàn ngày ?  
 Như thoi đưa, như bóng sỏ, như gang tay.  
 Sợ nhớ chữ cổ nhân bình chúc.*

Đề tài tình yêu Một đề tài rất phổ thông  
 trong văn chương Tây  
 phương. nửa là tình yêu. Thật ra thì đề  
 tài này do tác giả muốn tả sao  
 theo kinh nghiệm hay nhận xét  
 của mình thì tả, tuy nhiên văn học Trung Cổ và Phục-  
 Hưng có một vài đề tài đặc biệt chúng ta nên biết tới.  
 Hãy nói tới tình yêu lý tưởng theo quan niệm Plato  
 (tạm dịch từ ngữ *Platonic love*). Trong *Symposium*, Plato  
 đã đề cho nhân vật Diotima luận về tình yêu với nhiều  
 trình độ, như những nấc thang kế tiếp nhau, từ yêu vẻ  
 đẹp thể chất của một người, ta tiến tới yêu mọi vẻ đẹp  
 thể chất, rồi tiến thêm một bước nữa yêu vẻ đẹp của

linh hồn, tiến thêm một bước nữa : chiêm ngưỡng ý niệm ĐẸP, một thứ Tuyệt Đối mà Plato tin tưởng. Đó là quan niệm nguyên thủy của Plato về tình yêu lý tưởng. Xuống tới thời Phục Hưng có Plotinus (205 ? - 270 ?) và trường phái Tân-Plato (Neoplatonist) của ông không phân biệt cấp bậc tình yêu từ thấp đến cao, mà chủ trương chính tình yêu thể chất dẫn lối tới tình yêu linh hồn, do đó đạt tới cái đẹp tuyệt đối, vĩnh cửu.

Suốt thời Trung Cổ có đề tài tình yêu cao nhã (tạm dịch *courtly love*) đã ảnh hưởng nhiều tới Dante (1265 - 1321), Chaucer (1340 ? - 1400) và một số tác giả khác. Đây là loại tình yêu trong đó chàng tuyệt đối trung thành với nàng như đây tớ trung thành với chủ và nàng chẳng bao giờ là vợ chàng cả. Thành thử tình yêu này hoàn toàn có phong độ một thứ ngoại tình... trong sạch.

Tình yêu Petrarchan (*Petrarchan love*) là một biến thể của tình yêu cao nhã, vẫn trong vòng tình yêu lý tưởng theo quan niệm Plato. Nguyên do nhà thơ Petrarch (1304 — 1374), đã diễn tả tình yêu của mình với nàng Laura trong một chu kỳ thập tứ hàng thi (*sonnet cycle*), lời thơ đôi khi rất sáo, nhưng luôn luôn là lời than thống thiết của chàng trong một mối tình tuyệt vọng, chàng dâng lên mỗi tình nào nùng tha thiết mà nàng thì thờ ơ, trái tim sắt đá.

Bài thập tứ hàng thi bất hủ của Arvers (1806-1850) — «Sonnet d'Arvers» — cũng có thể coi là một tỉ dụ gần gũi với ta về loại thơ Petrarchan này. Bài thơ khởi đầu bằng câu :



Mon âme a son secret, ma vie a son mystère.

Bản dịch toàn bài của Khái Hưng như sau :

Lòng ta chôn một khối tình  
 Tình trong giấy lát mà thành thiên thâu,  
 Tình tuyệt vọng nổi thâm sâu,  
 Mà người gieo thắm như hầu không hay.  
 Hỡi ơi, người đó ta đây,  
 Sao ta thui thủi đêm ngày chiếc thân  
 Dù ta đi trọn đường trần,  
 Tình riêng đâu dám một lần hé môi.  
 Người dù ngọc thốt hoa cười,  
 Nhìn ta như thề nhìn người không quen.  
 Đường trần lặng lẽ gót tiên,  
 Ai ngờ chân dẫm lên trên khối tình.

Loại tình của Petrarch này có hơi khác với loại tình lãng mạn (romantic love) về sau ở chỗ trong loại tình lãng mạn đôi trai gái tuy có gặp nhiều trở ngại nhưng sau cùng thường vẫn lấy được nhau.

Đông Tây đều có cách Đôi khi các văn gia khôn: chỉ dùng điển cổ trong tác phẩm văn-chương. sử dụng những đề tài phổ quát, quen thuộc, mà còn nhắc lại những truyện, những nhân vật, hay lấy chính những tác giả nổi tiếng cũ làm điển cố. Ti như Vergil khi viết *Aeneid* đã căn cứ vào một số nhân vật của Homer trong *Iliad* và *Odyssey*; trong *Divine Comedy* của Dante có sự hiện diện của Vergil như một bạn đồng hành với nhân vật chính. James Joyce (1882-1941) cũng sử dụng điển cố, nhưng khác hẳn. Cuốn *Ulysses* của ông là cả một bức hí họa riêu nếp sống

tàn thời đầy những bon chen ti tiện ở Dublin, hoàn toàn đối nghịch với nếp sống can-trường lắm liệt của Ulysses, nhân vật trong *Odyssey*.

Tới đây chúng ta đã có một cái nhìn tổng quát từ các bộ môn qua các trường phái, khuynh hướng, tới những quy ước, đề tài, cách dùng điển cổ trong văn chương... Hầu hết là theo quan niệm Tây phương. Sau đây khi áp dụng những kiến thức đó trong việc phê bình văn học, chúng ta phải luôn luôn ghi nhớ điều này, là chớ bao giờ áp dụng một cách quá máy móc những kiến thức đó mà quên khám phá những nét cá biệt của từng tác phẩm: bài thơ, vở kịch, cuốn truyện. Nói một cách khác, chúng ta chỉ nên khôn ngoan linh động sử dụng những kiến thức đó để soi sáng tác phẩm và ý hướng tác giả, chứ chẳng nên lấy đó làm cái khuôn cứng nhắc để định giá khiến cưỡng tác phẩm, hay tác giả này nọ. Nên nhớ có những tác phẩm vẫn theo đúng quy ước mà vẫn mới lạ, không nhàm chán; có những tác phẩm vi phạm cách mà đạt tới thành công rực rỡ; có những tác phẩm bề ngoài tưởng như theo đúng quy ước, kỳ thực vẫn phá cách phần nào và đã thành công.

Chương này sẽ vô cùng khiếm khuyết, nếu chúng ta không soi sáng thêm về các cách phân định thời kỳ văn học Việt-Nam, và đặc biệt vấn đề văn chương cổ điển Tây phương khác với văn chương cổ điển Đông phương nói chung, Việt-Nam nói riêng ở những điểm nào?

Giáo sư L. M. Thanh Lăng nhận định rằng các tác giả văn học sử Việt Nam thường áp dụng một	Phân định các thời kỳ văn học Việt Nam.
--	---

trong bốn lối sau đây để phân định các thời kỳ văn học:

1. Chia theo văn thể như Hoàng Trọng Miên viết *Việt Nam Văn Học Toàn Thư*: quyền I *Thần Thoại*, quyền II *Cổ Tích*, và nếu tiếp tục sẽ có quyền III *Ngũ Ngôn*, quyền IV *Tục Ngữ Ca Dao v.v..*

2. Chia theo chữ viết như Phạm-Thế-Ngũ viết *Việt-Nam Văn-học Sử Giản-Uớc Tân-Biên*: quyền I *Văn-Học Truyền-Khẩu* — *Văn-Học Lịch Triều: Hán-Văn*; quyền II *Văn-Học Lịch-Triều: Việt-Văn* (tức chữ Nôm); quyền III *Văn-Học Hiện-Đại* (tức văn-học chữ quốc-ngữ).

3. Chia theo triều đại như Ngô-Tất-Tố viết *Việt-Nam Văn-Học*: quyền I *Văn-Học Đời Lý*, quyền II *Văn-Học Đời Trần*.

4. Chia theo thế kỷ như Văn-Tân và Nguyễn-Hồng-Phong viết *Lịch-Sử Văn-Học Việt-Nam* (ấn-hành tại Hà-nội 1961) gồm: *Văn-Học Thế-Kỷ XI-XIV*, *Văn-Học Thế-Kỷ XV-XVII*, *Văn-Học Thế-Kỷ XVIII*, *Văn-Học Đầu Thế-Kỷ XIX*, *Văn-Học Nửa Sau Thế-Kỷ XIX*. 10

Thái độ dung hòa các phương pháp để phân định các thời kỳ của Dương-Quảng-Hàm.

Tuy nhiên có nhiều cuốn Văn-học-sử thoát nhìn tưởng như đơn thuần theo một trong bốn lối phân định trên, nhưng xét kỹ thì lại chầm chước dung hòa nhiều lối.

Hãy nhận định về phương pháp phân chia của Dương-Quảng-Hàm trong *Việt-Nam Văn-Học Sử-Yếu*.

---

10 Xin-đọc Thanh Lăng, *Văn-Học Việt-Nam* (Saigon, 1969), I, tr. 12-43.

\* Đề phân mốc thời kỳ 1 (Lý-Trần) với thời-kỳ 2 (Lê-Mạc) Dương.Quảng-Hàm đã dùng những yếu-tố sau đây :

1. *Yếu-tố tôn-giáo tư-tưởng* : Đạo Phật thịnh thời 1, Nho giáo thịnh thời 2. Tư-tưởng Phật và Nho cùng thịnh thời 1, tư tưởng Nho lấn át thời 2.

2. *Yếu-tố văn tự* : Thời 1, chữ Hán được sử-dụng nhiều, chữ nôm mới phôi phai, lác đác từ đời Trần với Hán-Thuyên. Sang thời 2, văn học chữ nôm đã phát đạt, tiến dần tới mức thuần thực, uyển chuyển.

3. *Yếu-tố nội-dung* : Tác-phẩm chữ Hán thời 1 nặng về đạo-lý ; tác phẩm thời 2 tiến về từ chương, nhưng lại nhẹ về đạo lý.

\* Đề đánh dấu thời kỳ 3 (Nam Bắc Phân-Tranh) yếu tố chính trị được sử-dụng (tên đặt cho thời kỳ) cùng yếu tố sung mãn của nền văn học chữ nôm (với những kiệt tác như *Chinh-Phụ Ngâm*, *Cung Oán* v.v...). Tác giả còn ghi nhận thêm là vào cuối thời kỳ 3 này đã có sự hiện diện của người phương Tây tới buôn bán cùng với các giáo sĩ tới truyền đạo (do đó chữ quốc ngữ mau nhá thành hình.)

\* Thời kỳ 4 (Thời kỳ cận kim, Nguyễn Triều — Thế-kỷ XIX) được đánh dấu bằng sự cực thịnh của văn nôm với nhiều khuynh hướng khác nhau : đạo-lý, tình cảm, trào phúng... *Truyện Kiều* của Nguyễn Du đặt cái mốc tuyệt đỉnh cho thời kỳ này.

\* Thời kỳ 5 (Nền Quốc-Văn mới — Thế-Kỷ XX) được đánh dấu bằng sự du nhập tư tưởng, học thuật Tây-phương. Từ Huỳnh-Tĩnh-Của, Trương-Vinh-Ký,

qua Nguyễn-Văn-Vinh, Phạm-Quỳnh, tới nhóm Tự-Lực Văn Đoàn, nền quốc văn mới đã thực hiện được một bước trưởng thành vượt bậc.

Tóm lại chúng ta thấy hầu như đủ các yếu tố tôn giáo, tư tưởng, học thuật, chính trị và sự trưởng thành văn học trong từng thứ chữ, đã được Dương-Quảng-Hàm sử dụng dung hòa để phân mốc từng thời kỳ theo thế kỷ hay triều đại.

Văn chương cổ điển. Trên đây là xét vấn đề phân-  
Đông phương nói chung, định thời kỳ văn học Việt Nam,  
Việt Nam nói riêng. sau đây còn một vấn đề quan  
khác với văn chương trọng nữa: chúng ta hãy xét  
cổ điển Tây phương. xem văn chương cổ điển Đông-

phương nói chung, Việt Nam nói riêng, giống văn chương cổ điển Tây phương, ở những điểm nào, và đặc biệt khác ở những điểm nào? Trước hết chúng ta hãy ghi nhớ căn nguyên La tinh của danh từ cổ điển — classicus — có nghĩa là đứng hàng đầu. Chúng ta đã thấy hai trường phái cổ điển (tức tân cổ điển) và lãng mạn Tây phương có những đường phân ranh rõ rệt, dứt khoát về đường hướng sáng tác, về nhân sinh quan, về vũ trụ quan, khác nhau như nước với lửa. Nhìn vào văn chương cổ điển Đông phương nói chung, Việt Nam nói riêng chúng ta chứng kiến một hiện tượng khác hẳn.

Giáo sư Nguyễn-Sỹ-Tế tác giả *Việt Nam Văn Học Nghị Luận* đã viết hai chương liền, chương IV « Văn chương cổ điển Việt-Nam — Quan niệm chung và tính », chương V « Văn chương cổ điển Việt-Nam — Quan niệm riêng và động » để soi sáng vấn đề này một cách độc

nâng. Dưới đây chúng tôi chỉ xin tóm tắt ý kiến của giáo sư Nguyễn-Sỹ-Tế trong hai chương trên.

Quan - niệm cổ điển      Cái tinh-vi của nghệ thuật cổ-diễn chung và tĩnh.      Đông phương là rút lối diễn đạt

vào đến chỗ gan lọc cuối cùng của

nó. Không giống như nghệ thuật Tây-phương, nghệ thuật Đông-phương không giảng giải được mà cũng ít nhiều chống đối lại sự phân tích. Hãy tìm hiểu nghệ thuật Đông-phương bằng cảm tình và trực giác, bằng cảm thông, bằng sáng tạo hòa với thái độ sống trầm mặc mà nồng nhiệt của người Đông-phương. Người Đông-phương rất chuộng "danh-từ thơ" có hiệu lực tâm-lý, nên sử-dụng luận lý học Tây-phương người ta không thể hiểu được văn-chương Đông-phương. Người xưa thường khi nhắc nhở không-gian và thời-gian trong tác-phẩm là nhắc qua ký ức, không tả điều mắt thấy tai nghe và cũng không cần báo trước cho người đọc. Giữa ban ngày mà nói chuyện trăng, cũng như giữa thực nói chuyện mơ vậy. Những ví-von trong văn-chương, như "làn thu thủy, nét xuân sơn" chẳng hạn, chỉ là lối nói đề gợi ý, đề đánh thức tâm-nhĩ-quan, đề gây một hiệu lực tâm-lý. Tất nhiên những công thức hoặc diễm tượng-trưng đó dùng nhiều sẽ trở thành sáo ngữ, nên cái khó cho tác giả cổ điển có ý thức là cũng dùng một số tài liệu xây-dựng trên, nhưng biết thêm bớt, chế biến làm sao cho chúng mất đi cái vẻ sáo rỗng sẵn-sàng của chúng. Một trong những tác giả thành công trong diễm này là Nguyễn Du vậy.

Tóm lại trong quan niệm chung và tĩnh này, văn-chương cổ] điển có thể nhận biết ở một nội-dung

quân-bình phong phú, bao gồm lấy mâu thuẫn ; một hình thức chuốt lọc, thường khi là tượng trưng, công thức. Tức là một nội dung uẩn súc trong một hình thức điêu luyện.

Tuy nhiên những tính chất về nội dung và hình thức trên đây còn quá đại cương và chung cho cả văn chương Trung-Hoa và Việt-Nam, và rộng ra cho cả văn-chương Đông-phương.

Chúng ta còn phải đưa ra mọi tiêu chuẩn cần-thiết hàng đầu để xác-định những đặc-tính riêng của văn-chương cổ điển Việt-Nam. Điều cần ghi nhớ là văn-chương cổ-diễn của một dân tộc phải chứa đựng tinh hoa tư-tưởng, đồng thời đạt tới tinh-hoa ngôn-ngữ của dân tộc đó.

Quan-niệm riêng và động cho văn-chương cổ điển Việt - Nam. Những giai đoạn tiến-hóa.

1. Thời kỳ phôi-thai (đời Trần thế kỷ 13,14) với Hàn Thuyên đem áp dụng những luật tắc thơ phú Trung-Hoa để làm thơ phú nôm.

2. Thời kỳ tiến-triển (đời Lê-Mạc, thế-kỷ 15, 16) : Nguyễn-Trãi với « Cồn-Sơn-Ca » nhằm tư-tưởng xuất-thế (thế-kỷ 15); vua Lê-Thánh-Tông và Tao-Đàn với *Hồng-Đức Quốc-Âm Thi Tập*, Nguyễn-Bình-Khiêm với *Bạch-Vân Quốc-Ngữ Thi* đều biểu lộ thái-dộ hiên-triết bình-dị. Tuy nhiên thời kỳ này chưa thể gọi là cổ-diễn Việt-Nam được, vì tư-tưởng và ngôn-ngữ Việt-Nam chưa viên-mãn ở đây. Khuynh-hướng đồng-nội trong *Hồng-Đức Quốc-Âm Thi Tập* sẽ được nhà thơ Nguyễn Khuyến đưa đi rất xa. Cái trào-lộng hiên-hòa của Nguyễn-Bình-

Khiêm không làm thỏa-mãn người đọc bằng cái cười muôn mặt sâu cay của Hồ-Xuân-Hương, Trần-Tế-Xương...

3. *Thời-kỳ tiệm-tiến rồi bộc-phát* (đời Lê Trung-Hưng, Lê-mạt, chúa Nguyễn, thế-kỷ 17 và 18): Sang thế-kỷ 17, Nho-học còn đương tiến dần đến toàn thịnh, nền văn nôm chậm hẳn lại, thời này người ta chỉ còn nhắc nhở đến bài ca lục bát « Ngọa-Long-Cương » của Đào Duy-Từ. Sang thế-kỷ 18 bộc-phát những kiệt tác cổ-diễn đầu tiên *Chính-Phụ*, *Cung-Oán*, *Hoa-Tiên*. Có thể giải-thích sự kiện này bằng sự phục-hưng của nền Hán-học vào thời Lê Trung-Hưng, sự phục-hưng đã giúp các danh-sĩ Việt-Nam như Đặng-Trần-Côn, Đoàn-Thị-Điềm, <sup>11</sup> Nguyễn-Gia-Thiều, Nguyễn Huy-Tự... thấu triệt những tinh-hoa của cổ-học Trung-Hoa và đồng thời lợi-dụng kinh-nghiệm văn-chương nôm của những người đi trước.

4. *Thời-kỳ toàn-thịnh* (đời Nguyễn, thế-kỷ 19): Nguyễn Du đưa thể-tài lục-bát đến chỗ tuyệt-diệu, Trần Tế-Xương viên mãn khuyên hướng trào-phúng của bao người trước.

Về nội-dung, văn-chương vào thời này phong-phủ hơn về tư-tưởng : Nguyễn Du với triết lý của sự sống, của đau khổ ; Hồ Xuân-Hương với triết-lý hoài-nghi, vui vẻ ; Nguyễn Công-Trứ với lý tưởng làm việc đời ; Bà Huyện Thanh Quan thoát tục ; Nguyễn Khuyến hiền hòa...

---

<sup>11</sup> Ngày nay phải kể Phan-Huy-ích là người đích-thực đã khởi thảo bản dịch *Chính-Phụ Ngâm* như phát-kiến mới đây của ông Nguyễn Văn-Xuân. (Xin đọc Nguyễn Văn-Xuân, *Chính-Phụ-Ngâm Diễn-Ấm Tân Khúc* của Phan-Huy-ích, Lá Bối, 1972.



Về hình thức, Nguyễn Du chứng minh khả-năng vô biên của thể thơ lục bát ; thể hát nói xuất hiện ; những thể tài mượn của Trung-Hoa (thơ, phú, văn tế...) cũng được dân tộc hóa và phổ thông hóa khá mạnh.

Thế-kỷ 19 là thế kỷ cổ điển trong văn chương nước nhà vậy.

Có thể tóm tắt :

\* *Thời tiền-cổ điển* : Tương-ứng với thời Lê-mạt (Lê Hiền-Tông và Lê Chiêu-Thống), 1740-1788.

\* *Thời cổ điển* : Tương ứng với các triều Tây-Son, Chúa Nguyễn, Vua Nguyễn, cho đến hết đời Tự-Đức, 1788-1883.

\* *Thời hậu cổ điển* : Tương-ứng với giai-đoạn đầu trong cuộc bảo hộ của người Pháp cho đến năm nền Hán-học được chính-thức thay thế bằng nền học mới, 1883-1913.<sup>12</sup>

Trên đây là chúng tôi tóm-tắt ý-kiến thật xác đáng của giáo sư Nguyễn-Sỹ-Tế về nền văn chương cổ điển Việt-nam.

Rồi từ ngày đó, sau buổi đầu gặp-gỡ học-thuật Tây-phương, chữ quốc-ngữ thay thế cho chữ nôm ; thời kỳ *Đông-Dương Tạp-chí* và *Nam-phong Tạp-chí* trong bước đầu thâu-thái : những tạm-gọi-là-truyện-ngắn chấp chứng đầu tiên của Nguyễn-Bá-Học, Phạm-Duy-Tốn ; những tiểu-thuyết chấp chứng đầu tiên (phóng-tác)

---

<sup>12</sup> Xin đọc Nguyễn-Sỹ-Tế. *Việt-Nam Văn-Học Nghị-Luận* (Sai-gon : Trường-Son, 1962), tr. 59-80.

của Hồ-Biểu-Chánh, rồi thuần dần với *Quả dưa Đỏ* của Nguyễn-Trọng-Thuật, *Tổ-Tâm* của Song-An Hoàng-ngọc-Phách, rồi trưởng thành dần với tiểu thuyết *Tự-Lực* Văn-Đoàn. Sang thời hiện đại, Nam Bắc chia đôi với dòng Bến Hải từ năm 1954, chỉ nhìn vào văn học miền Nam, song song với những nhọc nhằn khổ đau và những khát vọng, chúng ta chứng kiến nào truyện ngắn, truyện dài, nào tùy-bút, thi ca... phồn thịnh biết chừng nào.

Rồi mai đây thanh bình, như thời thanh bình sau khi Vua Gia-Long thống nhất xứ-sở, hoàn tất việc đồng hóa nền học thuật Tây-phương, gây được thế quân bình Đông-Tây, liệu chúng ta có kỳ vọng chứng kiến một thời cực thịnh khác của văn chương Việt-Nam, thời kỳ tân cổ điển Việt-Nam, như giáo sư Nguyễn-Sỹ-Tế đã đặt tên trước ?

## CHƯƠNG ~~BỐN~~ BA

### DÂY LIÊN HỆ GIỮA BỘ MÔN VĂN HỌC VỚI CÁC BỘ MÔN VĂN HÓA KHÁC

Tác phẩm văn chương như tấm gương phản ánh đủ các khía cạnh của cuộc đời.

Tác phẩm văn chương thường liên hệ hoặc nhiều hoặc ít tới nhiều bộ môn khác, phản ánh nhiều khía cạnh của cuộc đời và của con người. Có nhà phê bình

này đặc biệt chú trọng đến ý nghĩa lịch sử, xã hội phản ánh trong tác phẩm; lại có nhà phê bình khác chú trọng phân tách ý nghĩa chính trị và tâm lý của tác phẩm. Điều đáng ngại là ở chỗ nhiều khi phê bình gia cứ cố cưỡng ép tác phẩm cho liên hệ với ý nghĩa này hoặc với ý nghĩa nọ. Tuy nhiên chúng ta hãy tuân tực xét từng bộ môn văn hóa ngoại vi mà văn chương có thể liên hệ tới.

Tiêu sử — Mỗi liên hệ giữa tác phẩm và tác giả phải được quan niệm ra sao.

Giữa tác phẩm với cuộc đời tác giả có dây liên hệ nào? Vấn đề đã làm tốn khá nhiều giấy mực giữa các phê bình gia Tây phương.

Có độc giả nghĩ rằng biết tiểu sử tác giả cũng là một yếu tố giúp ta thưởng thức tác phẩm một cách chu đáo hơn, chẳng hạn giúp ta hiểu tại sao trong tác phẩm tác giả hay đề cao điều này mà gạt bỏ điều nọ. Lý thuyết của trường phái lãng mạn cũng đồng ý vậy, cho rằng tác phẩm là phản ánh một nhân cách đặc-biệt, bởi vậy nhân cách tác giả luôn luôn có liên hệ sâu xa tới tác phẩm.

Phái đối lập thì cho rằng một tác phẩm giá trị không nhất thiết phải được viết bởi một tác giả có nếp sống gương mẫu. Mà sự thực cũng có nhiều tác giả — không thuộc trường phái lãng mạn dĩ nhiên — hết sức giữ thái độ khách quan khi tả tình tả cảnh. Rõ ràng Thomas Malory (1400 ? — 1471 ?), Christopher Marlowe (1574-93), bá tước Rochester, Byron chẳng đạo đức gì trong đời tư: Marlowe chết trong một cuộc ẩu đả tại quán rượu.<sup>1</sup> Malory hoàn tất tác phẩm *Morte d'Arthur* trong nhà tù, Rochester viết những sen khiêu dâm mà nhường như do kinh nghiệm bản thân nghiệm ngáp tác táng của chính ông; và Byron thì phạm tội ngoại tình nếu không phải là loạn luân. Ngược lại Geoffrey Chaucer và Charles Lamb là những công dân gương mẫu, George Herbert và Gerard Manley Hopkins là những mục sư gương mẫu. Vậy thời mỗi liên hệ nhân quả giữa con người với tác phẩm nếu được xét tới cũng phải được xét theo những khía cạnh tế nhị, chứ không thể xét theo

---

<sup>1</sup> Vào buổi tối một người trong bọn tên Ingram Frizer cãi lộn với Marlowe về truyện tiền nong; Marlowe đánh Frizer; anh này đâm chết Marlowe vì muốn tự vệ. Lại có giả thuyết nói vì đều là nhân viên mật vụ và có lẽ do tư thù bí mật, Marlowe và Frizer mới đi đến chỗ thanh toán nhau. Cái chết bất thần của chàng thi sĩ, kịch gia trẻ tuổi tài hoa này đã mở màn cho không biết bao lời chỉ trích, thóa mạ về nhân cách ông.

Xin đọc Đỗ Khánh Hoan, *Lịch-Sử Văn-Học Anh-Quốc* (Sài-gòn, 1969), I, 201.

quan hệ nhân quả đơn thuần, coi tác phẩm và tác giả phản ánh trung thành lẫn nhau.

Đến như quan niệm của Goethe thì lại muốn phê bình gia phải thực hiện nhiệm vụ đi sâu vào tâm tình tác giả. Điều này càng khó hơn nữa, bởi thứ nhất, làm sao mà soi sáng được hết những ngõ ngách tâm linh của những tác giả siêu quần bạt chúng, thứ hai, nhiều khi tác giả nghĩ một nhưng viết mười, hoặc nghĩ một đằng nhưng viết một nẻo.

Vậy đồng ý là tiêu sử tác giả có thể giúp chúng ta phần nào hiểu sâu vào tác phẩm, nhưng đừng bao giờ lăm lăm giữa hai lãnh vực: phê bình tác phẩm với phê bình cuộc đời tác giả.

Bộ môn phê bình văn học với bộ môn lịch sử tuy có thể có những liên hệ hữu ích với nhau nhưng vẫn là hai bộ môn riêng biệt với những phương pháp và mục đích riêng biệt.

Nhiều khi tác giả không thể không biết tới bối cảnh xã hội và lịch sử thường có liên hệ hoặc xa hoặc gần, hoặc trực tiếp hoặc gián tiếp tới tác phẩm. *Divine Comedy* của Dante đầy rẫy những liên hệ về người, về nơi chốn, về biến cố đương thời. Những tác phẩm tương tự, hậu thế khi in lại thường phải chú thích rất nhiều bên dưới ngõ hầu người đọc mới thấu triệt được mọi ý nghĩa của tác phẩm.

Nắm vững được những dữ kiện lịch sử có thể giúp ta hiểu thêm giọng văn của tác giả, thâm ý của tác giả, ý nghĩa của toàn thể tác phẩm.

Nếu đó lại là một tác phẩm lấy hẳn bối cảnh lịch sử làm bối cảnh tác phẩm — như *Chiến-Tranh và Hòa-Bình*

của Tolstoy — thì nhiều khi chính tác phẩm còn cung cấp thêm sử liệu chính xác với cái nhìn riêng tư của tác giả.

Nhiều học giả rất chú trọng đến phần bối cảnh xã hội và lịch sử, song le nhiều khi phần bối cảnh này không thiết yếu cho lắm, vì nó không phải là cái đỉnh của tác phẩm, cũng chẳng phải là chủ tâm của tác giả. Có những tác phẩm biên khảo về lịch sử như *Sự Suy Tàn và Sự Đổ của Đế-Quốc La-Mã — Decline and Fall of the Roman Empire* — của Gibbon, và đặc biệt tác phẩm nặng tính chất trữ tình hơn nữa *Cuộc Cách Mệnh Pháp* — *French Revolution* — của Carlyle lại mang nặng sắc thái văn chương hơn là lịch sử vì cách hành văn điều luyện, tình cảm trữ tình phong phú, dạt dào. Trường hợp trong văn học Việt Nam là những bài «Hịch Tướng Sĩ Văn» của đức Trần-Hưng-Đạo, «Bình Ngô Đại Cáo» của Nguyễn-Trãi. Trái lại nhiều cuốn lịch sử tiểu thuyết quá chú trọng việc sưu tập các dữ kiện lịch sử, do đó mang nặng sắc thái lịch sử hơn là văn chương. Trường hợp trong văn học Việt Nam là những tiểu thuyết lịch sử của Nguyễn-Triệu-Luật, nhưng kỳ thực, đúng như lời nhận định của phê bình gia Vũ-Ngọc-Phan, chúng chỉ là những tập ký sự lịch sử : *Bà Chúa Chè, Loạn Kiều Bình, Chúa Trịnh Khải...*

Lại có những tiểu - thuyết giá trị văn - chương kém, nhưng phản ảnh một sự kiện lịch sử nóng hổi thực tại, do đó gây dư luận sốt dẻo và sôi nổi vào thời đó, như tác-phẩm *Căn Lều của chú Tom* — *Uncle Tom's Cabin* — của Harriet Beecher Stowe. Điều này cho ta hiểu thêm một hệ luận là nhiều khi những tác

phẩm nặng giá trị lịch sử phải xét theo dư luận của thời đó. Tỉ như cuốn *Uncle Tom's Cabin* vào thời vừa được Beecher Stowe viết ra thì được tiếp đón nồng nhiệt, nhưng sau đó, khi chế độ nô lệ bị hủy tại Hiệp-Chủng-Quốc, tác phẩm mất hẳn tầm quan trọng.

Sau chót chúng ta nên nhớ rằng giá trị lịch sử cốt ở chính xác, nhưng giá trị văn chương lại cốt ở những nét gợi cảm, trữ tình, trí tưởng tượng phong phú. Cho nên bộ môn sử với bộ môn phê bình văn học tuy có thể có liên hệ hữu ích với nhau đấy nhưng vẫn là hai bộ môn riêng biệt với những phương pháp và mục đích khác hẳn nhau.

Thuyết của Freud, Jung, Adler có cung cấp dữ kiện tâm-lý-học trong việc phê bình văn học, nhưng chúng ta chớ nên chỉ nhìn một cây mà quên rừng.

Tolstoy đã viết : « Nghệ thuật là tiếng nói của tình cảm. » Tất nhiên chúng ta nên hiểu tình-cảm đây là tình cảm của con người cảm nghĩ toàn diện, nghĩa là tình và lý hỗ tương ảnh hưởng, luôn luôn là cái Một bất khả phân.

Nhà văn hoặc diễn đạt những tình

cảm, ý nghĩ của chính mình như những lời tự thuật, hoặc những tình cảm, ý nghĩ của tha nhân do sự nhạy cảm — đức tính đặc biệt của giới văn nghệ sĩ — mà tha tâm thông. Có những điều nhà văn bộc lộ do ý thức soi sáng, nhưng cũng có những điều nhà văn bộc lộ do tiềm thức điều khiển mà không hay; hoặc đó là những khát vọng của bản năng vô thức bị ngăn chặn, hoặc đó là những cảm xúc mạnh gặp từ ấu thời có tác dụng lâu dài trong tâm trí, lần xuống tiềm thức, nay gặp dịp bộc lộ, thăng hoa trong tác phẩm văn chương. Phê bình tâm lý là tìm hiểu những động cơ tình cảm

thâm sâu đó thể hiện trong văn chương. Nhà thơ Wordsworth thuở nhỏ có lần trốn cha mẹ leo trộm lên một con thuyền rồi lênh đênh trên mặt nước, đúng lúc đương hoang mang lo sợ thì bỗng một ngọn núi đồ sộ đen ngòm bất thình lình xuất hiện như bóng người khổng lồ dữ tợn muốn nuốt chửng chú bé. Cảm giác hãi hùng đến cực độ đó ăn sâu vào tiềm thức Wordsworth đến nỗi suốt đời nhà thơ luôn luôn đồng hóa những sự bị cấm đoán với cảm giác hãi hùng, và sự kiện này đã thể hiện bằng bạc trong suốt thi nghiệp của Wordsworth.

Giáo Sư Nguyễn-Văn-Trung đã căn cứ vào cuốn *Traité Pratique d'Analyse du Caractère* của G. Berger soi sáng thêm về phương pháp dùng tâm lý học mà tìm hiểu những tình cảm được thể hiện trong văn chương, đại ý như sau :

Có hai ngành trong tâm lý học thường được các nhà phê bình đem áp dụng vào phê bình văn chương là Tính-Tình-Khoa (Caractériologie) và Phân-Tâm-Học (Psychanalyse)..

Thoạt hãy xét đến tính-tình-khoa.

Hoàn cảnh xã hội, giáo dục có thể ngăn chặn hay gia tăng một tính tình, nhưng không thể thay đổi hoàn toàn, hoặc tiêu diệt được tính tình như cột trụ, sườn nhà, xương sống của cơ thể. Các nhà tính-tình-khoa cho rằng có ba yếu tố chính cấu tạo nên tính tình :

1. *Yếu tố cảm xúc* : nhạy cảm trước những cái nhỏ nhặt và mức độ xúc cảm mạnh.



2. *Yếu tố hoạt động*: không thích ngồi yên, an nhàn, thụ động, mà phải luôn luôn làm cái gì kể cả những việc mình không thích.

3. *Ấm hưởng* (*retentissement*): một người có thể dễ cảm xúc hay ưa hoạt động nhưng một cách tức khắc, mãnh liệt, rồi thôi (*trực phản*); người khác thì lại chậm chạp, lâu sau mới phản ứng và phản ứng lâu dài (*trường phản*.)

Các nhà tính tình-khoa chia làm 8 tính-tình căn bản tùy theo sự phối hợp của ba yếu tố trên.

### Loại nhạy cảm

1. *Tính thần kinh* (*Nerveux*): cảm động + không hoạt động + trực phản. Tỉ như tính tình của Baudelaire, Musset, Verlaine, Stendhal.

2. *Tính đa sầu đa cảm* (*Sentimental*): Cảm động + không hoạt động + trường cảm. Như Alfred de Vigny, Jean-Jacques Rousseau.

3. *Tính phản nộ* (*Colique*): Cảm động + hoạt động + trực phản. Như Victor Hugo, George Sand.

4. *Tính đam mê* (*Passionné*): Cảm động + hoạt động + trường cảm. Như Pascal, Racine, Corneille, Flaubert.

### Loại vô cảm

5. *Tính đa huyết* (*Sanguin*): Không cảm động + hoạt động + trực cảm. Như Montesquieu, A. France.

6. *Tính lãnh đạm* (*Flegmatique*): Không cảm động + hoạt động + trường cảm, Như Kant, Washington.

7. *Tính vô định hình (Amorphe)*: Không cảm động + không hoạt động + trực cảm. Như La Fontaine.

8. *Tính vô tình (Apathique)*: Không cảm động + không hoạt động + trường cảm. Như Vua Louis XVI.

Tại Việt-Nam có ông Nguyễn-Đình-Giang đã áp dụng phương pháp phê bình tâm lý trong bài « Thử Tìm Hiểu Nguyễn Du và Truyện Kiều Theo Phương Pháp Mới » (*Đại Học* số 8). Theo ông Nguyễn-Đình-Giang thì Nguyễn-Du thuộc loại đa sầu đa cảm (cảm động + không hoạt động + trường cảm). Có thể căn cứ vào tính tình trên của Nguyễn Du làm chìa khóa để giải thích chẳng hạn tại sao Nguyễn Du chọn quan niệm tài mệnh tương đố, hồng nhan bạc mệnh, nghiệp quả... trong *Đoạn Trường Tân Thanh*, tại sao có những lẫn lộn mâu thuẫn ở tác phẩm Nguyễn Du giữa Nho, Phật, Lão, giữa những thái độ cứng rắn bảo vệ trung hiếu, tiết nghĩa và những hành động yếu đuối, bạc nhược, ủy mị của Kiều.

Còn về phân-tâm-học, theo quan niệm của Freud coi sự kiện tâm lý là vô thức và sự kiện ý thức là ước muốn bản năng, nhất là ước muốn bị ăn ức. Có hai điểm quan trọng cần nhấn mạnh trong diễn tiến bộc lộ qua những sự kiện tâm lý ăn ức: tính cách *tượng trưng* và *vô thức*. Ước muốn bị ăn ức xuất hiện ngụy trang dưới bộ mặt ngây thơ, thanh cao, và đương sự không biết hiện tượng tâm lý ý thức chính là ước muốn bị ăn ức ngụy trang bộc lộ.

. . . . .

Ti như giấc mơ, theo Freud, là quay về dĩ vãng. Mơ nhằm thực hiện một ước muốn trước đây chưa được thỏa mãn, và bây giờ được thỏa mãn một cách trá hình... Phân tích giấc mơ là đi từ nội dung công khai (câu chuyện thấy trong giấc mơ) để khám phá ra nội dung hàm xúc, ẩn ức.

Marie Bonaparte khi khảo sát cuộc đời của Edgar Poe nhận thấy văn hào luôn luôn có thái độ kỳ cục là phá ngang từ bỏ những vị trí an ổn để tự làm khổ mình. Điều đó bắt nguồn từ bản năng muốn chết (instinct de mort) mà ra. Tại sao Edgar Poe lại có bản năng này? Nguyên do cậu bé Edgar Poe đã mồ côi cha lại mất mẹ lúc lên ba tuổi. Hãy tưởng tượng cảnh đứa nhỏ, dưới ánh đèn mờ, quanh quẩn bên người mẹ trẻ đẹp nhưng ốm đau, rồi hấp hối suốt bốn tháng trời. Cảnh đó đã ảnh hưởng sâu xa đến tâm trí đứa bé. Trong tâm trạng lơ mơ của đứa trẻ, vẻ đẹp bố buộc gắn liền với cái chết. Người đẹp, người mình yêu phải chết. Chính cảm thức lơ mơ đó đã chi phối tính tình và sáng tác của nhà văn một cách vô thức. Trong tác phẩm, người ta thấy Edgar Poë hay bày tỏ sự tôn thờ những nhân vật đàn bà hấp hối, ưa thích những lâu đài hoang tàn, nước ao tù, hoặc hoài niệm những biển đông đặc ở cực, cũng như trong đời sống Edgar Poë chỉ bám vào những người đàn bà mang dấu vết của cái chết, bệnh hoạn, ốm yếu, và gớm ghê những người đàn bà khỏe mạnh, bình thường.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung, *Lược-Khảo Văn-học*, III, 156-82.

Sau thuyết của Freud đến thuyết của Jung, của Adler cùng một số các nhà tâm lý học cận kim khác đều tỏ ra khá hữu ích trong việc phân tích tâm lý tác giả hoặc nhân vật trong tác phẩm. Tuy nhiên phê bình gia luôn luôn phải thận trọng đừng sa vào lầm lẫn coi sáng tác phẩm chỉ là một văn kiện để mình áp dụng, kiểm chứng những lý thuyết tâm lý. Ngay cả những tác phẩm của Lawrence, những truyện của Sherwood Anderson về cô đơn, về thất bại, về bạo lực đều là những môi trường rất thích ứng với phân tâm học vậy mà chúng ta thấy còn bao nhiêu vấn đề khác nữa xoay quanh cốt truyện, đề tài truyện, bút pháp.

Lại xin nhắc thêm : chớ chỉ nhìn một cây mà quên rừng.

Tư tưởng của xã hội có phần ảnh hưởng trong tác phẩm văn học điều đó không ai nghi ngờ.

Xã-hội-học và Kinh-tế-học với phê bình văn học.

Thi phẩm dụ ngôn *Fable of the*

*Bees* của Bernard Mandeville (1670? — 1733) chịu ảnh hưởng của Thomas Hobbes, thế kỷ XVII. Hobbes trong *Leviathan* cũng như Mandeville trong *Fable* đều chủ trương căn nguyên mọi hành động của con người trong xã hội đều do lòng vị kỷ mà ra. Tác phẩm của Hobbes thì xuất hiện dưới thể chế độc tài của Oliver Cromwell, tác phẩm của Mandeville thì dưới triều đại của Hoàng hậu Anne. Hai tác giả này cùng muốn truyền bá chủ thuyết của mình về xã hội theo khía cạnh chính trị và kinh tế. Còn những tác giả khác tuy không chú tâm nhưng vô hình chung vẫn có khuynh hướng về một chủ thuyết chính trị, kinh tế nào đó. Tỉ như Shakespeare trong *Hamlet*, *Macbeth*, hay một số kịch phẩm khác, tuy không hề nói ra, nhưng rõ ràng chủ trương hãy giữ vững dòng vua truyền thống nếu không muốn xã hội bị

đào lộn. Sang thế kỷ XIX phát sinh tư tưởng phóng khoáng hơn, như thơ trữ tình Byron hết sức ca ngợi tự do; mặc dầu không một lời đả kích chế độ quân chủ chuyên chế nhưng người đọc thừa hiểu Byron không thể như Shakespeare ưng một dòng vua cứ thế mà cha truyền con nối mãi.

Đây liên hệ giữa tác phẩm với bối cảnh kinh tế, lý thuyết kinh tế càng rõ rệt vào đệ nhị và đệ tam thập niên thế kỷ XX, khi lý thuyết Mác-xít về kinh tế đương có đà ảnh hưởng mạnh tới giới trí thức gồm cả giới văn nghệ sĩ.

*The Grapes of Wrath* — Chùm Nho Uất-Hận — của John Steinbeck được sáng tác để phản ánh hoàn cảnh cuộc khủng hoảng kinh tế bi đát của Hoa-Kỳ vào thời đó. Trường phái Mác-xít trong lãnh vực phê bình văn học đã đặc biệt nhấn mạnh khía cạnh xã hội và kinh tế phản ánh trong tác phẩm. Điều này đúng với một số tác phẩm, nhưng lại quá khiên cưỡng với một số tác phẩm khác. Với những phê bình gia cương quyết đeo đôi kính « xã hội kinh tế » để phân tích, định giá bất kỳ tác phẩm nào, chắc chắn họ sẽ sa vào lầm lẫn nhìn tác phẩm một chiều, rất hẹp hòi, rất máy móc, tỉ như khi họ chê kịch phẩm Shakespeare là thiếu lập trường đại chúng.

Tôn giáo và nhân loại Chúng ta không thể không biết học với phê bình văn một số tín điều cơ đốc giáo khi thưởng thức thi, văn phẩm của học.

Chaucer, John Donne, T.S.Eliot, cũng như người Tây phương không thể không biết đến giáo lý Phật, Khổng, Lão nếu thật tình muốn thưởng thức đến nơi đến chốn cổ văn Việt Nam.

Trong truyện «The Old People» của William Faulkner, có một nhân vật lai da đen và da đỏ vào rừng săn, nhưng lại tung hô vạn tuế một chú nai bự, coi như được gặp hóa thân của tổ tiên mình. Đó chính là quan niệm vật tổ — totem — trong ngành nhân loại học.

Bây giờ chúng ta thử xét xem có thể hay nên áp dụng kiến thức tôn giáo và nhân loại học vào ngành phê bình văn học như thế nào. Chẳng hạn truyện *Tòa Lầu Đài* của Franz Kafka, trong đó một nhân vật mang tên K ngồi đợi bất tận dưới chân thành mong được diện kiến vị Bá-tước chủ nhân mà rồi chẳng bao giờ được gặp cả. Trong nhiều truyện khác của Kafka cũng như vậy, đó là ẩn ức lòng khao khát tình phụ tử của một đứa nhỏ đã từng qua một thời ấu thơ luôn luôn bị hắt hủi. Nhưng chúng ta cũng có thể coi truyện *Tòa Lầu Đài* là tượng trưng cho tấm lòng nhân loại luôn luôn hướng về Thượng Đế, đáng chí công, chí minh mà họ tin tưởng, tuy chẳng bao giờ được gặp mặt. Luôn luôn tìm hiểu tác phẩm bằng đôi mắt mở rộng như vậy chúng ta mới không làm hạn hẹp tác phẩm đi, trái lại tác phẩm phồn thịnh như khu rừng già mặc sức cho chúng ta khai phá.

Giống như văn học Đông phương nói chung, Việt-Nam nói riêng, thuở ban đầu văn, sử bất phân, bên văn học Tây phương sơ khởi cũng không có ranh giới giữa triết học với nghệ thuật văn-chương. Có thể bảo tác phẩm *Symposium* của Plato là một truyện sáng tác cũng được, mà là một

*Văn-chương và triết-lý —*  
 Một triết thuyết có hệ thống khi phản ánh vào tác phẩm có thay đổi ít nhiều. Và hai bộ môn — văn chương và triết lý — có hai hình thức diễn đạt khác hẳn nhau.

bài thuyết giảng về tình yêu cũng được. Mãi về sau này hai ngành triết học và nghệ thuật văn chương mới phân ranh rõ ràng. Ngay những thi nhân mà tác phẩm mang nặng tư tưởng triết lý như Wordsworth, Coleridge và Keats cũng phải cảnh giác chúng ta chớ lẫn triết học chính thức với tư tưởng triết lý trong thi ca. Các triết gia trình bày các trường phái triết học bằng những danh từ chuyên môn, chính xác; trái lại thi nhân, văn nhân thô lộ quan niệm triết lý của mình bằng lời thơ, lời văn gợi hình, gợi cảm. Hai hình thức diễn đạt hoàn toàn khác hẳn nhau.

Cách đây không lâu tư tưởng hiện sinh tràn lan trong văn giới, phản ánh thành chủ đề hoặc trực tiếp hoặc gián tiếp trong các sáng tác phẩm. Phong trào này, như chúng ta đã biết, bắt nguồn từ tư tưởng hiện sinh hữu thần của Kierkegaard rồi phân thành hai ngành, hiện sinh hữu thần và hiện sinh vô thần. Khởi điểm chung của tư tưởng hiện sinh (hữu thần hay vô thần) là ở chỗ họ cũng tin rằng con người phải hiện hữu trước đã, rồi bản thể tới sau — *existence precedes essence*. Nói một cách khác, con người không hề có một bản chất tiên thiên tất yếu nào, bản chất ấy do chính con người tự tạo lấy, khám phá lấy. Nếu người xưa nói: « Hãy tự biết mình ! » thì con người hiện sinh nói: « Hãy tự tạo lấy mình — và thế giới mình sống ! »

Thực ra phong trào hiện sinh không hẳn là một triết lý, mà là một cách suy tư về những vấn đề triết học thì đúng hơn. Chúng ta thấy rằng một triết thuyết có hệ thống mạch lạc bên ngoài khi đi vào tác phẩm văn chương bộ mặt có đôi khác đi hoặc ít hoặc nhiều. Tuy nhiên nếu chúng ta nắm vững được triết thuyết đó bên ngoài, chúng ta dễ đào sâu được tư tưởng phản ánh trong tác phẩm hơn.

Không những văn chương tất yếu liên hệ với nhiều ngành anh em khác mà chính văn nghệ sĩ nhiều khi cũng quán xuyến được nhiều bộ môn. Leonardo da Vinci (1452-1519) không chỉ là họa sĩ mà còn là điêu khắc gia, kiến trúc sư, nhạc sĩ, kỹ sư, nhà toán học, và nhà khoa học. Michelangelo (1475-1564) không chỉ là họa sĩ, điêu khắc gia, mà còn là kiến trúc sư và thi sĩ nữa.

Đặc-biệt bộ môn âm nhạc sao mà liên hệ chặt chẽ với bộ môn thi ca. Trong thần thoại Hy Lạp hiện thân của cả thi ca lẫn âm nhạc là chàng Orpheus, và tượng trưng cho thi ca đâu có là ngọn bút, mà là chiếc đàn ly tao. Âm hưởng trong một bài thơ tuy không hoàn toàn là âm nhạc, nhưng quả thật có liên hệ mật thiết với âm nhạc.

Ngày nay thì ngành văn chương phân biệt hẳn với ngành khoa học thiên nhiên, nhưng Lucretius xưa (c96-c55 B.C.) đã trình bày cả thuyết nguyên tử của ông dưới hình thức thi ca. Nghi cho cùng danh từ *khoa học* — *science* — của Tây phương có nghĩa đơn giản là *tri thức* — *knowledge*. Ai mà chẳng muốn học hỏi để hiểu biết, nhà văn cũng như nhà khoa học. C.P. Snow một khoa học gia kiêm tiểu thuyết gia hiện đại đã khẳng định rằng thế giới của chúng ta ngày nay gồm hai ngành hoạt động văn hóa: văn chương và khoa học; một con người muốn xưng danh là tri thức vào thời buổi này phải có những kiến thức tối thiểu về cả hai ngành đó.

Những phát minh khoa học quả đã có ảnh hưởng tới lãnh vực sáng tác. Ống kính viễn vọng của hai nhà



thiên văn Tycho Brahe (1546-1601) và Johann Kepler (1571-1630) đã kích thích và mở rộng trí tưởng tượng của Donne và Milton trong ngành sáng tác. Nói đâu xa, chính ống kính hiển vi đã khiến Swift nghĩ ra đề tài trào lộng du ngoạn vào thế giới tí hon Lilliput trong tác phẩm *Gulliver's Travels* — *Guy-lì-ve Du Ký* — của ông. Tuy nhiên tới cuối thế kỷ XVIII Blake và phong trào lãng mạn đã phải quyết liệt chống lại thái độ cuồng tín khoa học cứ luôn luôn muốn «phân tích cả mùi hương» — nói theo kiểu Xuân Diệu — trong lãnh vực tế vi của văn nghệ.

Tới đây chúng ta có thể kết luận rằng bộ môn văn chương quả có những dây liên hệ với những yếu tố hầy bộ môn khác như tiểu sử tác giả, bối cảnh lịch sử, xã hội, tâm lý học, nhân loại học, triết học, tôn giáo... Tuy nhiên chúng ta phải luôn luôn tự cảnh giác đề chỉ tìm cách sử dụng những bộ môn liên hệ đó khi nào thực sự chúng là những yếu tố soi sáng tác phẩm, chứ bao giờ «khư khư mình buộc lấy mình vào trong» mà cứ cố cưỡng tác phẩm khuôn ép vào những giáo điều cứng nhắc của từng bộ môn.

Sau hết chúng ta cũng phải thẳng thắn mà công nhận rằng càng những người nắm vững được nhiều bộ môn liên hệ, họ càng là những đôi mắt xanh trong giới thưởng ngoạn. Và những người đó mà cất lời phê bình, hẳn là lời phê bình của họ phải có nhiều thẩm quyền.

## **PHẦN HAI**

### **Tiểu Thuyết Trong Văn Học**



## CHƯƠNG MỘT

### ĐỊNH NGHĨA VÀ PHÂN LOẠI TIỂU THUYẾT

Ngày nay chẳng ai còn có thể chối cãi được điều một trong những nhu cầu giải trí tinh thần chính yếu của nhân loại là tiểu thuyết. Một cái nhìn tổng quan về bộ môn tiểu thuyết.

Trình độ văn hóa một dân tộc càng cao, nhu cầu ngao du vào thế giới tiểu thuyết càng lớn, thời thì có đủ các loại các hạng tiểu thuyết để thỏa mãn «khẩu vị» tinh thần của đủ các hạng người trong xã hội. Cứ nhìn vào tình thế hiện tại tại nước nhà, vô tuyến truyền hình đã đi sâu vào hầu khắp các hang cùng ngõ hẻm, mà phong trào đọc tiểu thuyết không những không hề bị suy giảm còn gia tăng nữa, thì quả thực nhu cầu đọc tiểu thuyết là một nhu cầu vô địch, bất khả kháng, chưa biết bao giờ mới bị hạ bệ.

Sao vậy ? Vì sao tiểu thuyết là một trong những thể văn xuất hiện muộn màng nhất, khi lên ngôi bá chủ lại chễm chệ vinh quang, coi mọi thiên niên bất địch như vậy ?

Ngẫm cho kỹ một trong những lý do chính yếu hẳn là vì con người ta ở đời «nhân sinh bách tuế vi kỳ» sống ngắn ngủi trong thời gian, hạn hẹp trong không gian. Cho nên vào những giờ phút được nhàn nhã ngồi thoải mái trên ghế, nằm êm ả trên giường, đi vào thế giới tiểu thuyết, con người có cảm giác vùng thoát được khỏi khung trời nhỏ hẹp mình đang sống, quên đi

trong phút giây những nhàm chán của nhịp sống đều đều thường nhật.

Tiểu thuyết, món ăn tinh thần quan trọng như thế đó, vậy mà điều này là một sự thật: các tiểu thuyết gia — Việt-Nam cũng như thế giới — khi họ sáng tác, họ ít cần biết về lịch sử tiểu thuyết, kỹ thuật tiểu thuyết, phân loại tiểu thuyết... làm những hành trang trí thức.

Đây là lãnh vực của thiên tài, dòng nước một khi phá được ngọn nguồn ra rồi thì tự động chan hòa thành suối, thành sông, cuộn cuộn chảy ra gặp biển chẳng cần phải nhờ một ông Cồn, ông Vũ đi rạch đất phá núi mở đường mà làm gì.

Thảng hoặc cũng có những tác giả viết những thiên khảo luận hoặc ngắn hoặc dài, hoặc buông thả, hoặc có hệ thống ít nhiều về tiểu thuyết, như ở nước ta Thạch Lam đã viết *Theo Giòng*, Nhất Linh đã viết *Viết và Đọc Tiểu Thuyết* Vũ Bằng đã viết *Khảo Về Tiểu Thuyết*, Võ Phiến dưới bút hiệu Trảng Thiên đã viết *Tiểu Thuyết Hiện Đại*... Nhưng các tác giả trên viết những thiên khảo luận trên sau khi họ đã đi sâu và xa vào con đường sự nghiệp của họ.

Các vị đó tựa như những con cá no mỗi chợt hứng vùng lên thành một thứ « cá bay » để nhìn xuống vùng biển của mình, rồi phát biểu vài nhận xét chơi cho vui thể thôi.

Nghiên cứu tiểu thuyết cho biết đến ngọn nguồn lạch sông đích thực chỉ có những vị học giả phê bình gia, đặc biệt bên truyền thống Tây-phương.

Nơi đây chúng tôi cố gắng sưu tầm một số những công trình giá trị đó và đúc kết theo một dàn bài riêng

ngõ hầu chúng ta có một cái nhìn thống quan hơn về bộ môn quan trọng này trong văn học sử.

Tiểu thuyết, một trong những Định nghĩa tiểu thuyết. cột trụ chính của lâu đài văn học

đã xuất hiện rồi tiến triển ra sao? Định nghĩa nào hiện nay bao quát được hết những yếu tính về nội dung cũng như về hình thức của tiểu thuyết đây? Xin tuyên chọn ba định nghĩa trích trong tự điển của ba nước Hoa-Kỳ, Pháp, Anh như sau :

Định nghĩa 1 (Hoa-Kỳ). — Xin trình bày thoát ý :

« *Tiểu thuyết là một thể văn thuật lại một truyện tưởng tượng trong đó nhân vật và hoàn cảnh được lấy ngay ở cuộc sống thực tại dựng thành cốt truyện.* »

Novel : fictional prose narrative in which characters and situations typical of real life are depicted within the framework of a plot. (*Funk and Wagnalls Standard Reference Encyclopedia*, 1963).

Định nghĩa 2 (Pháp). — Cũng xin trình bày thoát ý :

« *Tiểu thuyết : Theo nghĩa xưa là một tác phẩm văn hay vận văn viết bằng tiếng romane địa phương (chứ không phải bằng tiếng la-tinh); theo nghĩa ngày nay, là một sản phẩm của trí tưởng tượng, một truyện dài bằng văn kể lại một cuộc phiêu lưu, nhận xét những phong tục, mô tả những tính tình, những đam mê đề gây hứng thú cho người đọc.* »

Roman : Ancienn., oeuvre narrative en prose ou en vers écrite en langue romane. Auj., oeuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur dont l'intérêt est dans la narration d'aventure,

*l'étude des mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions.*

*(Grand Larousse encyclopédique, 1964)*

Thiết tưởng chúng ta cũng có thể kẻ thêm một định nghĩa nữa về tiểu thuyết cũng của Pháp trong bộ tự điển *Littre* :

« *Một câu chuyện bịa đặt viết bằng văn xuôi, trong đó tác giả hoặc mô tả các tình cảm, các phong tục, hoặc kể những sự việc kỳ lạ, cốt gây hứng thú cho độc giả.* »

*(Une histoire feinte écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures.)*

Định nghĩa 3 (Anh).— Cũng vẫn xin dịch thoát ý :

« *Tiểu thuyết là một thể văn thuật lại một truyện tưởng tượng khá dài (chừng một quyển hay nhiều quyển) trong đó các nhân vật, những hành động tiêu biểu cho hiện tại hoặc dĩ vãng của cuộc sống bên ngoài đều được mô tả và kết cấu thành cốt truyện khi thì đơn giản khi thì phức tạp.* »

Novel : A fictitious prose narrative or tale of considerable length (now usually one long enough to fill one or more volumes), in which characters and actions representative of the real life of past or present times are portrayed in a plot of more or less complexity.

*(Oxford English Dictionary 1967)*

Chúng tôi tổng kết tất cả những định nghĩa trên vào một định nghĩa sau :

« Tiểu thuyết là một loại văn thuật sự trong đó tác giả hoặc mô tả hoặc kể lại một truyện *tưởng tượng*. Những nhân vật, những hành động, những tình hình, những đam mê được trình bày theo những tình tiết ít nhiều khúc mắc ly kỳ, người đọc luôn luôn có cảm tưởng như truyện đã hoặc đang xảy ra ngoài đời thật. »



## LỊCH TRÌNH TIẾN TRIỂN CỦA THỂ TIÊU THUYẾT

Tiêu-thuyết xuất hiện vào giai đoạn ba của lịch trình tiến triển. Vẫn theo truyền thống Tây phương thì tiêu thuyết là giai đoạn ba theo lịch trình tiến triển của thể văn thuật sự. Giai đoạn một là *Anh Hùng Ca* (epic); giai đoạn hai: *Truyện Tình Hiệp Sĩ* (romance); giai đoạn ba: *Tiêu Thuyết* (Anh: *Novel*, Pháp: *Roman*.)

Cũng xin nhắc lại một lần nữa những nét chính của từng loại này.

### 1. *Anh Hùng Ca* (Epic):

Đây là thứ truyện dài thuật lại bằng lời thơ hùng tráng những thành tích của những bậc anh hùng dũng sĩ truyền kỳ hay lịch sử.

Người Hy-Lạp phân biệt loại thơ anh hùng ca với loại thơ trữ tình ở cả hai điểm nội dung cũng như hình thức. Về nội dung, thơ trữ tình biểu lộ đậm đà tình cảm cá nhân hơn anh hùng ca nhiều; về hình thức trình bày người Hy-Lạp ngâm hát thơ trữ tình, còn anh hùng ca thì cao giọng đọc. Anh hùng ca cũng khác với kịch thơ, vì anh hùng ca chỉ do một người đứng ra đọc để diễn tả câu chuyện, còn kịch thơ là để diễn xuất hẳn hoi trên sân khấu.

Anh hùng ca không phải chỉ có tác dụng đơn thuần giải trí người nghe bằng cách kể lại những thành tích anh hùng cao cả, mà qua nội dung đó còn biểu lộ tính chất cũng như lý tưởng của một xã hội cổ khi đã đạt tới một trình độ văn minh nào đó. Tỉ như xã hội

đó đã kết hợp lại thành một cộng đồng không quá rộng lớn cho lắm, về kỹ thuật đã biết canh tác, làm được đồ kim khí để thường khi gây chuyện binh đao, chinh phạt lẫn nhau. Sau này khi trình độ văn minh tiến triển sang giai đoạn khác, thế anh hùng ca trở nên lỗi thời, không còn thích hợp nữa.

Có hai loại anh hùng ca. Loại bình dân (folk epics) vô danh, truyền khẩu như *Beowulf* (Anh), *Chansons de Geste*, *Chansons de Roland* (Pháp), *Ramayana*, *Mahabharata* (Ấn-độ)...

Loại anh hùng ca văn học (literary epics) là công trình sáng tác của những đại thi hào như *Iliad* và *Odyssey* của Homer, *Aeneid* của Vergil...

## 2. Truyện Tình Hiệp Sĩ (Romance) :

Loại này xuất hiện sau anh hùng ca một thời gian khá lâu. Thoạt là một số huyền thoại Hy-Lạp miêu tả những cuộc phiêu lưu kỳ lạ, như cuộc du hành liên hành tinh trong *True History* của Lucian (thế kỷ II sau Thiên Chúa), nhưng tiêu biểu nhất phải kể tới tác phẩm *Aethiopica* của Heliodorus (thế kỷ III sau Thiên-chúa) kể lại truyện một cặp tình nhân qua bao nhiêu gian truân khổ ải rồi mới tới ngày tái ngộ.

Au-châu vào thời trung cổ lại được chứng kiến một diễn trình tương tự : thoạt là anh hùng ca như *Chansons de Geste* vào thế kỷ XI và XII, sau đó cuộc sống ổn định dần, tình cảm phức tạp hơn, loại *Truyện Tình Hiệp Sĩ* (Romance) xuất hiện, thoạt bằng vận văn rồi bằng tản văn, kể lại những thiên diễm tình và những phiêu lưu hero hùng của các vị hiệp sĩ. Truyện viết ra để được đọc trong bầu không khí thân mật giữa một số nhỏ thuộc giới quý phái trong triều. Những truyện tình thời Trung cổ

thường khai thác quanh các đề tài lớn quen thuộc như cuộc vây thành Troy, truyện đại đế Charlemagne, truyện vua Arthur. Hai sắc thái đặc biệt của loại truyện này là luôn luôn thấm nhuần tinh thần Cơ-đốc-giáo với một luyến ái quan lãng mạn đầy hiệp sĩ tính. Những truyện tình hiệp sĩ về sau này của Philip Sidney, Walter Scott, Robert Louis Stevenson càng tiến tới gần thể tiểu thuyết của chúng ta ngày nay hơn nữa.

### 3. Tiểu thuyết :

Hãy đi sát vào các định nghĩa tiểu thuyết đã thuật chúng ta thấy nổi bật mấy yếu tính sau đây :

a) *Sản phẩm của trí tưởng tượng* : Tiểu thuyết, căn bản là một sản phẩm của tưởng tượng. Gần đây khi Mai Thảo trả lời cuộc phỏng vấn của Nguyễn-Nam-Anh, báo Văn, đã nói lên đích thực cái yếu tính giả tưởng này của tiểu thuyết :

*«Tiểu thuyết phải được coi là một sản phẩm của tưởng tượng, cho dù nhà văn xưng tôi và nói về mình... Những thực tại cụ thể nhất của đời sống khi qua ngưỡng cửa của tiểu thuyết, cũng chỉ còn là tưởng tượng như tiểu thuyết».*<sup>1</sup>

b) *Tính chất xác thực* : Tiểu thuyết tuy giả tưởng mà lại tạo dựng được bầu không khí xác thực bởi chất liệu của tiểu thuyết là đề tài, biến cố, nhân vật đều gần gũi với đời sống thực. Nhân vật tiểu thuyết không tiêu phạm như nhân vật anh hùng ca, không lý tưởng hóa

---

<sup>1</sup> Nguyễn Nam Anh «Mai Thảo — Nhà Văn Ở Phút Nói Thật», Văn số 192 ngày 15-12-1971, tr. 86.

một cách tròn trịa như trong những truyện tình hiệp sĩ (romance). Lối mô tả những tình tiết tỉ mỉ cũng là một kỹ thuật đặc biệt khiến không khí tiểu thuyết càng gần gũi với cuộc sống thông thường.

Thực ra nếu nhìn ngược dòng lịch sử tới thời minh nha của thể tiểu thuyết thì sự quan sát và sử dụng những chi tiết trong đời sống thường nhật để đem vào tác phẩm thoát rất rời rạc và không hề được xây dựng thành một kết cấu gắn bó thống nhất. Tỉ như trong *Satyricon* của Petronius (nhà văn La-Mã mất vào khoảng năm 66), tất cả những điều ông tả về xã hội đương thời chỉ là sự kết hợp của những bài nghị luận văn chương, nghị luận xã hội, đôi khi xen vào những vần thơ đối cảnh sinh tình.<sup>2</sup>

Qua thời Trung cổ xuất hiện hai thể văn mới là *Fabliau* và *Novella* để giải trí cho lớp người trung lưu thành thị.

*Fabliau* là một thể truyện bằng thơ của Pháp viết vào khoảng thế kỷ XII và XIII kể lại những truyện phiêu lưu ngắn tức cười của các loài hạ đẳng. Trong văn chương Anh tác phẩm *Miller's Tale* của Chaucer (thế kỷ XIV) là một tỉ dụ điển hình cho thể này. Kế đó ở Ý có thể *Novella* thủy tổ của thể truyện ngắn sau này.

Đặc tính của cả hai thể *Fabliau* và *Novella* đều tả thực số sàng cuộc sống gần gũi, hoàn toàn trái ngược

---

<sup>2</sup> Chúng ta có thể liên tưởng đến *Giấc Mộng Con*, tập du ký tưởng tượng của Tần Đà mà Phạm Quỳnh đã gay gắt phê bình là những chuyện đầu Ngô mình Sở khi dứt khi nối không đầu không đuôi...

với khuynh hướng lý tưởng hóa của những truyện tình hiệp sĩ.

Tới đây có một vấn đề nhỏ cần được giải quyết ngay, đó là vấn đề tiểu thuyết lịch sử. Đặc tính của tiểu thuyết là gần gũi với đời sống thực tại, nếu đó là một tiểu thuyết lịch sử đương thời hay gần gũi thì không sao, nhưng nếu thuật lại một thời quá vãng đã xa thì phải được coi là trường hợp đặc biệt. Tác giả cũng như độc giả chẳng hề có kinh nghiệm bản thân gì về những tình tiết xảy ra trong truyện, chỉ còn những khúc mắc éo le xây dựng thành cốt truyện là thuộc lãnh vực thực của tiểu thuyết.

Sở dĩ tiểu thuyết Tây phương mang nặng tính chất thực tại như vậy bởi chính ý nghĩa nguyên thủy của danh từ đó. Từ-ngữ Anh «*novel*» (tiểu thuyết) bắt nguồn từ từ-ngữ La tinh «*novus*» có nghĩa là mới, sống dẻo, (new). Vào thế kỷ XIV tại Florence (Ý) mới nảy sinh ra thể «*novella*» đề cung cấp món ăn tinh thần cho xã hội nơi này gồm các thương gia giàu có và trí thức hơn. Người có công đầu khai phá thể này là Giovanni Boccaccio (1313—75). Ông đã dùng chữ «*novella*» ghi làm đề mục cho những thiên giai thoại ngắn của ông. Từ ngữ «*novel*» có lẽ được chính thức dùng lần đầu tiên trong văn học Anh với tập dịch phẩm *The Palace of Pleasure* ấn hành năm 1566 gồm những tác phẩm ngắn của Giovanni Boccaccio và Matteo Bandello (một nhà văn Ý khác sinh quán ở miền Piedmont), dịch giả là William Painter. Loại «*novella*», những thiên giai thoại ngắn theo kiểu Ý này, tiếp tục được bành trướng trong văn chương Anh cho đến thế kỷ XVIII, nhưng bố cục vẫn còn lỏng lẻo lắm.

Tác giả Anh đầu tiên xứng đáng danh hiệu tiểu thuyết gia là Samuel Richardson với tác phẩm *Pamela* hay *Virtue Rewarded* (1740). Truyện viết dưới hình thức những lá thư được gửi đi (cho có vẻ gần với sự thực), kể truyện một cô đầy tớ đã qua biết bao thử thách gian nan chống lại những tấn công sàm sỡ của ông chủ, sau cùng vẫn bảo toàn được tiết hạnh của nàng.

Tiếng Anh «novel» (tiểu thuyết) không những có nghĩa đặc sắc (original), khác với thông lệ, (vì có thể mới thành truyện chứ), mà còn hàm ý mới xảy ra (recent occurrence).

c) *Tình tiết ít nhiều éo le và cá tính nhân vật*: Cốt truyện tiểu thuyết luôn luôn được xây dựng bằng những tình tiết ít nhiều éo le. Chính những tình tiết đó nêu rõ cái sắc thái đặc biệt của tiểu thuyết, chúng làm tiểu thuyết khác với truyện tích (a story) hay một truyện ngụ ngôn (a fable). Bởi vì những tình tiết đó đã được kết cấu ở một mức độ cao hơn, tinh vi hơn, không chỉ thuật lại sự việc một cách đơn thuần theo thứ tự thời gian, mà đã biết phối hợp chúng theo một hệ thống nhân quả khít khao.

Với tiểu thuyết tình tiết không thôi dù éo le đến mấy cũng chưa đủ. Tiểu thuyết căn bản còn phải trình bày cá tính nhân vật thể hiện qua những tình tiết đó nữa. Tình tiết éo le khăng khít gắn liền với nhân vật như hình với bóng. Hiểu như vậy, chúng ta mới không ngạc nhiên khi nghe câu nói sau đây của Henry James: «Nhân vật là gì nếu không do biến cố tình tiết tạo thành? Biến cố tình tiết là gì nếu không do nhân vật biểu trưng?»

(What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?)

Tác phẩm *Don Quixote* của Cervantes (1547—1616) có thể coi là một trong những tác phẩm đầu tiên đã hội đủ cả hai yếu tố của tiểu thuyết là vừa chú ý đến tình tiết vừa chú ý đến việc xây dựng cá tính nhân vật.

Những tình tiết đó mật thiết liên hệ nhân quả và kết cấu thành cốt truyện hẫng hoi. Qua truyện trào lộng này chúng ta chứng kiến hai mẫu người với hai cá tính đối lập: Don Quixote tiêu biểu hạng người theo đuổi lý tưởng hiệp sĩ cao khiết nhưng không tưởng, Sancha Pánza tiêu biểu hạng người bình dân thực tế. Tác phẩm đã là một thành công chói lọi của nền văn chương Tây Ban Nha đóng góp vào kho tàng văn học thế giới.

Tóm lại sự tiến triển của thể văn thuật chuyện ở Tây phương từ khởi thủy là Anh Hùng Ca (epic) qua Truyện Tình Hiệp Sĩ (romance) rồi đến Tiểu Thuyết là như vậy. Sự khác biệt giữa ba thể văn này có thể tóm tắt như sau:

Anh hùng ca và tiểu thuyết phản ánh hai trạng thái xã hội khác biệt nên trình diện hai mẫu người khác biệt. Một đẳng thì có cái hòa điệu lý tưởng giữa con người, thiên nhiên và thần thánh của một thời cổ vàng son (*Iliad*, *Odyssey* chẳng hạn), một đẳng là xã hội ngày nay với những cá nhân tự ý thức đương vùng vẫy giữa những mâu thuẫn của cuộc sống thực tế. Truyện tình hiệp sĩ xưa, như chúng ta biết, về nội dung nhuộm tình

thần Cơ-đốc-giáo, nói lên niềm khát vọng một nếp sống tung hoành với những mối tình thơ mộng nhiệm hiệp-sĩ tính. Còn tiểu thuyết thì luôn luôn diễn tả sát với thực tại.

Cũng cần phải ghi thêm là từ ngữ « Romance » ngày nay còn được dùng để chỉ loại tiểu thuyết cũng lấy nguyên liệu ở đời sống thực tại, cũng dung hợp thực tại với giả tưởng, chỉ có điều khác là không khi truyện mộng, thực có phần hư ảo một chút, nhân vật truyện được lý tưởng hóa, còn tiểu thuyết thì gần gũi với thực tại hơn, vậy chữ « Romance » khi đó không còn có thể dịch là « Truyện Tình Hiệp Sĩ » như xưa được nữa.

#### 4) Chiều dài của một cuốn tiểu thuyết :

Tây phương luôn luôn chính xác trong vấn đề định nghĩa chính danh nên không quên đề ra tác phẩm phải dài bao nhiêu chữ mới được gọi là tiểu thuyết. Họ đã quyết định tác phẩm ít nhất phải khoảng từ bốn mươi hay năm mươi ngàn chữ trở lên (khoảng hai trăm trang in, khổ thường). Từ hai trăm trang trở xuống, năm chục trang trở lên họ gọi là *Truyện vừa*. Năm mươi trang trở xuống là *Truyện ngắn*.

Vậy chúng ta hãy ôn lại những danh từ Tây phương vẫn thường dùng như sau :

*Tiểu thuyết* dài từ hai trăm trang trở lên tiếng Anh gọi là *Novel* ; các nước Pháp, Đức, Ý, Nga gọi là *Roman*.

*Truyện vừa* tiếng Anh có danh từ ngộ nghĩnh *Long short story* ; tiếng Pháp *Nouvelle*.

Còn loại *truyện ngắn* năm mươi trang trở xuống, tiếng Anh là *Short story*, tiếng Pháp *Conte*.



Cứ hiện tình trong giới văn chương nước ta thì nhiều khi danh từ « tiểu thuyết » cũng được dùng thay là « truyện dài » đối nghịch với « truyện ngắn ». Loại truyện vừa trên dưới một trăm trang, đôi khi cũng được phân biệt mà gọi là « tân truyện ».

**Tiểu thuyết với truyền** *Ái Cập*: Những hình thái mạnh mẽ của thể tiểu thuyết Tây phương đã xuất hiện từ thời

Hellenistic Age (322 — 30 trước T.C) nghĩa là thời quá độ giữa văn hóa cổ điển Hy Lạp với văn hóa Cơ Đốc Giáo. Nhiều truyện tình lãng mạn cùng những truyện du hành đầy đó viết vào thời này bắt nguồn từ Đông-phương : *Ái-Cập*

**Ấn Độ**: Tại Ấn Độ thể tiểu thuyết bắt đầu với tác phẩm *Dasakumāracarita* (Cuộc phiêu lưu của mười hoàng tử) viết bằng Phạn ngữ, tác giả là Dandin sống vào khoảng hậu bán thế kỷ thứ sáu sau Thiên Chúa.

**Trung Hoa**: Tại Trung Hoa theo cuốn *Từ Hải* thì nghĩa của hai chữ tiểu thuyết từ nguyên thủy được ghi trong sách *Trang Tử Ngoại Vật* như sau :

師小說以千縣令，其於  
大達亦遠矣 [莊子外物]

« Sức tiểu thuyết dĩ can huyện lệnh, kỳ ư đại đạt diệc viễn hĩ ! » (Đem lời bàn góp nhỏ nhặt đề can gián những người có chức việc, kết quả thực xa vời quá lắm.)

Theo lời ghi trong sách *Chính Danh* của Tuân Tử thì tiểu thuyết là 小家珍說 [荀子，正名] « tiểu gia trần thuyết » (lời trần thuyết của những người kém danh tiếng.)

Sau đó tiểu thuyết mới tiến dần sang nghĩa như hiện có.

Sách *Hán Thư Nghệ Văn Chí* có ghi: 小說家者流。蓋出於稗官，街談巷語，道聽塗說者之所造也 [漢書藝文志] «Tiểu thuyết gia giả lưu, cái xuất ư bại quan, nhai đàm, hạng ngữ đạo thính đồ thuyết giả chi sở tạo dã».

(Trào lưu của những nhà viết tiểu thuyết vốn từ những chuyện ngoài đường, chuyện trong hẻm, những chuyện góp nhặt ở đầu đường xó chợ, do đó mà có tiểu thuyết.)

«Góp nhặt những chuyện đầu đường xó chợ». Vây là cũng sát với đời sống thực tại như quan niệm tiểu thuyết Tây phương.

Trong bài «Tây Kinh Phú» của Trương Hành có câu: 小說九百本自虞初

[張衡西京賦]

«Tiểu thuyết cửu bách, bản tự Ngu Sơ». (Tiểu-thuyết rất nhiều, vốn có từ Ngu Sơ). Ngu Sơ đây là tên một phương sĩ người tỉnh Hà Nam đời Hán Vũ Đế, thế kỷ thứ hai trước Tây lịch. Tiểu thuyết Trung Hoa tuy mạnh nha từ đời Hán Vũ Đế nhưng phải đợi đến triều Nguyên (1260-1368) mới bắt đầu phát triển.

Nhật: Tại Nhật tác phẩm tiểu thuyết đầu tiên là *Genjimonogatari* (Truyện Genji) tác giả là bà Nam tước Murasaki. Tác phẩm này sáng tác vào thế kỷ XI kể một truyện tình dài, qua đó chúng ta có thể hiểu được nếp sống của giới quý tộc trong triều đình Nhật khoảng thế kỷ X.

● Nội dung tiểu thuyết Tây-phương từ thuở sơ khởi xa xưa      Máy nhận định và tiểu thuyết Đông Tây.

đã được Đông phương (Ai cập)  
cung cấp cho rất nhiều tài liệu.

● Nội dung tiểu thuyết Đông-phương và Tây-phương cũng cùng chung một điểm là gần đời sống thực tại.

● Trung-Hoa xưa thoạt chỉ trọng có thơ và dè błu tiểu thuyết. (Xin đọc lại lời trong sách *Hán Thư Nghệ Văn Chí* trên.) Trảng Thiên khi viết *Tiểu Thuyết Hiện Đại* cũng có ghi nhận điều này :

Trí thức bên Tàu trước đây đã từng có một câu nói độc ác : « Thánh Thán hiểu bình tiểu thuyết, nhân đa bạc chi. » Nghĩa là : « Ông Thánh thán hay bình luận về tiểu-thuyết, cho nên người đời thường khinh bỉ ông. »<sup>1</sup>

Tình trạng thuở ban đầu coi rẻ tiểu thuyết cũng thấy trong văn học Anh. G.s. Đỗ-Khánh-Hoan có ghi trong tập khảo luận *Lịch Sử Văn Học Anh Quốc* của ông như sau :

« Trong thời Elizabeth 2 loại truyện tình bằng văn xuôi phát triển...

Tuy nhiên, vì một khiếm nhường kỳ lạ, mãi tới thời Scott 3 tiểu thuyết mới thực sự ra đời. Tác giả thời đó rất khiếm nhường khi nhận là tiểu thuyết gia. Có hai lý do : thứ nhất, vì có quan niệm cho rằng viết tiểu thuyết là phi luân lý, và thứ hai, sự ưa thích tiểu thuyết bị coi như bệnh tính của người trí thức non nớt, vì tiểu thuyết không được người lành mạnh, trí thức già dặn tán thưởng. Do đó nếu định viết tiểu thuyết, nhà văn phải khoác lên cầu

<sup>1</sup> Trảng Thiên, *Tiểu Thuyết Hiện Đại* (Sài-gòn : Thời Mới 1963), tr. 25.

<sup>2</sup> Nữ hoàng Elizabeth lên ngôi năm 1558, băng hà năm 1603.

<sup>3</sup> Tức tiểu thuyết gia Walter Scott (1771—1832).

chuyện bộ áo quần lý hoặc ngự từ ». (4)

● Tuy tiểu thuyết Đông phương đã mang ý nghĩa phổ thông là một thứ văn có sắp đặt miêu tả, thuật sự, như *Truyện Gengi* của Nhật (thế kỷ XI), và *Hồng Lâu Mộng* của Trung-Hoa (thế kỷ XVIII) đã tới mức phân tích tinh vi về tâm lý, nhưng về hành động của nhân vật, tâm lý nhân vật chưa được phối trí thành những tình tiết chặt chẽ có quan hệ nhân quả hợp lý với nhau như trong các tiểu thuyết thành tựu sau này của Tây-phương.

Những cách phân loại Phần này cũng như phần trên tiểu thuyết. xin tuân tự trình bày những phân loại Tây phương rồi Đông phương.

A.— *Funk and Wagnalls Standard Reference Encyclopedia*, 1963 :

Cuốn *Bách-khoa tự điển* thượng dẫn thoạt chia tiểu thuyết thành bốn loại chính :

1. Loại tiểu thuyết nhiều tình tiết bất ngờ, như những tiểu thuyết phiêu lưu, được mệnh danh là *The Novel of Incident*.

2. Loại tiểu thuyết chú trọng về xảo thuật làm cho độc giả hồi hộp nghẹt thở, như những tiểu thuyết trinh thám, hoặc những truyện kỳ bí kinh dị về phù-thủy, ma quỷ hiện hình. Họ mệnh danh loại này là *The Novel of Artifice*.

3. Loại tiểu thuyết mô tả những ước vọng hoặc nếp sống thường nhật được mệnh danh là *The Novel of Ordinary Life*.

<sup>4</sup> Đỗ-khánh-Hoan, *Lịch Sử Văn Học Anh Quốc*, quyển I (Sài-gòn : Sáng tạo, 1969), tr. 366.

4. Loại tiểu thuyết mô tả sâu xa tâm lý một nhân vật, sự va chạm tâm lý giữa những cá nhân trong cuộc tiếp xúc hàng ngày, được mệnh danh là *The Psychological Novel*.

Nhưng cũng vẫn trong *Funk and Wagnalls Encyclopedia* khi nghiên cứu về tiểu thuyết cận đại có sử dụng đến cách phân loại gần gũi thực tế và dễ hiểu hơn, phân loại thành: tiểu thuyết luân lý, tiểu thuyết phong tục, tiểu thuyết lãng mạn, tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết tả chân, tiểu thuyết tâm lý và tiểu thuyết xã hội.

*B— Grand Larousse Encyclopédique 1964:*

Cuốn bách-khoa này của Pháp chia tiểu thuyết ra làm bảy loại:

- 1) Tiểu thuyết thảo khấu <sup>5</sup> (roman picaresque)
- 2) Tiểu thuyết phiêu lưu (roman d'aventure)
- 3) Tiểu thuyết hương xa (roman exotique) <sup>6</sup>
- 4) Tiểu thuyết lịch sử (roman historique)
- 5) Tiểu thuyết tâm lý (roman psychologique)

<sup>5</sup> *Tiểu thuyết thảo khấu*: Roman picaresque do chữ picaro của tiếng Tây Ban Nha dùng để chỉ một tên vô lại lang thang. Nhân vật trong truyện thường trải nhiều cuộc phiêu lưu mạo hiểm mà phần lớn là xấu xa. Tại Tây Ban Nha loại này ra đời để nhái lại truyện cổ. Cuốn *Don Quixote* (1605) của nhà văn Tây Ban Nha Cervantes, và cuốn *Gil Blas* (1715) của nhà văn Pháp Le Sage là hai tác phẩm nổi tiếng thuộc loại này và rất được phổ thông ngay từ khi vừa ra đời. (Đỗ Khánh Hoan, *sđđ*, tr. 366-367.)

<sup>6</sup> Chúng tôi tạm dịch « roman exotique » là « tiểu thuyết hương xa », vì nội dung loại này chuyên thuật tả lại những truyện xa lạ từ ngoại quốc đem về.

- 6) Tiểu thuyết trinh thám (roman policier)
- 7) Tiểu thuyết tả chân (roman naturaliste)

C— *Encyclopaedia Britannica* 1966 :

Cuốn bách-khoa này dùng ngay những yếu tố chính của tiểu thuyết làm tiêu chuẩn phân loại.

Tiểu thuyết nào thì cũng phải xây dựng trên hai cái sườn chính là thời gian và không gian làm môi trường hành động cho các nhân vật theo dụng ý của tác giả.

● *Không gian* : Nếu lấy yếu tố không gian làm tiêu chuẩn thì đặc biệt có những loại tiểu thuyết này : loại thảo khấu (Picaresque novel), loại phiêu lưu, loại hương xa (Exotic novel), loại địa phương (Regional novel).<sup>7</sup>

● *Thời gian* : Nếu lấy yếu tố thời gian làm tiêu chuẩn dĩ nhiên phải kể đến lịch sử tiểu thuyết. Nếu ta lại nhận xét kỹ, có thể phân biệt tới ba loại lịch sử tiểu thuyết. Một loại thuật đúng những gì nhân vật hành động và bối cảnh như lịch sử đã ghi, chỉ sắp xếp lại các tình tiết cho có thứ tự hấp dẫn, nghĩa là cho thành tiểu thuyết. Một loại cũng dùng những bối cảnh và nhân vật lịch sử đó nhưng chỉ dùng làm cái có đề phục vụ cho một cốt truyện của riêng tác giả, (Như Alexandre Dumas khi viết *Les Trois Mousquetaires*.)

---

<sup>7</sup> Tỉ như các tiểu thuyết gia Hoa Kỳ W. Faulkner chuyên viết về miền Nam, Dos Passos chuyên tả về thành phố New York. Một nhà văn VN thời tiền chiến, Bùi Hiền, hay viết những truyện về phong tục dân quê vùng Nghệ Tĩnh, dùng hẳn tiếng thổ âm để đặc biệt gây không khí địa phương này trong truyện.

Loại sau cùng những nhân vật hoạt động trên bối cảnh lịch sử đều hoàn toàn do tác giả sáng tạo (như những tiểu thuyết lịch sử của Walter Scott.)

● *Nhân vật* : Nếu lấy nhân vật làm tiêu chuẩn phân loại, đôi khi cũng lẫn với cách phân loại lấy thời gian hay không gian làm tiêu chuẩn.

Tỉ như khi nhân vật hoặc lắm cảm quá mức thường, hoặc gian manh quá mức thường, đi lang thang đây đó thì chính là loại tiểu thuyết thảo khấu — *picaresque novel* — vậy.

Nếu tiểu thuyết chỉ có một nhân vật chính, tính tình bình thường người ta gọi đó là loại tiểu thuyết tự sự (*biographical novel*). Đây là loại phổ thông nhất. Nếu tác giả lại viết theo ngôi thứ nhất, xưng tôi, tức thì thuộc loại tiểu thuyết tự thuật. Giai cấp hoặc nghề-nghiệp của nhân vật thường chỉ là yếu tố phụ, duy với những nhân vật cao-bồi miền Tây, văn học Mỹ đã tạo lập được hẳn một loại tiểu thuyết mệnh danh là tiểu thuyết cao bồi — *The cowboy novel* — với một nếp sống riêng biệt, bối cảnh riêng biệt, có cả tính hân hoi.

● *Dụng ý của tác giả* : Nếu căn cứ vào dụng ý của tác giả, thoát tiền chúng ta phải nói đến loại tiểu thuyết huấn hũ (*didactic novel*), hoặc nôm na ra là loại tiểu thuyết tuyên truyền (*propagandist novel*). Tỉ như nữ tác giả Mỹ Harriet Beecher Stowe (1811-96) khi viết *Căn Lều Của Chú Tom* (*Uncle Tom's Cabin*) chính là đề tuyên truyền cho tư tưởng giải phóng nô lệ của bà. Trong tiểu thuyết dụng ý huấn hũ của tác giả thường nên lẫn đi thì hơn, lộ liễu quá nhất định sẽ làm giảm nghệ thuật của tiểu thuyết đi rất nhiều.

Truyện tình hiệp sĩ xưa (romance), nay thành tiểu thuyết lý tưởng; loại ngụ ngôn xưa (fable) nay thành tiểu thuyết ngụ từ luôn luôn gói ghém một ý hướng huấn hớ nào đó, vậy nên hai loại này — (tiểu thuyết lý tưởng và tiểu thuyết ngụ từ) — cũng được coi là loại truyện có dụng ý của tác giả.

*D — Phân loại theo Trung Hoa xưa :*

Theo *Thiếu Thất Sơn Phòng Bát Tùng* của Hồ Ứng Lân, tiểu thuyết Trung Hoa xưa được chia làm 6 loại :

1. *Chi Quái* : những truyện ma quái kinh dị.
2. *Truyền Kỳ* : những truyện thần tiên.
3. *Tạp Lục* : những truyện ghi chép không quan trọng.
4. *Tùng Đàm* : những truyện nói đùa vui chơi.
5. *Biện Đỉnh* : những truyện dùng đề biện thuyết ý mình.
6. *Châm Quy* : những truyện có mục đích luân lý khuyến thiện.

Sách *Tứ Khố Toàn Thư Tổng Mục Đồ Yếu* của Kỷ Đích chia tiểu thuyết làm ba loại :

1. Tự Thuật Tạp Sự như : *Tây Kinh, Tạp Ký, Thế Thuyết Tân Ngữ*.
2. Ký Lục Dị Văn như : *Sơn Hải Kinh, Mục Thiên Từ Truyện*.
3. Xuyết Tập Tỏa Ngữ (dùng lời lẽ để giải thích) như : *Bác Vật Ký, Thuật Dị Ký*.

Như vậy tiểu thuyết theo quan niệm Trung Hoa xưa đúng là loại ghi chép những chuyện vụn vặt, tản mạn (tỏa tể chi ký tái.) Do đó mà bao gồm cả những sách về tạp ký, bút ký, khảo chứng sự vật.



## E — Phân loại theo Phạm Quỳnh

Từ 1925, nhà học giả họ Phạm đã tổng kết tất cả những điều ông thấu thái được trong các chiều hướng phê bình văn học Tây phương mà ghi nhận về cách phân loại tiểu thuyết lần lượt theo ý nghĩa, hình thức, và tính chất như sau :

Cứ lấy ý nghĩa mà chia ra thời tiểu thuyết về lịch sử, tiểu thuyết về triết học, tiểu thuyết về xã hội, tiểu thuyết về tâm lý v.v. tùy cái ý nghĩa trong truyện, khuynh hướng về mặt tâm lý, về mặt xã hội, về mặt triết học hay là về mặt lịch sử. Các hạng tiểu thuyết ấy thời thường gọi tổng danh là « lý luận tiểu thuyết » (*romans à thèses*), nghĩa là những truyện đặt ra để chứng giải một cái lý thuyết gì.

Cứ lấy hình thức mà chia thời có tiểu thuyết tự sự, nghĩa là người làm sách tự đứng thuật truyện; tiểu thuyết bằng thư trát vãng lai nghĩa là theo thể viết thư, người trong truyện viết lẫn cho nhau; tiểu thuyết bằng nhật ký, bằng tự truyện, nghĩa là người chủ động trong truyện tự chép việc mình, hay là dùng lối nhật ký mà ghi chép riêng công, việc mình tâm sự mình. Lại có lối tiểu thuyết tả chân nghĩa là cứ phỏng sự thực mà tả ra, không có bình phẩm nghị luận gì; lối tiểu thuyết lý tưởng, nghĩa là cứ theo sự tưởng tượng mà kết cấu ra, không câu nệ giống hay không giống sự thực; lối tiểu thuyết ngụ ngôn nghĩa là đặt ra những truyện có ngụ ý khuyên răn người đời; lối tiểu thuyết cảm hoài, nghĩa là dùng lời văn cao kỳ như thế để tả cái lòng cao húng của mình hay là ta thán sự đời v.v. Xem đó thời biết

các lối tiểu thuyết nhiều biết bao nhiêu mà kể. Song nhận cho kỹ, những lối tiểu thuyết ấy không phải là những loại riêng, mỗi loại có những tính cách đặc biệt không giống với các loại khác. Như một bộ tiểu thuyết có thể vừa tả chân, vừa lý luận, vừa dùng lối thư trát, vừa dùng thể nhật ký, vừa ngụ ý, vừa cảm hoài, không phải là không được.

Nay cứ *tính chất* các tiểu thuyết mà phân loại ra thì có thể chia ra ba loại như sau này : Một là tiểu thuyết ngôn tình (*romans passionnels*), hai là tiểu thuyết tả thực (*romans de mœurs*), ba là tiểu thuyết truyền kỳ (*romans d'aventures*) ; ba loại này có thể gồm được cả các lối khác. <sup>8</sup>

Kế đó Phạm Quỳnh giải thích rõ nội dung tính chất từng loại một :

● *Loại ngôn tình*, thịnh hơn cả là tình trai gái ; trong tình trai gái mạnh hơn cả là tình dục khiến đã diễn ra muôn cuộc vui thú, muôn cảnh éo le, muôn nỗi thâm sâu trên cái sân khấu lớn là cõi thế gian này. Tiểu thuyết ngôn tình thường trọng ở văn chương hơn các lối tiểu thuyết khác, vì tình thường là một vật mập mờ ẩn ước, vô trạng vô hình, phải ngọn bút tuyệt xảo mới diễn tả ra được.

● *Loại tả thực* (*roman de mœurs*) cốt tả cái tình trạng trong xã hội, theo như thói cách ăn ở của người đương thời, cứ cảnh thực ở trước mắt mà diễn tả ra. <sup>9</sup>

<sup>8</sup> Phạm Quỳnh, « Bàn Về Tiểu Thuyết, » *Thượng Chi Văn Tập*, quyển III (Saigon : Bộ Quốc Gia Giáo Dục, 1962, tr. 240-41.)

<sup>9</sup> Vũ-Ngọc-Phan tác giả *Nhà Văn Hiện Đại* gọi loại này là *tiểu thuyết phong tục*, xét ra sát với nghĩa danh từ Pháp *romans de mœurs* hơn.

Mà hành vi phồn tạp của con người trong xã hội thường do hai mối chủ động lớn mà ra : một là lòng tham của, hai là lòng hiếu danh. Vậy kim tiền với danh dự thường là hai mục tiêu của nhà tiểu thuyết tả thực. Chúng xuất hiện ngay trang dưới thiên hình vạn trạng. Viết tiểu thuyết tả thực nhà văn phải có cái nhìn sắc bén, ngọn bút rắn rỏi, mạnh bạo, thái độ khi nghiêm khắc như nhà làm sử ; khi thông thiết như kẻ ưu thời mẫn thế ; khi vô tình như cái máy ảnh vô tri, tự nhiên mà phản chiếu cái cảnh thực ở trước mắt ; khi cả quyết như con dao ngoại khoa mổ cái ung, độc. Văn ngôn tình khó vì nhỏ nhặt mềm mại ; văn tả thực khó vì mạnh khỏe cứng cáp, dễ gián tiếp cảnh tình người đời ; hai lối cường, nhu có khác, mà công phu cũng như một mà thôi.

● *Loại truyền kỳ (romans d'aventures)* kể những chuyện khác thường. Người ta thuở nhỏ thích nghe truyện cổ tích, thì lớn lên vẫn là thích nghe kể chuyện lạ đường xa, hay những thủ đoạn khác thường : Hiếu kỳ vốn là một căn tính của con người. Tiểu thuyết truyền kỳ trọng ở phép kết cấu tình tiết cho lạ, mà coi nhẹ về lời văn, như những sách của Jules Verne, Alexandre Dumas, lấy phương diện văn chương mà xét thật không có giá trị mấy, nhưng vẫn quyến rũ được thiên hạ vì cốt truyện hấp dẫn, ly kỳ. <sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Xin đọc bài thượng dẫn, tr. 241-49.

F— Phân Loại theo Vũ Ngọc Phan :

Xét về tiểu thuyết Việt-Nam, tác giả Nhà Văn Hiện Đại lại căn cứ vào khuynh hướng chính của từng nhà văn Việt-Nam mà xếp thành mười loại như sau :

- 1) Tiểu thuyết phong tục
- 2) Tiểu thuyết luận đề
- 3) Tiểu thuyết luân lý
- 4) Tiểu thuyết xã hội
- 5) Tiểu thuyết truyền kỳ.
- 6) Tiểu thuyết hoạt kê
- 7) Tiểu thuyết tả chân
- 8) Tiểu thuyết tình cảm
- 9) Tiểu thuyết trinh thám
- 10) Tiểu thuyết phóng sự.

Vì ông Vũ chỉ chú trọng đến khuynh hướng chính của nhà văn nên khi phân loại ông đã bỏ rơi mất loại tiểu thuyết lịch sử. Tỉ như Khái Hưng có viết cuốn *Tiểu Sơn Tráng Sĩ*, lịch sử tiểu thuyết, nhưng ông Vũ chỉ coi Khái Hưng là một tiểu thuyết gia phong tục mà thôi.

Tổng kết tất cả sáu phương pháp phân loại tiểu thuyết vừa kể, chúng tôi nghĩ :

— Trong tiểu thuyết thảo khấu, nhân vật bao giờ cũng đi lang thang đây đó, nên hợp với phiêu lưu tiểu thuyết làm một.

— Tiểu thuyết cao bồi chẳng qua là một loại tiểu thuyết phong tục, hoặc địa phương.

— Tiểu thuyết phóng sự mà Vũ Ngọc Phan đã nêu, tỉ dụ như *Lều Chông* của Ngô Tất Tố, *Bút Nghiên* của

Chu Thiên, có thể cho kết hợp vào với loại tiểu thuyết phong tục.

— Tiểu thuyết lý tưởng : (Romance theo nghĩa mới của tây phương) và tiểu thuyết ngụ tử có thể xếp chung vào loại tiểu thuyết huấn hũ.

Vì vậy chúng tôi đề nghị một phân toại tổng hợp gồm chung mười loại tiểu thuyết như sau :

1. Tiểu thuyết phiêu lưu
2. Tiểu thuyết phong tục
3. Tiểu thuyết hương xa (exotic novel)
4. Tiểu thuyết lịch sử
5. Tiểu thuyết tự sự (gồm cả loại tự thuật)
6. Tiểu thuyết huấn hũ (gồm cả loại tiểu thuyết luận đề)
7. Tiểu thuyết tâm lý
8. Tiểu thuyết kinh dị
9. Tiểu thuyết tả chân
10. Tiểu thuyết hoạt kê

Dĩ nhiên cuốn tiểu thuyết nào cũng bao gồm nhiều loại, chúng ta chỉ căn cứ vào khuynh hướng nào đậm đà rõ nét nhất mà quyết định xếp vào loại này hay loại nọ mà thôi.

## CHƯƠNG HAI

### TIÊU THUYẾT VỚI VÀI NGÀNH LIÊN HỆ

Khởi đầu chương này soạn giả hãy xin nhắc lại lược một số điểm chính yếu đã nói ở phần trên.

Trong văn chương, thật đơn sơ, như đã nói trên đây, người ta phân chia ra văn vần và văn xuôi. Phải chăng ngôn ngữ thi ca với ngôn ngữ tản văn khác nhau ở chỗ ngôn ngữ thi ca chọn lọc hơn, cô đọng hơn, gọi cảm hơn ngôn ngữ sử dụng trong văn xuôi? Có người đã phản đối cho rằng thiếu gì bài thơ lời lẽ rất bình thản, đơn giản như ngôn ngữ thường thời, đôi khi cũng sống sượng nữa (dùng cái sống sượng để gọi cảm.) Hoặc giả căn cứ vào hình thức ngắt câu, xuống giòng để phân biệt văn vần với tản văn. Thì cũng có người phản đối chúng ta há chẳng đã có những bài thơ xuôi hình thức cũng không khác một bài văn xuôi cho lắm.

Sự phân chia nào khi đẩy đến tận cùng của phân tích cũng gặp những phân vân như vậy. Dù sao đi nữa thì trong thi ca quả thực lời và ý luôn luôn có khuynh hướng cô đọng, nói ít mà gọi nhiều, chứ không thường ngôn tận kỳ ý như trong thể văn xuôi.

Ba bộ môn văn chương      Ba bộ môn văn chương chính yếu và cổ nhất trong văn học cổ

điền Tây phương là anh hùng ca, kịch thơ và thi ca trữ tình. Anh hùng ca dài hơn cả, rồi đến kịch, thơ trữ tình ngắn nhất. Vào thời cổ loại thơ trữ tình được ngâm hát theo với nhịp đàn ly tao lyre, do đó mà thành tên *lyric*, nội dung nói lên tình tự của thi nhân về những niềm thương nỗi nhớ, những vui buồn riêng tư,

Ba bộ môn văn chương      Sang thời đại mới này, vẫn nhìn  
theo phân chia mới.      sang văn học Tây phương, ba  
bộ môn chính được phân biệt là  
thi ca, kịch, và tiểu thuyết.

Về bộ môn thi ca, ngoài loại trữ tình đã nói trên, còn các loại khác như thơ phóng thích, thơ triết lý, thơ tả thiên nhiên. Anh hùng ca xưa nghênh ngang một cõi, sang thời đại mới này chỉ được coi là một loại thi ca mà thôi.

Kịch bao gồm cả kịch thơ cùng thoại kịch, gồm cả bi kịch, hài kịch và bi hài kịch.

Tiểu thuyết gồm chung cả các loại truyện dài, truyện ngắn và tản truyện (truyện vừa).

Tiểu thuyết và thi ca. Nhìn lại văn học cổ điển Tây phương xưa so sánh tiểu thuyết với loại thơ trữ tình cũ — *Lyrical* — ai dám phủ nhận sự kiện tiểu thuyết cũng đầy rẫy những trang tình tự dạt dào? So sánh với loại anh hùng ca xưa — *Epic* — tiểu thuyết cũng là loại văn thuật truyện, chỉ có điều khác: một đẳng thuật bằng thơ, một đẳng thuật bằng văn xuôi.

Mẫu số chung giữa tiểu thuyết và thi ca: con người. Theo Bliss Perry, tác giả *A Study of Prose Fiction*, thì mẫu số chung của thi ca và tiểu thuyết bao giờ cũng là con người. Dù trong thơ hay trong tiểu thuyết thi nhân hay tiểu thuyết gia có tả trời mây, non nước, thì đó cũng chỉ là tả cái bối cảnh sinh hoạt của con người, nhìn bởi con người. Và những nguyên liệu đó, cả người lẫn cảnh, khi từ ngoài thực tế vào đến tác phẩm văn chương — thi ca hay

tiểu thuyết — đều đã qua óc tưởng tượng của thi gia, văn gia mà được chọn lọc lại, nhào nặn lại, sắp xếp lại. Có thể mới gọi là sáng tác đề biểu lộ cá tính của từng tác giả chứ.

Một điều thoát tưởng như kỳ lạ mà là sự thực, ấy là các thi văn gia, ngay cả khi họ sáng tác, họ vẫn như người chèo thuyền dọc

Cùng chung những yếu tố bất ngờ khi sáng tác.

theo con suối lạ, họ luôn luôn chờ đợi những cái mới, khám phá những cái mới. Họ luôn luôn tự hỏi — và dĩ nhiên làm cả độc giả cũng phải tự hỏi—nhân vật gặp hoàn cảnh này sẽ phải hành động ra sao đây. Chúng ta chớ quên tình cảm nhân vật trong thi văn quả thực sống động vô cùng. Ai đã từng qua cầu sáng tác đều không ít thì nhiều chứng kiến cảnh phù thủy (tác giả) bỗng thành nạn nhân của âm binh (nhân vật), trong việc tự dẫn vật đề bố trí, điều khiển chúng sao cho thuận dòng hợp lý.

Sau nữa, trở lại vấn đề ngôn ngữ, tuy như trên đã nói, ngôn ngữ thi ca bao giờ cũng có khuynh

Cùng chung một ngôn ngữ nghệ thuật.

hướng cô đọng hơn, chọn lọc hơn ngôn ngữ tiểu thuyết, những cả hai đều là ngôn ngữ của nghệ thuật nghĩa là đều chọn lọc, nhằm đúng lúc, đặt đúng chỗ để có được một hiệu lực gọi cảm tối đa.

Rút cục thi ca và tiểu thuyết có khác nhau chăng vẫn chỉ là ở vấn

Điểm dị biệt.

đề chọn lựa, chất liệu. Vì ngôn ngữ thi ca cô đọng hơn, chuốt lọc hơn, thì chất liệu thi nhân chọn lựa cũng phải cô đọng hơn, chuốt lọc hơn, chứ không thề mặc



sức vực tay vào thực tại mà sử dụng chất liệu tự do, thỏa thuê như tiểu thuyết gia được. <sup>1</sup>

**Tiểu thuyết và kịch.** Điều cần ghi nhớ danh từ « tiểu thuyết » dùng trong tiểu mục này gồm cả truyện dài, truyện ngắn, và danh từ « kịch » đây chỉ những tác phẩm viết ra để được trình diễn trên sân khấu hẳn hoi. Loại kịch chỉ để đọc (kịch truyền thanh chẳng hạn) cũng có giá trị riêng đấy nhưng không được đề cập đến ở đây.

Văn Bliss Perry, trong tác phẩm thượng dẫn, đã phân tích rành mạch những yếu tính nội dung, cũng như kỹ thuật xây dựng một vở kịch năm màn cổ điển như sau :

**Nhập kịch (exposition).** Hồi một của vở kịch năm màn cổ điển tất nhiên phải khởi đầu bằng cách giới thiệu nhân vật chính cùng hoàn cảnh kịch để đưa khán giả vào dẫn cốt truyện.

**Biến cố khởi đầu (the exciting moment).** Khoảng giữa hoặc gần cuối hồi một, khán giả chứng kiến biến cố khởi đầu làm đầu mối cho biết

bao nhiêu biến cố kế tiếp. Lấy vở *Macbeth* của Shakespeare làm mẫu thì biến cố khởi đầu là lúc ba mẹ phù thủy xuất hiện trước Macbeth và Banquo giữa cánh đồng hoang gió thổi lộng và nói lên những lời tiên tri. Ở kịch *Hamlet*, cùng tác giả, thì biến cố khởi đầu là lúc hồn ma hiện ra trước Hamlet.

<sup>1</sup> Xin đọc Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction* tr 28-47.

Hồi hai, hồi ba : các biến cố rồn      Động tác rồn rập.

rập, động tác rồn rập, tình cảm

và ý chí các nhân vật va chạm nhau « toé lửa », các tình tiết đan lát nhau rối mù, dày đặc...

Tối cao điểm này thường đặt tới      Tột điểm kịch tính  
vào khoảng giữa hồi ba. Nếu ví      (climax).

với một phi đạn bắn lên, đạn đạo

hình cầu vồng, thì khoảng này là khoảng quân binh tạm thời trước khi phi đạn chúc đầu rơi xuống. Thời gian này khán giả hồi hộp chứng kiến cảnh thiên ác, chánh tà, còn giằng co bất phân thắng bại. Tuy nhiên, với kỹ thuật thường tình, thì kịch vào giai đoạn tột điểm kịch tính này cũng chỉ mới khiến khán giả nín thở theo dõi, mà chưa khiến khán giả phải hồi hộp và bị kích thích đến tột đa. Bởi lẽ giây dị giây phút đó phải để dành cho khoảng gần kết thúc hạ màn. Như hết trái phi đạn rơi xuống khi vừa trúng đích thì nổ ầm. Tột điểm kịch tính trong *Macbeth* là vào lúc vua Duncan xa giá tới thăm vợ chồng Macbeth, bề ngoài nhà vua được tiếp đón nồng hậu, nhưng ý nghĩ ám sát vua để đoạt ngôi báu càng da diết trong tâm trí cặp vợ chồng nạn nhân của tham vọng điên cuồng này.

Đây là giây phút nhân vật chính      Biến cố quyết định  
của vở kịch, sau một hồi do dự,      (Tragic moment).  
quyết định nghiêng hẳn về một  
phía.

Trong *Macbeth* thì đó là lúc Macbeth quyết định theo lời vợ, cầm dao găm bước tới phòng vua hành thích.

**Giai đoạn giải kết** Từ sau biến cố quyết định, vở kịch bắt đầu sang giai đoạn giải

như đầu phi đạn bắt đầu lao xuống mục tiêu, các nút thắt bắt đầu tuần tự được cởi, mở, giải quyết dần. Suốt giai đoạn này tuy mang danh là «giải kết» nhưng khán giả luôn luôn bị giữ cho nghẹt thở bởi những sen hồi hộp đầy kịch tính trên sân khấu. Động tác, ánh sáng, âm thanh được sử dụng để đem lại hiệu lực tối đa. Tỉ như sen bà Macbeth nửa đêm vùng dậy nói mơ về đôi bàn tay tanh mùi máu của mình.

**Khúc quanh cuối cùng** Đây chính là biến cố cuối cùng làm khán giả hồi hộp tưởng như

có sự chuyển hướng khiến nhân vật bị kịch thoát khỏi chung cục bi thảm, (hoặc ngược lại, trong hài kịch, nhân vật chính hụt sa vào thế bi, tưởng không có lối thoát). Đây là lúc Macbeth gặp lại ba mù phù thủy và các bóng ma hiện lên bảo Macbeth chớ lo, vì chỉ khi nào rừng biết đi Macbeth mới lâm nguy, và trên cõi đời này kẻ nào lọt lòng mẹ ra thì chẳng thể giết chết được Macbeth.

**Tại biến cuối cùng bùng nổ** Sau đó động tác kịch dồn dập đưa tới, tại biến cuối cùng bùng nổ,

kết thúc bi kịch. Khi màn cuối hạ xuống, khán giả phải cảm thấy những diễn biến hết sức hợp lý, kết thúc tất yếu phải vậy, và vở kịch từ màn đầu đến màn cuối đã thể hiện được trọn vẹn dòng tư tưởng tuy phức tạp mà vẫn đồng nhất của kịch tác gia.

**So sánh tiểu thuyết với kịch.** Đối tượng của kịch cũng như của tiểu thuyết là những nhân vật hành động. Ở kịch thì khán

giả chứng kiến những hành động của nhân vật trên sân khấu; ở tiểu thuyết độc giả theo dõi những hành động của nhân vật qua lời văn. Kề ra nếu so sánh loại tiểu thuyết trình thám với vở kịch, chúng ta thấy có sự tương đồng. Những chương đầu cuốn tiểu thuyết cũng trình bày nhân vật và hoàn cảnh. Những động tác bí mật cũng rồn rập vào giữa cuốn truyện để đưa đến tột điểm rồi rầm, sau đó những bí hiểm cũng bắt đầu được soi sáng, gỡ mối dây cho đến chung cục.

Tuy nhiên với những loại tiểu thuyết khác, đường hướng tiến triển không nhất thiết phải đi từ tối cao điểm qua các giai đoạn kế tiếp để đưa đến chung cục. Kỹ thuật tiểu thuyết (đề đọc) có khác với kỹ thuật kịch (đề trình diễn). Tiểu thuyết gia với kỹ thuật riêng biệt và thích hợp đã khéo trình bày nhân vật và hoàn cảnh thật sống động, y hệt như có thật ngoài đời sống. Đến nỗi không như nhân vật kịch khi hạ màn là dứt khoát như vậy, trái lại ở tiểu thuyết, sau khi đọc hết trang cuối, nhân vật còn ám ảnh, còn tiếp tục sống, tiếp tục tác động trong trí tưởng tượng của độc giả. Vì vậy mà trong tiểu thuyết nhiều khi thay vì một tột đỉnh kịch tính lớn, chúng ta chứng kiến liên tiếp nhiều tột điểm nhỏ để thể hiện dần cá tính nhân vật. Khi cá tính đã được thể hiện thật trọn vẹn, ấy là tương đương với tột điểm của bên kịch. Và ở tiểu thuyết, tác giả có thể dừng lại ở phần tột đỉnh này, coi như phần kết thúc, mặc cho độc giả tự do tưởng tượng thêm dệt những gì sẽ xảy ra.

Chúng ta có thể lấy chương «Cháu Ái» đầy kịch tính trong phần ba *Nửa Chừng Xuân* của Khái Hưng làm một tỷ dụ điển hình cho điều vừa nói.

Thoạt cũng là phần trình bày nhân vật và hoàn cảnh. Bà Ân lên Phú Thọ, thoạt gặp cháu Ái kháu khỉnh, rồi gặp Huy, gặp Mai. Kịch tính của chương này đạt tới tối cao độ ở cuộc đối thoại này lứa giữa Mai và bà Ân. Nhưng Khái Hưng cũng đã kết thúc chương này ngay vào lúc kịch tính đạt tới mức tối cao độ đó. Và Mai dắt Ái đi, quay lại bảo Huy thay mình lên tiếp bà Ân.

Đó cũng là một trong những điểm khác biệt đáng kể giữa kỹ thuật kịch và kỹ thuật tiểu thuyết.

Ngoài ra đôi bên đều có sở trường và sở đoản riêng.

Kịch trực tiếp trình bày nhân vật trên sân khấu nên về tầm vóc, lời ăn tiếng nói, hành động của nhân vật đi thẳng tới khán giả, sống động bội phần. Nhất là với kỹ thuật cực kỳ tân tiến của nghệ thuật sân khấu bây giờ thì về phương diện này kịch ăn đứt tiểu thuyết. Trái lại tiểu thuyết hơn kịch ở chỗ có thể giúp cho độc giả đi sâu vào những suy tư triền miên và thâm kín nhất của nhân vật. Tiểu thuyết gia còn được tự do khi thì như nhà sử học, khi như nhà xã hội học, khi như nhà khoa học... chiếu rọi tia nhìn lên mọi khía cạnh cuộc đời, rồi tả nên lời, giúp chúng ta chứng kiến một môi trường vô cùng phong phú, sinh động, trong đó các nhân vật xuất hiện và hoạt động. Chính vì vậy mà sức sống âm i của nhân vật tiểu thuyết bao giờ cũng âm ảnh — như trên đã nói — trí tưởng tượng của độc giả lâu, rất lâu về sau, so với nhân vật kịch xuất hiện trên sân khấu. Ấy là chưa kể tiểu thuyết cùng một lúc tràn ngập các hàng cùng ngõ hẻm, rõ ràng có ưu thế phổ biến về bề rộng hơn nghệ thuật sân khấu rất nhiều. (Kể cả loại kịch T.V. hay truyền thanh, thời gian diễn xuất vẫn là có hạn.)

Sau cùng, điều này chúng ta chớ quên, hãy nhìn sâu vào mà so sánh nội dung và hình thức kịch với nội dung và hình thức tiểu thuyết ! Cả hai đều khác nhau như chim bay trên trời với cá lặn dưới nước. Hãy tưởng tượng một vở kịch được viết lại thành tiểu thuyết, vở kịch còn đâu là cá tính của nó nữa ? Cũng như một tiểu thuyết được dựng thành kịch (tất nhiên tiểu thuyết đó phải nhiều kịch tính lắm mới làm thế được), làm sao mà ánh đèn sân khấu soi được hết những uẩn khúc tâm tình đã được phô diễn dưới ngòi bút của tiểu thuyết gia ?

Bliss Perry thì kết thúc chương so sánh kịch và tiểu thuyết trong cuốn sách của ông đã nói tiểu thuyết và kịch không phải là hai phương thức khác nhau để diễn đạt cùng một sự kiện, cùng một chân lý, mà chính là hai phương thức khác nhau để diễn đạt hai loại sự kiện tất yếu phải khác nhau, với chủ đích hoàn toàn khác nhau. Bắt buộc phải thế !

Cũng có thể đôi khi chúng ta bắt gặp một cuốn tiểu thuyết hao hao giống vở kịch hay một vở kịch hao hao giống tiểu thuyết. Vào trường hợp này Bliss Perry bèn dùng hình ảnh con cá bay — *a flying fish* — để ví von. Ông nói : Với loại cá bay thì nhất định nó bay không bằng chim mà lội cũng không bằng cá !<sup>2</sup>

#### TIỂU THUYẾT VÀ KHOA HỌC

Đề cập đến vấn đề này Bliss Perry — vẫn trong tác phẩm *A Study of Prose Fiction* của ông — thoát đã khẳng định ngay rằng với nhà khoa học, hay với người nghệ sĩ thì đối tượng của cả hai bao giờ cũng vẫn là

<sup>2</sup> Xin đọc Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction*, tr. 48-72

con người, có điều mỗi hạng người trên — nhà khoa học và nhà nghệ sĩ — đối diện với «nguyên liệu người» theo một đường hướng riêng của mình.

Con người với nhà khoa học Từ thuở xa xưa các khoa học gia đã xoay quanh con người để tìm hiểu nào là về luật gia truyền, nào là về ảnh hưởng giống giống, ảnh hưởng khí hậu. Con người từ lúc còn là chú nhỏ đến lúc lớn lên, cơ thể qua những chặng phát triển nào, tinh thần tiến triển song hành ra sao, đã được các chuyên viên về đạo đức học, xã hội học, chính trị học theo dõi tỉ mỉ và chính xác lắm. Đến như những ngành chỉ chuyên nghiên cứu về vật thể thôi như hóa học, vật lý học, thiên văn học, địa chất học cũng đều có thoát ly nhân loại, trái lại luôn luôn giúp con người hiểu chính mình và hiểu mọi liên hệ giữa mình với vạn vật.

Con người với nghệ sĩ. Cái nhìn của nghệ sĩ về người thực khác hẳn.

Nếu mục đích của khoa học gia là tìm hiểu con người ra sao, liên hệ với vạn vật thế nào, thì nghệ sĩ khi nhìn vào con người chỉ để tìm chất liệu xây dựng một nghệ phẩm: Điêu khắc gia, họa sĩ diễn tả con người bằng đường nét, hình khối và màu sắc; văn gia, thi sĩ, nhạc sĩ diễn tả những tình cảm, những ước mơ của con người bằng những áng văn, thơ, nhạc trác tuyệt.

Đó, phải biết nhìn thấy sự khác biệt căn bản như vậy giữa khoa học gia và người nghệ sĩ với đối tượng chung của họ là con người, thì sau đây chúng ta mới thấy được rõ mối tương quan giữa khoa học và nghệ

thuật, tới mức độ nào thì hay, mà quá mức độ nào thì dở.

Ngày nay chẳng còn ai là không thấy rõ mối liên hệ giữa khoa học và nghệ thuật. Hãy nói về hội họa :

Ảnh hưởng của khoa học với nghệ thuật viết tiểu thuyết.

từ ngày khoa học phát minh ra máy chụp hình, nhìn vào ảnh chụp người ta mới khám phá ra rằng ngựa phi nước đại không bao giờ ruỗi cả bốn vó.

Phải có cái nhìn phân tích của khoa học để vẽ vừa linh động vừa đúng. Nay ví như đã quen nhìn những bức họa về ngựa của họa sĩ kiêm điêu khắc gia Hoa-Kỳ Frederic Remington (1861 - 1909) chẳng hạn, khi nhìn lại những bức họa ngựa phi thời Trung-Cổ, hai chân trước, hai chân sau cùng ruỗi thẳng, chúng ta thấy mới ngớ ngẩn tức cười làm sao...

Cái nhìn phân tích của khoa học đã tham dự vào mọi ngành nghệ thuật. Trong nghệ thuật tiểu thuyết, nhà văn khi tự sự tất phải tham bác các lối tả tình, tả cảnh, đối thoại. Khi dựng bối cảnh trong đó nhân vật hoạt động, tiểu thuyết gia có cái nhìn của một nhà xã hội học, phong tục học, triết học ; khi tả tình (những biến chuyển khúc mắc nội tâm) tiểu thuyết gia đã có thể là một nhà tâm lý học v.v. Cứ nhận xét qua như vậy cũng đủ thấy ảnh hưởng của khoa học xâm nhập vào nghệ thuật sâu đậm biết chừng nào. Nhưng cũng đã có dư luận cảnh giác giới nghệ sĩ đừng sa vào thế sáng tác nhiều óc mà thiếu tim.

Hãy coi chừng bóng của khoa học bủa ra che lấp mất nghệ thuật. Chỉ nên dùng khoa học như phương tiện phục vụ cho nghệ thuật, chứ bao giờ để khoa học tiềm quyền làm chủ nghệ thuật.



Kia như Emile Zola trước khi viết cuốn *Lourdes* có tuyên bố : « Tôi đã có mười bảy ngàn trang ghi đây. Cuốn tiểu thuyết của tôi như vậy có thể coi là chỉ phải cất công viết nữa là xong. » Quả thực nếu tác phẩm văn-chương mà được viết ra như vậy thì chỉ là một cách liệt kê sự kiện. Trí tưởng tượng vô dụng ! Đã đành con ong phải bay đi hút nhụy hoa mà làm mật, nhưng nếu ong tham lam, ôm đồm quá nhiều mật hoa, cánh ong sẽ hết đường bay bổng, tội nghiệp cho ong biết mấy ! Nghệ thuật mà nhiều óc, thiếu tim, bóp nghẹt trí tưởng tượng thì thất bại là vì thế.

Nghệ thuật nào cũng là vấn đề chừng mực và quân bình.

Theo John Cournos, Chekhov vốn rất kính nhi viễn chi quan niệm tiên tri tiên giác của Dostoievsky về sáng tác.

Chekhov tuyên bố tham vọng của ông rất đơn giản, rất nhũn nhặn, là chỉ viết những gì mình hiểu, mình biết. Mà theo ông, cái hiểu biết của văn nghệ sĩ cũng chỉ giới hạn như bất kỳ cái hiểu biết của bất kỳ một chuyên viên trong một ngành nào đó. Chekhov rất hãnh diện về nghề bác sĩ của ông và luôn luôn đề cao tinh thần khoa học. Ông từng nói thẳng với bè bạn rằng nghề thuốc mới là người vợ chánh thức của ông, còn văn chương chỉ là cô tình nhân thôi. Khi nào chán ở với vợ, ông mới tìm sang ở với tình nhân để thay đổi không khí.

Thực ra lời Chekhov đầy rẫy mâu thuẫn. Giới nam nhi nào cũng thừa hiểu đừng hòng đối xử với tình nhân như đối với vợ. Gương Bao-Tự, Đát-Kỷ đời nào cũng

đầy rẫy. Đến khi thưởng thức tác phẩm của Chekhov mới rõ sự thực, ông đâu có sáng tác thuần lý.

Dostoievsky vốn rất ác cảm với tinh thần khoa học thuần lý trong văn chương; Tolstoi cũng vậy, vậy mà cứ mỗi lần đọc *The Darling* của Chekhov là một lần ông khóc ròng, bởi chính Chekhov đâu có viết thuần lý theo đúng tinh thần khoa học như ông ta tưởng, tác phẩm của Chekhov quả thật luôn luôn là tiếng nói lớn của trái tim.

Nghệ thuật nào cũng là vấn đề chừng mực và quân bình. <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Xin đọc Bliss Perry, *sđđ*, tr. 73-93; và John Cournos, bài tựa sách *A World of Great Stories* (New York: Crown Publishers 1959), tr. 3-14.

## CHƯƠNG BA

### NHỮNG YẾU TỐ CHÍNH CỦA TIỂU THUYẾT: CỐT TRUYỆN, NHÂN VẬT VÀ BỐI CẢNH

Cho tới nay chúng ta mới chỉ chú trọng đến tính cách chung của tiểu thuyết, những điểm dị đồng của tiểu thuyết với những bộ môn văn chương khác, và ảnh hưởng mới của khoa học tới tiểu thuyết v.v...

Trong chương này chúng ta phải bàn đến phép tác làm tiểu thuyết, xét dần đến từng yếu tố căn bản xây dựng nên cuốn tiểu thuyết. Dưới mắt bất kỳ một phê bình gia cổ, kim, Đông, Tây nào thì việc xây dựng tiểu thuyết cũng gồm ba yếu tố chính là: cốt truyện, nhân vật và bối cảnh.

#### A. Cốt truyện và tình tiết

Thật ra chúng ta đã biết khó bề phân biệt cho riêng rẽ giữa cốt truyện (hay tình tiết) với nhân vật. Cốt truyện là gì, nếu không là những hành động, những phản ứng giữa các nhân vật với nhau, hoặc giữa nhân vật với hoàn cảnh đương đầu. (Xin đọc lại «Lịch trình tiến triển của tiểu thuyết», lời của Henry James nói về tình tiết truyện với nhân vật truyện).

Phạm Quỳnh, trước đây nửa thế kỷ, cũng đã thấy rõ điểm này lắm. Ông viết :

*«Phạm kết cấu ra một truyện phải có hai phần, một là nhân vật, hai là tình tiết, nghĩa là người và việc... Trong một truyện thời phải có những người hành động, lại phải có những việc của các người ấy làm ra: một người*

nào, ở trong một cánh ngõ nào, làm ra những công việc gì, đó là cốt một bộ truyện.»<sup>1</sup>

Có những chuyện chú trọng nhiều đến hành động bên ngoài của nhân vật; có những truyện lại chú trọng về những suy tư, những biến chuyển nội tâm của nhân vật, nhưng dù hành động bên ngoài hay suy tư bên trong thì truyện vẫn phải có cốt truyện (tình tiết) và nhân vật.

Cốt truyện theo lối viết của Đông phương ta xưa thường là cách kể dang thẳng, nghĩa là theo thứ tự thời gian của lối viết sử biên niên vậy. Tỉ như trong *Tam Quốc Chí* truyện ba anh em kết nghĩa Lưu, Quan, Trương được kể lại khởi thủy từ thuở vườn đào kết nghĩa, rồi mới qua dần những bước thăng trầm phò Hán diệt Ngụy, cho đến khi từng người khuất bóng... như những vì sao từ lúc mọc ở phương Đông đến lúc lặn ở phương Tây. Kỹ thuật dựng truyện của Tây phương nhiều khi nhập truyện vào quãng giữa, sau rồi mới dùng thuật hồi ức mà giải thích ngược lại từ đầu. Lại như William Faulkner chẳng hạn, đôi khi đương thuật một truyện này, bỗng phóng cái nhìn xa hàng chục năm về sau, cho biết truyện đó rồi đưa đến kết quả nào. Nhưng truyện dù kể theo dang thẳng hay theo kiểu thời gian tùy nghi, tùy hứng, khi trở lại dĩ vãng, lúc phóng mình ra tương lai, điều cốt yếu là

---

<sup>1</sup> Phạm Quỳnh « Bàn về Tiểu thuyết, » *Thượng Chí Văn Tập*, III, Bộ Quốc gia Giáo dục, 1972, tr.223 (Bài tiểu luận này Phạm Quỳnh viết từ năm 1927 đăng trên *Nam-Phong Tạp Chí* của ông.)

cốt truyện bao giờ cũng kể lại những tình tiết theo một thể liên hệ nhân quả khăng khít.

E.M. Forster đã nêu một tỉ dụ rất đơn giản là khi ta nói: «Vua chết rồi, hoàng hậu chết», thì đó chỉ mới là truyện kể khơi khơi vậy thôi, chứ chưa kết cấu thành cốt truyện. Nhưng nếu ta nói: «Vua chết, rồi sau đó hoàng hậu chết vì phiền muộn» hoặc «Vua chết, kể đó hoàng hậu cũng chết, mãi về sau mọi người mới hay rằng bà chết vì phiền muộn», thì đó, hai sự kiện đã kết cấu thành tình tiết hằn hoi theo liên hệ do nhân này mà có quả nọ.<sup>2</sup>

Đề kích thích trí tò mò của độc giả, tác giả thường dựng lên những tình tiết u ẩn hồi hộp khiến độc giả đọc tới đây tự nhiên thấy thắc mắc mà tự hỏi rồi việc gì sẽ xảy ra. Tỉ như khi ta chứng kiến cảnh Lộc sắp gặp Mai trên đồi, ta tự hỏi Lộc sẽ ăn làm sao nói làm sao đây. (Chương «Trên Đồi» trong *Nửa Chừng Xuân* của Khái Hưng.) Ngoài việc cốt truyện làm độc giả phải thắc mắc việc gì sẽ xảy ra, tác giả còn làm độc giả thắc mắc khi nêu thành vấn đề cần giải quyết, có khi cốt truyện rắc rối hơn, truyện này lồng lúu tới truyện nọ, vấn đề này vừa giải quyết xong vấn đề khác đã xuất hiện trầm trọng hơn, cứ như vậy độc giả bị lôi cuốn dần đến tới đỉnh kịch tính (climax) của cốt truyện.

Phạm Quỳnh, trong bài tiểu luận thượng dẫn đã đề cập đến vấn đề này thật chu đáo (chớ bao giờ quên

---

<sup>2</sup> Xin đọc E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace and World Inc, 1955.

những dòng sau đây đã được viết từ nửa thế kỷ trước.) Ông viết :

Nay đã biết trong tiểu thuyết việc thường khiến người, mà người phải dối lại, thời cách kết cấu về người về việc cũng suy đó mà ra...

... Việc đời có thiên hình vạn trạng, nhà làm tiểu thuyết muốn chọn lấy cảnh ngộ nào cũng được, nhưng thường phải chọn lấy những cảnh ngộ nào là cảnh có ý nghĩa chung...

...Đã tìm được cảnh ngộ xứng đáng rồi, thời bấy giờ tùy ý xếp việc. Thường thường các nhà tiểu thuyết có ý lộng xảo, bịa đặt ra những việc rất phiền phức để cho người đọc mê li không biết giải quyết ra thế nào rồi sau mới ra tay biến báo mà gỡ dần ra. Song tưởng đầu tài khéo đến đâu cũng cứ nên lấy sự thực làm căn cứ là hơn cả...

...Bấy nhiêu việc đều phải khuynh hướng về một nơi trung tâm điểm là cái phần then chốt khuynh trong truyện (*le noeud de l'action ou de l'intrigue*), tức là chỗ mọi việc đều dẫn cả vào đây, chỗ thắt nút đề rồi cởi gỡ về sau...

...Tuy vậy cũng không nên cầu kỳ lắm, không nên lộ ra rằng mình dụng công gò thắt quá, vì như thế mất cả cái thú tự nhiên. Phải làm thế nào cho rõ ràng việc là việc tự nhiên, cứ tuần tự mà tiến lên, đã xuất đầu như thế thời phải thắt buộc như thế, đã thắt buộc như thế thời phải giải quyết như thế, trước sau như có một lẽ tất nhiên không thể tránh được. Nếu đương giữa cái dây nhân quả tất nhiên ấy mà xen vào một việc hoang đường kỳ dị, hay là một sự gì không ứng chiếu hẳn với trên với dưới, thời truyện một thú ngay lập tức, vì người đọc truyện tình mất cái mơ mộng làm người trong

truyện mà biết rằng ng-rời làm truyện dụng ý lừa dối mình...

Có nhiều nhà đặt truyện từ đầu cho đến lúc thất thời hay lắm nhưng vì trước không liệu, thất chặt quá, đến lúc gỡ ra khó, túng kể phải dùng những cách lăm thời làm cho truyện một thứ, khác nào như người thất dây chặt quá, sau cởi không được phải lấy dao cắt, còn thú gì nữa! Vậy trước khi thất nút, phải định sẵn rồi sau cởi gỡ thế nào. Hễ xem ra khó gỡ được ầu thời nên thất ra cách khác, vì lúc đầu còn được tự do, rồi sau không thể tùy ý được nữa. Đại để thì từ lúc khởi cho đến lúc thất, bao nhiêu tình tiết bao nhiêu công việc phải dồn cả vào khoảng ấy, dẫu mạnh mẽ không thể giải cho hết được, cũng phải tiềm tàng sẵn, đề rồi suy diễn ra về sau; đến lúc gỡ thì cứ nhen những mối trước mà gỡ ra, không được thêm mối nào ở ngoài vào nữa. Đó là một công lệ nhất định, các nhà tiểu thuyết phải chú ý.<sup>3</sup>

Chúng ta trình bày về cốt truyện, tình tiết truyện như vậy là tạm đủ. Nay hãy sang đến nhân vật tiểu thuyết.

### B. Nhân-vật

Nhân vật với cốt truyện (Phạm Quỳnh gọi là người và việc) như hình với bóng. Một lần nữa xin nhắc lại lời của Henry James: « Nhân vật là gì nếu không do biến cố tình tiết tạo thành? Biến cố tình tiết là gì nếu không do nhân vật biểu trưng? » Phạm Quỳnh cũng đã sáng suốt ghi nhận điều đó:

<sup>3</sup> Phạm Quỳnh, *sđđ*, tr. 226-30

Đây là phân tách (người và việc) ra để nói cho dễ, chứ cứ thực thời người với việc không thể rời nhau được, việc có người thời việc mới có ý nghĩa, người có việc thời người mới xuất lộ ra. <sup>4</sup>

Bây giờ chúng ta mới đặt câu hỏi : Các tiểu thuyết gia dựng nhân vật ra sao đây, bằng cách nào ? Tất nhiên bằng quan sát trực tiếp hoặc rút tỉa những kinh nghiệm đọc được hay nghe được, lại có khi nhân vật hoàn toàn do tác giả tưởng tượng.

Có truyện chỉ có một nhân vật chính, các nhân vật phụ khác quy tụ và vận vụ xung quanh như thế các hành tinh ở vị thế khác nhau quay xung quanh mặt trời.

Cũng có truyện gồm hai, hay ba, hay nhiều hơn thế những nhân vật chính, tính tình khác biệt hẳn nhau, xuất hiện bên nhau linh động kỳ thú.

Cũng có truyện mà nhân vật gồm nhiều hạng người trong xã hội, hoặc nhiều giống người trong thế giới. Bên những nét chung của từng hạng người trong xã hội hoặc của từng người thuộc từng quốc tịch khác nhau, tác giả vẫn còn cần phải làm sao đạt tới mức thành công là trình bày được những nét cá biệt của từng nhân vật một, nghĩa là nét chung điển hình có, nét cá biệt có.

Cá tính của từng nhân vật còn thay đổi tùy theo hoàn cảnh xã hội thay đổi, tùy theo tuổi tác thay đổi, tùy theo có thêm nhân vật này xuất hiện hoặc nhân vật kia biến đi, tùy theo đam mê này, tín ngưỡng nọ... Thực là thiên hình vạn trạng khó mà quán xuyến nói cho hết được.

<sup>4</sup> Phạm Quỳnh, *sđđ.*, tr. 230,



Đến đây chúng ta có thể nêu một vấn đề : Vậy thì một người giàu kinh lịch, giao thiệp rộng có lợi cho việc dựng nhân vật chăng ? Thực ra có mà cũng không, bởi việc dựng nhân vật tiểu thuyết thành công hay không, quan trọng ở chỗ mình có quan sát được thật sâu sắc hay không. Những tác giả giàu kinh lịch như Fielding, Balzac, Kipling, những tác giả rất ít giao thiệp như Hawthorne và Charlotte Bronte đều thành công rực rỡ như nhau trong việc dựng nhân vật bởi cái nhìn sâu sắc của họ. Hơn nữa tâm lý phải sành, trí tưởng tượng phải phồn thịnh, tác giả mới luôn luôn biết dịch sử mình vào địa vị của từng nhân vật để tả lại hành động cho hợp lý, chính xác. Nhưng điều chính yếu khi dựng nhân vật là phải làm nổi bật được những gì thật cá biệt bên những gì thật phổ thông của nhân vật đó. Nếu chỉ nói được phần chung (phổ thông) mà không làm nổi bật được phần cá biệt, nhân vật sẽ bị mờ nhạt, không gây được hứng thú gì cho người đọc. Trong *Thủy Hử*, những nhân vật như Lý Quỳ, Lỗ Trí Thâm, Tống Giang..., trong *Tam Quốc* những nhân vật như Lưu Bị, Quan Vũ, Trương Phi, Triệu Tử Long, Tào Tháo...; trong *Truyện Kiều* những nhân vật như nàng Kiều, nàng Vân, chàng Kim, Sở Khanh, Tú Bà, Từ Hải...; mỗi nhân vật đều có được cá tính đặc biệt từ lời ăn tiếng nói đến cử chỉ, để khi xuất hiện thì như thề xuất hiện thành hình nổi trong trí độc giả.

Riêng khi đề cập đến nhân vật chính và nhân vật phụ Nhất Linh có nhấn mạnh vào ý kiến này :

Nhân vật chính hay phụ ta cũng phải đề ý đến ngang nhau. Nhân vật chính chỉ chính ở chỗ ta nói đến nhiều, nhân vật phụ nói đến ít. Thí dụ :

Nhân vật chính trong một lúc tức tối gặp được vai phụ, một người cũng ngồi ở hàng nước với mình. Nếu tả được người khách một cách linh động và mỗi lời nói, cử chỉ người ấy làm tăng cái hay của đoạn tả cơn tức giận của vai chính thì tội gì mà không tả cho cần thận.

Có khi ta định được một nhân vật rồi, nửa chừng truyện đến một lúc nào đó rất có thể nhân vật ấy lại chuyển biến. Có khi một nhân vật phụ lại biến thành nhân vật chính và lẫn át cả nhân vật mình định cho là chính. Lại có khi đương viết, có một nhân vật mà ta chưa nghĩ đến xuất hiện ra.<sup>5</sup>

Đó chính là phương pháp tả người gián tiếp dùng nhân vật này làm nổi bật cá tính của nhân vật nọ.

Bliss Perry trong cuốn *A Study of Prose Fiction* của ông còn nghiên cứu cả vấn đề thái độ của tác giả với nhân vật. Có tác giả trong văn phái lãng mạn trước đây như chấp tay ngược nhìn kính mển thần phục chính nhân vật do mình tác tạo ra. Có tác giả như ngồi trên cao nghiêm khắc nhìn xuống bằng đôi mắt khinh bỉ nhân vật mình tạo tác ra. Nhưng xem ra hợp lý hơn cả chính là cảnh tác giả hòa hợp với nhân vật, nêu lên những nhận xét tinh vi những sở trường, sở đoản của nhân vật với một thái độ bằng hữu cảm thông. Có lẽ như vậy nhân vật mới thật sống động và có sức lôi kéo độc giả vào vòng mê hoặc của cốt truyện. Dù sao thì điều cần vẫn là tác giả ghi được những chi tiết quý giá để chính những chi tiết đó gọi lên trong trí độc giả những điều mình muốn nói hơn là chính tác giả

---

<sup>5</sup> Nhất Linh, *Viết và Đọc Tiểu Thuyết* (Saigon : Đời Nay, 1969), tr.56.

phải giải thích, phân trần hoặc phê phán một cách lộ liễu. (Bi kịch Hy Lạp xưa dùng lời đồng ca vang lên tự hậu trường để giải thích cho khán giả gián tiếp hiểu tâm trạng nhân vật kịch lúc đó, hoặc đường lối, hoàn cảnh đương biến chuyển ra sao).

Nhưng dù những nhân vật có thiên hình vạn trạng được tả trực tiếp hay gián tiếp, thì đại thể vẫn có thể phân định ra làm hai loại : loại đơn thuần trước sau như một, thường là nhân vật phụ (chẳng hạn nhân vật ông Hạnh trong *Nửa Chừng Xuân* trước sau hể cứ xuất hiện là thực thà trung hậu như vậy), và loại tình cảm cực kỳ phức tạp, thường là nhân vật chính, ý tình biến động như con sông luôn luôn thay dòng giữa vùng thiên nhiên cây cỏ. Mà trong đám nhân vật phức tạp đó, có nhân vật độc giả khả dĩ vẫn nhận được đâu là nét chính đâu là nét phụ, cũng có nhân vật tinh tinh phức tạp đến mức độc giả chịu không biết đâu mà mò ; có nhân vật phức tạp ngay từ buổi đầu trình diện, có nhân vật chuyển biến thành phức tạp dần với những tình tiết ngày một khúc mắc, với những đấu tranh bên ngoài hay trong nội tâm ngày một gay gắt, đề rồi sẽ đưa họ tới hoặc thành công hoặc thất bại.

Ngòi bút phù thủy của tác giả đương nhiên phải tinh tế và mẫn tiệp lắm mới làm chủ được loại « âm binh » nhân vật này.

Ngoài cách nhìn đơn giản thành hai loại nhân vật đơn thuần và phức tạp, chúng ta còn phải nhắc đến một loại nhân vật thứ ba tạm gọi là « nhân vật hý họa » (caricature). Thật vậy có những nhân vật như Xuân Tóc Đỏ, Bà Phó Đoan, ông Týp-phờ-nờ, ông « Biết rồi, khổ lắm nói mãi » của Vũ Trọng Phụng chẳng

hạn, hay những nhân vật trong hầu hết những tác phẩm của Dickens, đều là những nhân vật hoàn toàn hý họa. Cá tính của những nhân vật đó được xây dựng bằng cách tô thật đậm một vài nét đặc biệt và đầy mạnh nó tới mức khôi hài. Tựa như tác giả cho rằng ấy phải tô đậm như thế thì những cá tính kia mới nổi bật lên một cách linh động được. Mà quả vậy, theo đường lối này mà bút pháp thành công (bút pháp Vũ Trọng Phụng của ta, Dickens của Anh) thì nhân vật rõ ràng không đúng sự thực chút nào mà lại hóa ra rất thực, đó mới chính là sự thực kết tinh.

Và hình như trừ những tác giả có bút pháp khách quan một cách tàn nhẫn như Guy de Maupassant, hoặc những tác giả đầy chủ trương tả chân đến mức hoàn toàn khai trừ mọi tiếng nói của con tim như Emile Zola, còn thì thường thường tác giả nào cũng có những nhân vật «cưng» của mình, những nhân vật được tả rất kỹ về hình dáng, tả thật sâu về tâm linh, những nhân vật được dùng một cách vô tình hay hữu ý làm phát ngôn nhân cho chính tác giả, nói lên những ước mơ ứ ắp tự tiềm thức của chính tác giả.

Sau khi đã phân tích tìm hiểu những nét chính về các loại nhân vật, các phương thức tả nhân vật, các thái độ của tác giả với chính nhân vật của mình, chúng ta cần ghi một điều cuối cùng. Đó là tác giả phải hết sức thận trọng giữ sao cho nhân vật được nhất trí, trung thực trong mọi hành động, trong mọi tâm tình. Nhìn nhân vật ở hiện tại không những thấy con dấu của dĩ vãng mà linh cảm thấy trước đường đi bước tiến của nhân vật đó trong tương lai nữa. (Giống như Phạm Quỳnh nhận định về việc thắt nút và cởi nút ở phần nói về

cốt truyện trên). Một nhân vật có thể ở khởi đầu câu truyện tốt, mà cuối truyện xấu, hoặc ngược lại, nhưng điều đó phải được minh chứng trực tiếp hay gián tiếp bằng những tình tiết hành động, biến chuyển tâm lý hợp lý, trung thực với nhân vật. Soạn giả vẫn nghĩ rằng vai Lộc trong *Nửa Chừng Xuân* của Khải Hưng đã hoàn toàn gậy đổ, trở thành ba nhân vật Lộc khác nhau ở ba phần khác nhau, chính vì tác giả đã để cho Lộc có những hành động ở phần hai, rồi đặc biệt ở phần ba không trung thực chút nào với cá tính của Lộc ở phần một và bàng bạc ở khắp cuốn truyện.

### C. Bối cảnh

Bối cảnh của một vở kịch trên sân khấu chính là nền phông làm nổi bật hoàn cảnh trong đó các nhân vật đương hoạt động: cảnh triều đình vàng son huy hoàng, hay cảnh mái tranh tiêu sơ bên một bến đò đưa qua một con sông rộng, hay cảnh rừng núi âm u... Bối cảnh của tiểu thuyết cũng chính là hoàn cảnh thời gian không gian được tác giả tả thành lời văn trong đó nhân vật tiểu thuyết đương hoạt động. Bối cảnh tiểu thuyết là một căn phòng nếu câu chuyện chỉ xảy ra trong một căn phòng, bối cảnh cũng có thể là cả một vùng, cả một nước, hay từ nước này sang nước khác: đó là về không gian. Lại cũng có thể là bối cảnh nước ta chẳng hạn từ thời Pháp thuộc qua thời kháng chiến tới thời Nam Bắc phân đôi: đó là về thời gian. Trừu tượng hoá một chút, bối cảnh truyện còn có thể là không khí bàng bạc trong truyện hoặc tươi vui, hoặc u buồn, hoặc rộn rạn...

Bây giờ chúng ta hãy thử đi vào chi tiết của vấn đề.

Thoạt tiểu thuyết gia y cứ vào đâu mà dựng bối cảnh ? Cũng như khi nhà văn dựng nhân vật, ghi tình tiết, thì dựng bối cảnh tất nhiên cũng không ngoài yếu tố quan sát của nhà văn. Quan sát rồi rút tĩa ra những nét gợn cảm đặc biệt để xây dựng bối cảnh cho truyện. Nhưng cũng có trường hợp — điều này không xa lạ gì — tác giả chỉ đọc sách để thu lượm tài liệu trong sách, hoặc sử dụng kinh nghiệm của người khác mà dựng nên một bối cảnh — kinh thành ánh sáng Paris chẳng hạn — nơi tác giả chưa hề đặt chân tới.

Nếu ngôn ngữ — dù là ngôn ngữ tả thực — khi vào văn chương cũng thành ngôn ngữ của sáng tạo, của cái không ngừng mới lạ, thì bối cảnh cũng vậy, dù là những nét do chính tác giả thực mục sở thị, hoặc thu lượm trong sách vở, khi vào tiểu thuyết (hay thi ca) bối cảnh đó cũng thành bối cảnh văn chương rồi, nghĩa là được chọn lựa, được bố trí lại, được chiếu rọi dưới một ánh sáng mới, thuận theo trí tưởng tượng của tác giả để làm nổi bật một điều gì theo dụng ý của tác giả.

Nói về phong cảnh, nhiều khi phong cảnh trong truyện không phải chỉ đề trang trí hoa hộc hoa sỏi cho truyện mà là một thành phần cốt yếu của truyện. Tỉ như trong *Hồn Bướm Mơ Tiên* của Khái Hưng, ngôi chùa Long Giác u tịch giữa cảnh đồi nương chập chùng miền Bắc-Ninh với mối tình Lan Ngọc, cảnh đó tình này khăng khít biết nói cái nào chính cái nào phụ ? Hãy thử đẩy ngôi chùa Long Giác về chốn kinh kỳ gió bụi Hà-Nội xem không khi truyện có còn thích hợp không. Cả cốt truyện chắc chắn sẽ sụp đổ tức khắc.

Nguyễn Du nói « Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ », chính là đề nói trường hợp cảnh và người là một. Nhưng thật ra cũng có khi cảnh và người hoàn toàn ở thế đối nghịch, như trong truyện *Anh Em Nhà Karamazov* của Dostoievsky, lão già Fyodor Pavlovitch giờ trở nham nhở, sống sượng, bất kính giữa một khung cảnh trang nghiêm chốn tu viện của cha bề trên rất mực thánh thiện Zossima (quyển hai, chương 5).

Cũng có khi—điều này hiếm—bối cảnh trở thành nhân vật chính, các nhân vật xuất hiện chỉ để làm nổi bật không khí của bối cảnh đó mà tác giả muốn nhấn mạnh, bối cảnh một bãi chiến trường chẳng hạn, hay một con đường sắt chạy dài vô tận, hay một sân ga quạnh hiu... Trong *Nhịp Cầu Trên Sông Drina* của tác giả Nam-Tư Ivo Andric, giải Nobel văn chương năm 1961, nhân vật chính là chiếc cầu bắc trên sông Drina, đứng làm chứng nhân lịch sử cho biết bao vật đổi sao dời. Ở đây, con sông Drina bỗng mang hình ảnh tượng trưng của dòng đời không ngừng biến chuyển.

Do đó chúng ta thấy có loại bối cảnh mang một ý nghĩa tượng trưng, đặc biệt trong loại tiểu thuyết ngụ từ (chữ *Fable* hiểu theo nghĩa rộng). Tỉ như cảnh Kim Các Tự trong cuốn tiểu thuyết mang cùng tên của tác giả Nhật Mishima Yukio là tượng trưng cho một cái Đẹp xa vời, ám ảnh.

Dù sao thì tới đây chúng ta cũng đã thấy rằng yếu tố bối cảnh thực không thể bỏ qua, đặc biệt trong tiểu thuyết.

Hãy đọc đoạn văn này của Nhật Linh trong *Đôi Bạn* ;

Quả tim chàng đập mạnh nhưng lòng chàng thốt nhiên im tĩnh lạ thường. Quãng trời ở giữa chàng và Loan hình như không còn màu nữa, cao hơn và rộng mênh mông, chắc không bao giờ Dũng quên được hình dáng một đám mây trắng, ngay lúc đó, đương thông thả bay ngang qua, một sự hiển hiện sáng đẹp, linh động trôi êm nhẹ trong sự yên tĩnh của bầu trời và lòng chàng.

Cảnh «đám mây trắng» trong đoạn văn trên đã biến thành chiếc bè chở chúng ta đi vào chính tình yêu mênh mông dào dạt trong tâm hồn Dũng.

Knickerbocker và Reninger trong *Interpreting Literature* không đề cập trực tiếp đến bối cảnh — *setting* — mà lại nói về kỹ thuật dựng bối cảnh. Có hai cách trình bày để độc giả chứng kiến những sự kiện xảy ra trong truyện; một là chiếu cái nhìn lên toàn cảnh — *panorama* — để ta có bề rộng thanh thoát, hai là chiếu cái nhìn vào một cảnh — *scene* — để có cái nhìn hàm xúc về chiều sâu, tương tự kỹ thuật *close-up* của điện ảnh. Nếu khi tả một cảnh, lấy cái nhìn gần, đi vào chi tiết mà gây xúc động, thì khi tả toàn cảnh — toàn cảnh ngoại giới hay nội giới — chính là lúc tác giả gây không khí truyện, màu sắc truyện, giọng điệu truyện. <sup>6</sup>

Tới đây cũng xin nhắc lại một lần nữa ý nghĩa của những từ ngữ «giọng điệu» hay «màu sắc» và «không khí» truyện như đã đề cập tới ở phần một (tr. 35-36)

Nghe một người nói ở ngoài đời, không những chúng ta nghe người đó nói gì, mà còn lưu ý đến cả

<sup>6</sup> Xin đọc K. L. Knickerbocker and H. Willard Reninger, *Interpreting Literature*, Holt, Rinehart and Winston, 1965, tr. 19-29.



giọng điệu để hiểu thái độ vui, buồn của người đó ra sao. Khi đọc truyện, chúng ta cũng tìm hiểu giọng văn thuật truyện để biết thái độ, thâm ý của tác giả. Joseph Conrad há chẳng đã từng nói : « Những giòng chữ viết cũng có giọng điệu của chúng. » (*Written words have their accent, too*).

Còn danh từ « không khí truyện » (*atmosphere*) đòi hỏi cũng dùng để chỉ bối cảnh truyện, và bối cảnh đây cũng xin hiểu rộng có thể là ngoại giới hay nội tâm.

#### D. Nghệ thuật thực hiện tiểu thuyết : Bút pháp

Tiểu thuyết chỉ có thể phản ảnh được muôn mặt cuộc sống phồn tạp, rộng lớn, muôn mông. Nhất Linh viết trong «*Mấy lời nói đầu*» cuốn *Viết và Đọc Tiểu Thuyết* của ông :

Bất kỳ ai biết viết chữ quốc ngữ, cho dầu người đó viết văn sai mọ hay không có học thức cao rộng cũng có thể viết ra những tiểu thuyết giá trị. Cái chính là cần có khiếu riêng, cái khiếu ấy có thể có ở bất cứ giới nào, người làm thợ hay người làm ruộng, nhưng xưa nay không này nọ ra được chỉ vì cái thành kiến trường giả cho văn nghệ tiểu thuyết là một thứ cao siêu dành riêng cho một hạng người. <sup>1</sup>

Thật ra tiền đây chỉ là ý kiến quá bao dung của một người đã đứng cao trên danh vọng nói ra để an ủi những người muốn đi vào con đường danh vọng của một tiểu thuyết gia như mình. Những chữ đáng được tô đậm nhất trong lời nói trên của Nhất Linh là,

«Cái chính là cần có khiếu riêng.»

---

<sup>1</sup> *Sđd*, tr.5.

Cái thiên nan vạn nan đề đưa đến thành công ở bất kỳ ngành hoạt động nào cũng do tự chỗ ấy cả. Huống chi là trong tiểu thuyết, một ngành của nghệ thuật.

Tiểu thuyết đã có dàn bài trong óc, đã có nhân vật, tình tiết chuẩn bị trong óc, nhưng liệu có thể viết thành lời văn để thực hiện dự định đó trên giấy trắng mực đen hay không mới là việc chính.

Về nghệ thuật thực hiện tiểu thuyết bằng bút pháp, có người có bút pháp như gấm như hoa, có người bút pháp hồn nhiên như hơi thở, nhưng dù câu kỳ hay giản dị thì đó cũng là ngôn ngữ của văn chương, của nghệ thuật rồi, không thể chỉ là những gấm hoa bề ngoài mà rộng bên\*trong và cũng không thể giản dị đến thành nhạt nhẽo, những lời đứng ngơ ngác bên nhau. Ấy là chưa kể hành văn trong tiểu thuyết phải luôn luôn hòa hợp các loại tả cảnh, tả tình, và đối thoại, có lúc cần gấm hoa, có lúc đơn sơ, có lúc tả cảnh mà là đề gợi tình ; có lúc dùng chi tiết mà gây được không khí, nhưng cũng có lúc gặp cảnh «có nói cũng không cùng» thì tiểu thuyết gia chỉ gọi lên thôi. Tác giả được tự do có muôn ngàn cách dựng tiểu thuyết bằng bút pháp cá biệt làm nên cá tính của mình, nhưng tác phẩm nghệ thuật nào thiết yếu cũng là cái đẹp của quân bình, của đúng mức. Đối thoại đến đó là đúng mức, thêm một\*một câu nữa, nghệ thuật dở vớ ; tả cảnh như vậy và đến đấy thì gợi được những tình ý mong muốn, nhưng kéo dài thêm một câu nữa là cả đoạn văn xụp đổ.

Aristotle trong cuốn *Poetics* của ông cũng có nhắc đến điểm tinh tế này trong sáng tác phẩm văn chương, là nhiệm vụ của nhà thơ (hay sáng tác gia) không phải

ở chỗ nói lên những gì đã xảy ra, mà là những gì có thể xảy ra theo quá trình khả thủ hợp lý. Thực vậy, có nhiều chuyện ngàn năm một thuở xảy ra ngoài đời thật, nhưng giá mình không vì chứng kiến, hoặc đọc báo mà biết, thì mình cũng không dám ngờ rằng điều đó đã xảy ra. Những sự kiện hi hữu, có thực mà nghịch lý đó, đâu có thể sử dụng được trong sáng tác phẩm, nơi nghệ thuật phản ánh cuộc đời (hay một khía cạnh nào của cuộc đời) một cách tinh học hơn, gọi cảm hơn theo một quá trình — như Aristotle đã nói — khả thủ, hợp lý.

Còn một điểm tinh tế nữa trong nghệ thuật văn chương là khoảng cách tâm linh cần phải có giữa độc giả và tác phẩm. Nếu độc giả chìm vào tác phẩm, (nghĩa là quá gần), thì chẳng khác gì một người đi mũi vào bức hoạ mà nhìn, không ngắm được toàn thể bức hoạ để biết dụng ý gợi cảm thực của hoạ sĩ. Nếu độc giả đứng quá xa, nhất định tâm trạng sẽ là tâm trạng thờ ơ với tác phẩm. Nói tóm lại khoảng cách tâm linh đó phải đạt được nghệ thuật... trung dung, không thái quá, không bất cập. Mà đúng ra khoảng cách đó không phải chỉ riêng cho độc giả với tác phẩm, mà cho cả tác giả khi viết tác phẩm nữa. Máy ai sáng tác mà không qua kinh nghiệm này: Có lần rõ ràng lúc đương thực hiện tác phẩm, mình có cảm tưởng như từng hàng chữ là từng hàng hào quang loé ra từ những cảm tình nồng nhiệt chân thành, qua đi một đêm, tác giả có cảm tưởng vừa thăng đồng, đọc lại tác phẩm, bình tĩnh và tỉnh táo, thấy rõ vô vàn sơ hở. Đó chính vì lúc viết, tác giả đã không giữ được khoảng cách tâm linh

trung dung, tác giả đã quá chìm đắm trong tình cảm chủ quan, mà đề mất tầm nhìn khách quan đem lại chiều sâu cho tác phẩm.

Cái « khiêu » mà Nhất Linh muốn nói là ở đó. Chính cái « khiêu » đó, cái trực giác mãnh liệt đó làm nên biệt tài của tác giả, làm nên nghệ thuật, và khi thành công, tác giả trở thành « đáng sáng tạo đời sống. » Không thể có chuyện như Nhất Linh đã viết trên đây : « Bất kỳ ai biết viết chữ quốc ngữ, cho dầu người đó viết văn sai mọ hay không có học thức cao rộng cũng có thể viết ra những tiểu thuyết giá trị. »

Đề ra ngoài câu nói bốc đồng trên, chúng ta có thể kết luận rằng tất cả những tác giả tài ba đều biết cách sử dụng phương tiện thích hợp với cứu cánh. Khi đọc một tác phẩm nào, chúng ta hãy nhận xét kỹ những yếu tố truyện đã gây được những kết quả gì, có xứng đáng là một tác phẩm của nghệ thuật văn chương không, nội dung và hình thức, đề tài và kỹ thuật kết cấu có xứng hợp thành một khối để mang lại ý nghĩa cho tác phẩm không? Một tác phẩm xứng danh là tác phẩm nghệ thuật có khả năng đánh thức khiêu thầm mỹ của ta, có khả năng mở rộng cửa trời cho chúng ta thấy một khía cạnh nào đó của chân lý hằng cửu, giúp chúng ta thông cảm qua những phức biệt lung linh mà hướng về cái Một đại đồng.

## CHƯƠNG BỐN

### BÀN VỀ TRUYỆN NGẮN

**Chính danh truyện ngắn.** Xây dựng một truyện dài hay truyện ngắn thì cũng không ngoài cách phải xử dụng đến ba yếu tố đã đề cập trên : nhân vật, cốt truyện và khung cảnh. Cũng có truyện ngắn khá... dài và thể hiện được cả ba yếu tố đồng đều, có truyện chỉ cốt nhấn mạnh đến một trong ba yếu tố. Nhưng trước hết ta phải chính danh đã Thế nào là một truyện ngắn ? Đã đành có thể trả lời hờn nhiên nghe như khôi hài : «Truyện ngắn tất nhiên phải ngắn chớ sao!» Chết nỗi nhìn vào những tuyển tập truyện ngắn của Việt-Nam cũng như của ngoại quốc, chúng ta thấy có truyện ngắn chỉ dài chừng bốn, năm trang, có truyện ngắn dài bốn, năm chục trang (khoảng từ trên 1.000 chữ đến trên 10 000 chữ). Bởi vậy chúng ta đành phải xét đến phần kỹ thuật xem truyện ngắn đương nhiên phải khác truyện dài ở những điểm nào.

**Nhân vật, cốt truyện, và hoàn cảnh.** Trong truyện dài có thể nhân vật thoát rất tầm thường nhưng rồi dần dà có cá tính và góp phần vào sự tiến triển của cốt truyện. Nhưng ở truyện ngắn nhân vật một khi xuất hiện là phải có sắc thái đặc biệt ngay đề đập vào sự chú ý của độc giả. Và mọi biến chuyển đều được thuật lại vắn tắt, dồn dập đề tranh thủ thời gian. Tựa như ta bước vào khu vườn hoa chứng kiến đúng lúc cây hoa trổ búp, rồi lại chứng kiến đúng lúc búp nở thành bông mãn khai. Không có thì giờ như ở truyện

dài tả tỉ mỉ từ lúc gieo hạt, hạt nảy mầm thành cây, cây lớn lên với nắng gió thời gian, cho tới ngày trổ búp đâm bông.

Vậy xây dựng cá tính nhân vật theo phương pháp tiệm tiến, không phải là sở trường của truyện ngắn. Điều này dành cho truyện dài. Trong truyện ngắn, khi nhân vật xuất hiện cá tính đã thành tựu, độc giả chỉ còn chăm-chăm đợi xem nhân vật đó hành động ra sao để đưa đến chung cuộc. Thành thử yếu tố chính của truyện ngắn, là khai thác phần cốt truyện, dùng hoàn cảnh truyện làm cái nền để quy mọi hành động của nhân vật về một mối.

Khi đọc truyện ngắn độc giả thường chỉ phải tự đặt câu hỏi: Nhân vật đã được tác giả trình bày sẵn như vậy đó, thì trong hoàn cảnh này sẽ hành động ra sao đây?

Xin hãy theo dõi truyện nàng góa phụ của chàng Ephesus sau đây rút ra trong tác phẩm *Satyricon* của Petronius<sup>1</sup>.

Nàng góa phụ này vào hồi chồng còn sống, tiết hạnh của nàng đoan trang vắng vặc đến nỗi đàn bà con gái ở những miền lân cận có nhiều người đổ xô tới chiêm ngưỡng nàng.

— Petronius vào truyện văn tắt như vậy để gây ngay không khí cho truyện. Khi người chồng chết, nàng góa phụ tiết hạnh khóc than thảm thiết ra sao, khỏi phải nói, chúng ta ai nấy đều đoán ra được.

---

<sup>1</sup> Petronius là một tác giả La Mã chết vào khoảng năm 66 sau Thiên Chúa.

Nàng nằm phủ phục ấp mồ chồng trong căn nhà mồ, ngày quên ăn đêm quên ngủ, khiến nam, phụ, lão, ấu cả tỉnh cũng phải cúi lòng.

Vào dịp đó vị quan đầu tỉnh ra nghiêm lệnh xử tử đóng đinh trên cây thập tự mấy tên đạo trich bị bắt quả tang. Mấy cây thập tự vô tình lại được dựng lên ngay gần ngôi nhà mồ trong có người góa phụ trẻ đẹp và tiết hạnh đương phủ phục rên rỉ khóc tang chồng. Người lính trẻ có bốn phen canh gác tử thi mấy tội nhân đó bèn tiến tới an ủi nàng. Người đẹp trong u sầu đắm lệ trông càng quyến rũ lên bội phần, chàng lính trẻ càng ra công ngọt ngào khuyên nhủ.

Sau cùng chàng khuyên được nàng chịu ăn một miếng, uống một chút. Ăn uống xong rồi, nàng mới ngẩng nhìn và nhận ra chàng trai đứng trước nàng, khuôn mặt đáng người rạng rỡ, quốc thước biết là chừng nào. Chàng tiếp tục khuyên nàng rằng cuộc đời đương tuổi xuân hồng của nàng không thể tự kết thúc chỉ vì cái chết của người chồng. Lời chàng tỉ tê, hợp lý và quyến rũ. Sau cùng chàng thuyết phục được nàng, và mối tình mới đã nảy nở ngay tại nơi nàng đang thụ tang mối tình cũ.

Kể ra câu chuyện có thể kết thúc ở đây, nhưng tác giả đã đẩy mạnh thêm đề tới một kết thúc cực kỳ gay cấn, bất ngờ và chua chát.

Vì vừa lúc đó, sau khi đã thuyết phục được tình yêu của nàng, chàng ngẩng lên, hốt hoảng nhận ra một trong những xác chết đóng đinh đã được thân nhân lên hạ xuống và mang đi mất lúc nào không biết. Kỷ luật sắt của quân đội La-Mã thuở đó tất khếp chàng

vào tội tử hình, đóng đinh chàng thay vào chỗ trống. Chính nàng góa phụ đã tìm ra điều kế cứu chàng. Người chồng yêu cũ của nàng đã ra người thiên cổ, lẽ nào giờ đây nàng chịu để người yêu mới cũng ra đi vĩnh viễn nốt? Lẽ nào nàng cam chịu nhìn hai người đàn ông nàng yêu quý nhất đời tuần tự thành hai xác chết? Vì vậy nàng đề nghị với chàng lấy tử thi người chồng cũ đem lên đóng đinh thay thế vào khoảng trống. Việc đó đã được thi hành tức khắc, cả chàng và nàng cùng hả hê vì đã bảo tồn được hạnh phúc mới.

Truyện trên là một minh chứng đích đáng biết chừng nào cho sự kiện truyện ngắn không khai thác việc xây dựng dần cá tính nhân vật, mà khai thác cốt truyện : ở vào cảnh ngộ như vậy, một nhân vật như thế sẽ hành động ra sao. Petronius đã tận dụng khai thác cảnh ngộ kia để làm người góa phụ lộ nguyên hình. Góa phụ xuất hiện ở đầu truyện với góa phụ xuất hiện ở cuối truyện như hai nhân vật trắng đen khác hẳn, nhưng cảnh ngộ trong truyện đã làm cái nền giải thích, thống nhất cho sự xoay chiều của biến cố, và quy tụ mọi tình tiết về một mối.

Tất nhiên nhiều độc giả sẽ lên án truyện trên vô luân một cách trắng trợn quá. Nhưng độc giả cũng nên hiểu rằng Petronius đã viết truyện này vào lúc đế quốc La-Mã đương tàn tạ. Chúng ta ai nấy biết đấy, khi một nền văn hóa cũ băng hoại, mà nhìn về chân trời tương lai vẫn chưa thấy tầm dạng một nền giá trị mới nào thay thế, ngòi bút của văn nhân vẫn thường sống sượng, trắng trợn, nặng về phá hoại như vậy.



Những đặc tính khác. Như trên đã nói, ở truyện ngắn của thể truyện ngắn. không có sự kiện tình tiết tràn bờ, không thể có những nét dư

thừa. Tất cả đều như những nhát búa đập chính xác lên đầu chiếc cốc để cốc đóng sâu và chắc xuống lòng đất. Truyện ngắn có thể khá dài đấy (bốn năm chục trang), nhưng đó phải là câu chuyện kể một hơi, tâm trạng cô đọng, cốt truyện cô đọng. Những tình tiết thiết yếu, ngắn gọn liên tiếp tới với tác dụng soi sáng và đầy nhanh, đầy mạnh truyện tới đoạn kết.

Cái bé nhưng bé hạt tiêu ở truyện ngắn là người viết thường phải luôn luôn có được cái nhìn thật sắc bén, xuyên thẳng tới lõi sự vật, đạt thấu tới bản thể của tâm tình. Về mọi khía cạnh, người viết truyện dài có thời gian để tiến dần tới đích. Cùng lắm thua keo này bày keo khác. Nhưng ở truyện ngắn thì không! Ở truyện ngắn, xuất quân là tốc chiến tốc thắng. Nếu ví với người đi săn, thì tác giả viết truyện dài là kẻ nạp đạn đầy đủ trong nòng súng, lại còn rùng-rình thừa đạn dự trữ trong túi dết nữa. Kẻ viết truyện ngắn là kẻ đi săn chỉ có một viên đạn duy nhất. Được ăn cả, ngã về không, ngay sau lúc bấm cò.

Truyện ngắn đúng là hình ảnh một viên ngọc duy nhất nằm thành mặt một chiếc nhẫn, trong khi truyện dài là cả một chuỗi ngọc.

Truyện ngắn đưa độc giả vào ngay giai đoạn quyết liệt tới hậu, giai đoạn cao độ kịch tính. Nếu những lý do trong dĩ vãng có cần viện dẫn để so sánh thêm thì chỉ được nhắc lướt tới rất nhanh, vì tác giả không đại gì mà lại khiến độc giả lắng trí trong lúc họ đang nín thở theo dõi truyện tới hồi chung cục.

Cho nên cơ cấu và nội dung một truyện ngắn không khác gì cơ cấu và nội dung một bài thơ trữ tình trong văn vần. Cô đọng, kết tinh, cao độ kịch tính!

«Sao vào truyện đôi trai gái vừa gặp nhau đã yêu nhau ngay vậy?»

Nếu như có độc giả nào đặt câu hỏi trên với tác giả một truyện ngắn, tác giả có thể trả lời ngay: «Ấy, riêng điều đó có thể là đề tài để viết thành một truyện ngắn khác.»

Tóm lại ở lãnh vực truyện ngắn tác giả được hưởng thêm ít quyền tự do đặc biệt so với khi viết truyện dài. Được tự do chỉ định cá tính nhân vật, tự do quyết định một vài tình tiết nào đó như những sự đã rồi. Và đặc biệt được tự do nêu vấn đề mà không cần phải giải quyết.

Tựa như sau khi kể dứt câu chuyện thật linh động, thật sắc bén, tác giả nói: «Câu chuyện thế đấy, vấn đề thế đấy!» Giải quyết vấn đề ra sao, đó là phần độc giả. Truyện dài không thế. Ở truyện dài tác giả nêu vấn đề — trực tiếp hay gián tiếp — và chịu trách nhiệm trong việc giải quyết — trực tiếp hay gián tiếp — vấn đề đó.

Như trên chúng ta vừa thấy, truyện ngắn người của khoảnh khắc khai thác cốt truyện, hoàn toàn khác trong truyện ngắn-cảnh, không khí truyện. Về cốt truyện, truyện ngắn nhiều khi cũng đủ cả đầu đuôi; nếu truyện dài là cả con cá lớn vẫy vùng ngoài biển khơi, thì truyện ngắn trong trường hợp này cũng là con cá nhỏ vẫy vùng trong khoảng sông, ngòi, hồ, ao. Nhưng nhiều khi truyện ngắn lại chỉ như một khúc cá chặt ra, tức

là bóc lấy một đoạn trong truyện dài như Mặc Đỗ đã viết.<sup>3</sup>

Hình ảnh khúc cá của Mặc Đỗ làm ta liên tưởng đến một hình ảnh khác của Hồ-Thích. Đề ví truyện ngắn với truyện dài, họ Hồ cho rằng truyện dài trình bày sự thực theo cái kiểu xẻ dọc một thân cây từ gốc chỉ ngọn, còn truyện ngắn trình bày sự thực như thề cắt ngang một đoạn trọng yếu giữa thân cây, đưa chỗ cắt ngang ấy ra, nhà thực vật học vẫn có thể quan sát mà suy đoán được cây ấy ra sao...<sup>4</sup> Lại do hình ảnh khúc gỗ cắt ngang của Hồ Thích, chúng ta liên tưởng đến John Cournos trong bài «Giới thiệu» của ông trong bộ *Tuyển Tập Những Truyện Hay Thế Giới*.<sup>5</sup> Trong bài này, John Cournos đại ý nói chính đời sống khoa học cơ khí Tây phương đã phân hóa con người. Đời sống không còn giữ được vẻ mệnh mông, nhịp hải hà của toàn bộ, trái lại bị phân cắt ra làm nhiều mảnh trong không gian, nhiều khoảnh khắc trong thời gian. Tác giả thời nhìn đời như nhìn cả một bức bích họa rộng lớn, để đi sâu vào những cái tế vi của từng khoảnh khắc như lời thơ của Constantine Dimitrievich Balmont đã ngợi ca :

*Từng khoảnh khắc, ta tiêu tan đi.*

*Sau mỗi đời thay ta tái sinh lại.*

---

<sup>3</sup> Xin đọc Mặc Đỗ, « Những Người Viết Trẻ, » Văn, số 197, tr.2-8.

<sup>4</sup> Thuật theo Trảng Thiên, *Tiểu Thuyết Hiện Đại* (Saigon, Thời Mới, 1963), tr.30

<sup>5</sup> John Cournos « Introduction — What is a Short Story » *A World of Great Stories*, (New York : Crown Publishers 1959), pp 1-24.

With every instant, I am consumed.

In every change, I am reborn.

Tuy mất bề rộng, mất bề sâu nhưng nhường như có lợi về sự phong phú của cảm giác.

Do đó Cournot cho rằng đặc biệt thể truyện ngắn càng ở thể tận dụng khai thác từng khoảnh khắc trong nếp sống của con người.

Tỷ như Chekhov có một truyện ngắn, nhân vật là một anh chàng chán đời xuống phố ráp tam vào một tiệm súng mua một khẩu súng lục về tự tử. Tới tiệm gặp người chủ yếu đời, nói năng hoạt bát quá, giới thiệu hết ưu điểm thứ súng này sang ưu điểm thứ súng nọ. Giọng nói tiếng cười luôn luôn rộn tan. Tình cảm chán đời biến đi lúc nào không biết; kẻ ráp tam tự vẫn, khi rời khỏi tiệm, đã không mua súng, lại mua về một... lồng chim.

Nhân vật trong truyện ngắn trên hoàn toàn là con người của khoảnh khắc. Chúng ta dự biết, sau khoảnh khắc đó, vẫn nhân vật đó sa vào một hoàn cảnh nào khác lại có thể hành động khác hẳn.

Tới đây tưởng cần nhắc lại một số nhận định đã đề cập đề cảnh giác người viết : đừng đi quá tỉ mỉ chế sợt tót làm tằm đến nỗi làm mất thể quân bình giữa lý trí và con tim ! Đừng đề trí suy tư mà tim ngừng ca hát ! Đừng đề thực tại bủa rộng cánh tay bóp nghẹt trí tưởng tượng ! Tác phẩm văn nghệ nào cũng là đại diện của Đẹp, mà đã nói tới Đẹp là nói tới chừng mực, quân bình !

### Ý Kiến Của Một Số Nhà Văn Việt Nam

Trên đây hầu hết đều là ý kiến của những nhà phê bình văn học về truyện dài, truyện ngắn. Họ nhìn và phân tách vấn đề bằng con mắt khách quan của một học giả, tức cũng tương tự như một khoa học gia. Còn ý kiến chủ quan do kinh nghiệm bản thân của chính giới sáng tác thì sao ?

Gần đây, vào năm 1971, tuần báo *Tuổi Trẻ*, (Bộ mới), có thực hiện một cuộc phỏng vấn một số nhà văn nổi tiếng tại miền Nam tự do về đề tài truyện ngắn. Đề mục của cuộc phỏng vấn : « Họ đã viết truyện ngắn như thế nào ? » Dưới đây soạn giả xin trích dẫn lại một số ý kiến của vài tác giả trong cuộc phỏng vấn đó, để chúng ta cùng suy ngẫm về cách đặt vấn đề, hiểu vấn đề qua kinh nghiệm bản thân của chính giới sáng tác.

**Mai Thảo :** Truyện ngắn là cái riêng tư nhất, một công trình toàn vẹn và xong xuôi nhất. Mai Thảo nhớ lại những năm tháng khởi đầu viết truyện ngắn như một hạnh phúc. Theo Mai Thảo không phải vì một chủ đề, một sự việc nào mà thể truyện ngắn được sử dụng thay vì những thể văn khác, mà nhà văn phải ở một tâm trạng nào đó, truyện ngắn mới được viết ra. Truyện ngắn là thể văn của một tâm trạng. Ở truyện ngắn còn là cái riêng tây nhất của nhà văn, một công trình sáng tác toàn vẹn và xong xuôi nhất.

So sánh truyện ngắn với truyện dài, Mai Thảo nhận định theo kinh nghiệm bản thân của ông rằng : Một truyện dài năm trăm trang, có khi đã được khởi viết chỉ từ một ý tưởng, một nhận thức mơ hồ và tổng

quát. Còn truyện ngắn chỉ có, khi một cảnh tượng, một diễn biến nào đó đã thấy rõ, đã hình thành xong xuôi và bắt đầu trong đầu người viết. Cho nên viết truyện ngắn chỉ là đề kể lại, không có khám phá, không có tìm kiếm.

Một trong những cái làm nên cái hay của truyện ngắn là sự vừa vặn. Nghĩa là biết bắt đầu vào truyện như thế nào, nên kịp thời chấm dứt ở chỗ nào. Giới hạn vô hình này chỉ có người viết biết được. 6

Nếu phải so sánh sự khác biệt giữa truyện dài và truyện ngắn thì truyện ngắn theo Nguyễn-Mạnh-Côn có động.

Nếu phải so sánh sự khác biệt giữa truyện dài và truyện ngắn thì truyện ngắn theo Nguyễn-Mạnh-Côn có động về tâm cảm. Có thể nói có nhiều truyện dài bao gồm nhiều truyện khác, tỷ như *Đông Chu Liệt Quốc*, *Tam Quốc*, *Les Misérables* của Victor Hugo, *Gone with the Wind* của Margaret Mitchell, *La Guerre et la Paix* của Tolstoi. Có những truyện dài ít nhân vật, ít tình tiết (thói thường tình tiết càng ít càng mạnh mẽ) như *L'Adieu aux Armes* của Hemingway, *La Porte Etroite* của André Gide, *Hồn Bướm Mơ Tiên* của Khái Hưng không thể trích thành truyện ngắn. Nhưng khi nói rằng truyện dài có thể có nhiều truyện ngắn không có nghĩa là có thể đem nhiều truyện ngắn chắp thành một truyện dài. Nếu là cốt truyện dài, tác giả phải gài truyện này vào truyện

---

6 Xin đọc : « Mai Thảo Họ Đã Viết Truyện Ngắn Như Thế Nào ? » *Tuổi ngọc* (Bộ mới), số 21, ngày 14-10-1971, tr. 6-9.

kia hay đặt những nút liên lạc nối liền chúng vào nhau một cách, hợp tình, hợp lý. <sup>7</sup>

*Võ Hồng:* Một truyện ngắn có thể ví như một cành cây được chọn. còn truyện dài là cả thân cây rườm rà đến... Nếu một truyện dài được ví với một thân cây rườm rà thì

truyện ngắn là một cành được chọn. Được chọn vì cành đó có đáng đẹp hay có nhiều nụ hoa. Cái đẹp ở đây được ngưng tụ lại trong một diện tích nhỏ. Một truyện ngắn viết hay, ít nhất cũng được xem như một bức tranh có giá trị. Người họa sĩ chọn một góc của cảnh (tình cảnh hay hoạt cảnh), một nét của người và thế hiện nó ra bằng màu sắc. Nếu trong truyện dài bao giờ cũng thể hiện đầy đủ tư tưởng của tác giả, thì truyện ngắn như khối băng sơn kia, phần nổi trên mặt biển chỉ bằng một phần mười của toàn khối. Thấy một phần mười mà biết được cả toàn khối, đọc truyện ngắn như vậy không thú sao?

Võ Hồng không đồng ý quan niệm cho rằng truyện dài là nhiều truyện ngắn kết hợp lại. Định lý đảo có thể chấp nhận được, nhưng phải nói cách khác, ví dụ: «Có thể rút từ truyện dài một đoạn để làm thành một truyện ngắn.» Có thể, chứ không phải luôn luôn. <sup>8</sup>

<sup>7</sup> Xin đọc : « Nguyễn Mạnh Côn — Họ đã viết truyện ngắn như thế nào ? » *Tuổi Ngọc* (Bộ mới), số 23, ngày 28-10-1971. tr. 5-10.

<sup>8</sup> Xin đọc : « Võ Hồng — Họ đã viết truyện ngắn như thế nào ? » *Tuổi ngọc*, (Bộ mới), số 28, ngày 2-12-1971 tr 4-9.

Tới đây, trước khi sang chương đặc biệt về « Văn Xuôi và Tiểu Thuyết Việt Nam » hãy xin tổng kết lại ít điều đặc biệt về nghệ thuật văn chương nói chung đã đề cập từ đầu cuốn sách tới đây.

Văn chương quả thật là bộ môn tiêu biểu nhất của văn hóa có khả năng bao trùm, gần gũi với mọi ngành nghệ thuật khác. Thi trung hữu nhạc, thi trung hữu họa.

Văn chương bắt hủ ở đâu ? Ở nội dung hay ở hình thức ? Ở cái toàn bộ bất khả phân của văn chương ! Hãy ngâm nga, hãy thề nhập vào câu ca dao này :

Tóc mai sợi vắn sợi dài  
Kết duyên chẳng dặng thương hoài ngàn năm.

Bên bài ca dao bất hủ « Trèo lên cây bưởi hái hoa » mà ai cũng biết, hãy xin nghe thêm bài hò trách móc « Tại ai » này :

Con chim kiến kiện  
Mây liệng trên cao  
Mây kêu làm sao  
Tăng lẳng tú lú  
Em còn lụ đụ  
Không nở dứt tình  
Chờ khi thanh vắng một mình  
Đón anh em hỏi phụ tình tại ai.

Tiếng nói riêng tư của ai đó, nhưng cũng là tiếng nói muôn thuở của hận tình lỡ dở. Đọc lên mà thấy



lòng sâu man mác. Sầu tình kết tinh làm rung động cả những cuộc đời hạnh phúc nhất,

Sức mạnh văn nghệ là ở đây. Tự toàn khối tỏa ra!

Những sáng tác phẩm bất hủ nhường như bất chấp cả sự kiện người ta đã biết tới hay chưa, người ta nhắc tới nhiều hay ít, bởi đó chính là những ánh sao băng đã thề nhập thành thời gian và còn mãi mãi với thời gian.

Trên dòng thời gian đó có thể chúng ta bắt gặp lời thơ Trương Tích :

Quân tri thiếp hữu phu,  
Tặng thiếp song minh châu,  
Cầm quân thiên miên ý,  
Hệ tại hồng la nhu.  
Thiếp gia cao lâu liên uyển khởi,  
Lương nhân chấp kích Minh-Quang lý.  
Tri quân dụng tâm như nhật nguyệt,  
Sự phu thệ nghị đồng sinh tử.  
Hoàn quân minh châu song lệ thủy,  
Hận bất tương phùng vị giá thì. 9

---

9 Bản dịch của Ngô-Tất-Tổ :

Chàng hay em có chồng rồi  
Yêu em chàng tặng một đôi ngọc lành.  
Vấn vương những cảm mối tình  
Em đeo trong áo lót mình màu son.  
Nhà em vườn ngự kê bên  
Chồng em cầm kích trong đền Minh Quang.  
Như gương vàng biết lòng chàng,  
Trở chồng quyết chẳng phụ phàng thề xưa.  
Trả ngọc chàng, hạt lệ như mưa  
Giận không gặp gỡ khi chưa có chồng.

Trên dòng thời gian đó, có thể chúng ta bắt gặp âm thanh u trầm bài «Hồ Trường» của Nguyễn-Bá-Trắc :

Trượng phu không hay xé gan bẻ cột, phù cường  
thường,

Hà tất tiêu dao bốn bề luân lạc tha phương.

Trời Nam ngàn dặm thăm, mây nước một màu sương.

Học chẳng thành công chẳng lập, trai trẻ bao lâu mà

đầu bạc, trăm năm thân thể bóng tà dương.

Vỗ tay mà hát, nghiêng bầu mà hỏi, trời đất mang

mang, ai là tri kỷ, lại đây cùng ta cạn một hồ trường.

Hồ trường, hồ trường, ta biết rót về đâu ?

Rót về Đông phương, nước bề Đông chảy xiết sinh  
cuồng lan,

Rót về Tây phương, mưa Tây rơi từng trận chứa chan.

Rót về Bắc phương, ngọn Bắc phong vi vút, đá  
chảy cát dương.

Rót về Nam phương, trời Nam mù mịt, có người  
quá chén như điên như cuồng.

Nào ai tỉnh nào ai say ?

Chỉ ta ta biết, lòng ta ta hay.

Nam nhi sự nghiệp ở hồ thi, hà tất cùng sầu đối cỏ  
cây.

Trên dòng thời gian đó có thể chúng ta bắt gặp lời thơ «Tây Tiến» của Quang Dũng :

Sóng Mã xa rồi Tây Tiến ơi,

Nhớ về rừng núi, nhớ chơi vơi.

Sài Khao sương lấp đoàn quân mỏi,

Mường Lát hoa về trong đêm hơi.

Dốc lên khúc khuỷu dốc thăm thẳm,  
 Hun hút cồn mây súng ngửi trời  
 Ngàn thước lên cao ngàn thước xuống  
 Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi.

Doanh trại bừng lên khúc nhạc ca  
 Kìa em xiêm áo tự bao giờ  
 Khèn lên man điệu nàng tha thướt  
 Nhạc về Vientiane xây hồn thơ.

Ai đi Châu Mộc chiều sương ấy,  
 Có nhớ hồn lau nẻo bến bờ,  
 Có nhớ dáng thuyền trôi độc mộc,  
 Trên dòng nước lũ hoa đông đưa ?

Anh bạn dài dẫu không bước nữa,  
 Gục lên mũi súng bỏ quên đời.  
 Chiều chiều oai linh thác gầm thét  
 Đêm đêm Mường Hịch cọp trêu người.

Nhớ ơi Tây Tiến cơm lên khói,  
 Mai Châu mùa em thơm nếp xôi.  
 Tây Tiến đoàn quân không mọc tóc  
 Quên xanh màu lá dữ oai hùm.

Mất rừng giờ mộng qua biên giới,  
 Đêm mơ Hà-Nội dáng kiều thơm.  
 Rải rác biên cương mồ viễn xứ,  
 Chiến trường di chẳng tiếc đời xanh,  
 Áo bào thay chiếu anh về đất  
 Sông Mã gầm lên khúc độc hành.

Tây tiến người đi không hẹn ước  
Đường lên thăm thăm một chia phôi.  
Ai lên Tây Tiến mùa xuân ấy  
Hồn về Sầm Nứa chẳng về xuôi.

Bài thơ tuyệt tác đến nỗi về sau mạnh ai nấy nhớ, đôi ba đoạn trên dưới lẫn lộn, (trên đây cũng là soạn giả nhớ bất chấp), mà nét bi hùng tuyệt vời của bài thơ không hề suy chuyển.

Về văn xuôi, có thể trên dòng thời gian đó chúng ta bắt gặp truyện «*Những vì sao*» của Alphonse Daudet, «*Anh Em Nhà Karamazov*» của Dostoievsky, «*Hai Đứa Trẻ Một Cây Cầu*» của Nguyễn Mạnh Côn, «*Người Đàn Bà Trong vòng Đai Trắng*» của Mai Thảo, «*Dọc Đường*» của Thanh Tâm Tuyền.

Văn văn và văn văn.

Kể sao cho xiết ! Cứ theo dòng thời gian, chúng ta sẽ gặp...

Sức mạnh văn nghệ là ở đấy. Tự toàn khối toả ra.

Vẫn là đề gọi lên về đẹp muôn trùng chẳng bao giờ phai lạt, có khi tác giả dùng những nét mờ ảo (những bài : «*Hồ Trường*», «*Tây Tiến*»); có khi dùng chính những nét tưởng như ngu ngơ, rất gần gũi, đơn sơ :

Oán Tình

Mỹ nhân quyền châu liêm  
Thâm toạ tần nga mi  
Đan kiến lệ ngân thấp  
Bất tri tâm hận thù<sup>10</sup>

LÝ-BẠCH

Hay cực kỳ bình dân như bài «Mất ô» sau đây của Tú Xương, xin ghi theo trí nhớ, rất có thể có đôi chữ không đúng với nguyên bản :

Hôm qua anh đến chơi đây  
 Gày «dôn» anh diện, ô tây anh «âm.  
 Sáng ngày sang trống canh năm  
 Anh dậy em hãy còn nằm trơ trơ.  
 Hỏi ô, ô mất bao giờ  
 Hỏi em, em cứ ậm ờ không thưa.  
 Nửa đây rầy gió mai mưa  
 Lấy gì đi sớm về trưa với tình.

Có khi nói lên những mâu thuẫn lạ lùng làm nên cái bi đát của kiếp người, như truyện kể kia quyết vượt mọi gian nguy thử thách leo cho bằng được lên ngọn đỉnh trời, đề rồi khi đạt tới, chợt thấy mục tiêu chiếm lĩnh trơ trên tẻ nhạt làm sao, và kẻ chiếm lĩnh bèn lao đầu xuống vực thăm tìm một kích thích mới mà tránh hình ảnh đơn hèn của cái vừa bị chiếm lĩnh. (Mai Thảo — «Bản Chúc Thư Trên Ngọn Đỉnh Trời»)

Có khi trình bày mâu thuẫn nhẹ nhàng thành một nụ cười dí dỏm, như trường hợp «Ngập Ngừng» của Hồ Dzếnh :

Em cứ hẹn nhưng em đừng đến nhé.  
 Đề lòng buồn ta dạo khắp trong sân

---

#### 10 Tạm dịch

Mỹ nhân cuốn bức rèm châu  
 Ngồi im thâm thâm nhân châu đôi mày  
 Chén hay bát lệ rơi đầy  
 Đố ai biết được lòng này giận ai

Nếu trên tay thuốc lá cháy lui dần  
 Tôi nói khẽ : Gớm, làm sao nhớ thế !

. . . . .  
 Tôi sẽ trách — Cố nhiên ! — Nhưng rất nhẹ,  
 Nếu trót đi em hãy gắng quay về,  
 Tình mất vui khi đã vẹn câu thề  
 Đời chỉ đẹp những khi còn dang dở  
 Thư viết đừng xong, thuyền trôi chớ đỗ  
 Cho nghìn sau... lơ lửng.. với nghìn xưa.

Tác giả nào mà chẳng có những ẩn ức, những ước mơ ấp-ủ thổ lộ ra nơi tác phẩm làm nên cá tính của mình ! Mơ ước càng kết tinh, lời nói càng cô đọng, thiết tha, nói một lần không đủ. Mỗi lần nói là một lần tự khám phá, mở ra một khía cạnh mới, một khuôn mặt mới của cùng một tình cảm đó, cùng một ước mơ đó, do đó tác phẩm đến sau có thể vẫn cũ mà vẫn mới. Cái « vẫn cũ » làm nên cá tính tác giả, cái « vẫn mới » thuộc thiên tài sáng tạo đời mới không ngừng của tác giả. Vì ý tình thiết tha, cô đọng, có chiều sâu, nên người thưởng ngoạn khát khao mong được tiếp nhận hoài hoài để được chứng kiến thêm những nét đẹp mới. Nghệ thuật chân chính, thành tựu là như vậy, biến cái đơn chiếc thành đại đồng, biến khoảnh khắc thành vĩnh cửu.

Như câu thơ Đường nói chỉ mới một lá ngô đồng rụng, cả thiên hạ đã biết là thu sang rồi :

Ngô đồng nhất điệp lạc  
 Thiên hạ cộng tri thu

Sức mạnh văn nghệ là thế đó. Tự toàn khối tỏa rạ !

Về trữ tình giữa *Truyện Kiều* và «*Chiều Hồn Cao*» của Nguyễn Du có những nét hao hao giống nhau ; nhân vật, tình tiết, không khí truyện giữa những cuốn *Tội Ác và Trừng Phạt* (1866), *Những Kẻ Ma Ám* (1871) *Anh Em Nhà Karamazov* (1880) của Dostoievsky có những đường nét hao hao ; từ tấu khúc này đến tấu khúc khác của Mozart, của Handel. , từ tình khúc này đến tình khúc khác của Phạm Duy có những nét hao hao hao, điều đó không sao, chúng ta vẫn khát khao tiếp nhận, bởi tâm tư tác giả còn cô đọng trong thế kết tinh, còn phồn thịnh trong thế tràn bờ. Nhưng khi tâm tư đã hết kết tinh, tình cảm đã hết tràn bờ, nghệ thuật đã hết màu phôi phối, mà văn nghệ sĩ còn gắng sáng tác trong khiên cưỡng, lập tức tác phẩm thể hiện sự nhai lại nhạt nhẽo, nông cạn, mình lại ăn cắp chính mình.

Nhìn vào cánh đồng ca dao Việt Nam, đẹp một vẻ đẹp ngút ngàn, chắc chắn vì nơi đó quy tụ muôn vàn tác giả, đóng góp cho tập thể phần tinh túy nhất của tình cảm đời mình trong việc dùng chiều cao của nghệ thuật đo chiều sâu của tâm hồn.

Tương cũng nên ghi thêm điều này :

Các nhà phê bình văn học thường vẫn nhìn vào những tác phẩm của từng tác giả như nhìn vào những khu rừng khác nhau : Có khu rừng thưa thớt nhưng thuần giống cây cao ; có khu rừng rậm rạp hơn, cây cao chen cây thấp ; có khu rừng rậm rạp hơn nữa, bờ bụi nơi này, cây thấp sát cây cao nơi nọ. Có khi bờ bụi làm nền cho cây cao thêm đẹp ; có khi bờ bụi làm chắt bôn, làm nấc thang cho những cây nọ vươn cao. Có khi chính những bờ bụi đó góp màu xanh oằn lá, góp đốm sắc màu hoa cho khu rừng toàn thể.

## CHƯƠNG NĂM

### VĂN XUÔI VÀ TIỂU THUYẾT VIỆT NAM

Khi nói đến văn xuôi tất nhiên chúng ta bao gồm cả loại tiểu thuyết lẫn phi tiểu thuyết. Và là văn xuôi thì không có văn

Những biệt lệ về văn xuôi và tiểu thuyết trong văn học Việt Nam.

Tuy nhiên tiêu chuẩn văn xuôi Việt Nam có khác. Không kể những bài chiếu, biểu, sớ, thư trát, thường không có văn, chỉ được viết theo thể biên ngẫu nhịp nhàng, công phu, bóng bảy, nhưng kể cả những bài phú, văn tế vừa là văn biên ngẫu vừa có văn cũng vẫn được xếp vào loại văn, chứ không phải loại thơ. Sự thực phú, văn tế có thể được coi như ở khoảng giao điểm giữa thơ và văn, giống thơ ở chỗ có văn, giống văn ở cú pháp phóng khoáng dài ngắn uyển chuyển tùy nghi, không bị bó buộc trong số câu, số chữ. Chính vì vậy mà trong văn học Trung Hoa cũng như Việt Nam, phú, văn tế được xếp vào loại văn là lẽ đương nhiên, không hề khiến cưỡng.

Trong văn xuôi có tiểu thuyết. Tiểu thuyết được định nghĩa là một loại văn xuôi thuật sự. Nhưng phía trời Tây, trong văn học Pháp, có trường hợp ngoại lệ: truyện *Jocelyn* của Lamartine được kể lại bằng thơ. Trong văn học Việt Nam thì thể «truyện» của nền văn nômi xưa chính thức được coi là một loại tiểu thuyết bằng thơ. Vì vậy khi nghiên cứu về lịch trình tiến triển của tiểu thuyết Việt Nam ngoài những tác phẩm dài, ngắn bằng tản văn, chúng ta không thể không nói tới thể «truyện».



Một biệt lệ cuối cùng cho văn xuôi Việt Nam nói chung — kể cả hai loại tiểu thuyết và phi tiểu thuyết — là chúng ta đã chấp nhận cả phần văn học chữ Hán, từ thuở ban đầu cho đến khi chúng ta bắt đầu tiếp xúc với học thuật Tây phương.

Ôn lại vài nét sử  
hưng cở thời đại.  
Đầu là những cá tính  
văn hóa của dân tộc  
Việt Nam.

Trần-Trọng-Kim ghi chép lịch  
sử nước nhà về thượng cở thời  
đại họ Hồng Bàng (2879-258 tr.  
T.C.). Cứ theo tục truyền thì  
vua Đế Minh, cháu ba đời vua  
Thần Nông, đi tuần thú phương  
Nam, đến núi Ngũ Lĩnh (thuộc tỉnh Hồ Nam bây giờ)  
gặp một nàng tiên, lấy nhau, đẻ ra Lộc Tục. Đế Minh  
truyền ngôi cho con trưởng là Đế Nghi làm vua  
phương Bắc và phong cho Lộc Tục làm vua phương  
Nam, xưng là Kinh-Dương-Vương, quốc hiệu là Xích  
Quý (vào khoảng năm Nhâm Tuất, 2879 trước T.C.?)  
Kinh-Dương Vương lấy con gái Động-Đinh-Quân là  
Long Nữ đẻ ra Sùng Lãm, nối ngôi làm vua, xưng là  
Lạc-Long-Quân. Lạc-Long-Quân lấy con gái vua Đế-Lai  
tên là Âu Cơ đẻ một lần được trăm người con trai,  
sau đó năm mươi con theo mẹ lên núi, năm mươi  
con theo cha xuống biển. Lạc-Long-Quân phong cho  
người con trưởng sang làm vua nước Văn Lang.

Trần-Trọng-Kim ghi chú thêm lời phỏng đoán, là  
truyền thuyết trên có lẽ là từ Lạc-Long-Quân  
về sau, nước Xích Quý chia ra những nước gọi là Bách  
Việt. Bởi vậy ngày nay đất Hồ Quảng (tỉnh Hồ Nam,  
tỉnh Quảng Đông và tỉnh Quảng Tây) còn xưng là đất  
Bách Việt. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Trần-Trọng-Kim, 'Thượng cở Thời Đại — Họ  
Hồng Bàng,' *Việt Nam Sử Lược*.

Giáo sư Olov Janse muốn tìm hiểu cá tính Việt Nam bằng con mắt khoa học hơn với những dữ kiện cụ thể là công trình đào xới của các nhà khảo cổ. Theo giáo sư Janse nếu người ta nghiên cứu về cá tính văn hóa thuần nhất Việt Nam thì thấy gồm ba giai tầng, mỗi giai tầng có một đặc tính kỹ thuật nhất định.

Giai tầng thứ nhất ngày nay gọi là văn minh Đông Sơn, có nguồn gốc Mã Lai, bao trùm một khu vực từ miền Tây Nam Trung Quốc, xuống tới gần khắp bán đảo Đông Dương ; thời đại từ giữa kỷ nguyên trước Thiên Chúa đến kỷ nguyên sau Thiên Chúa.

Giai tầng thứ hai là đặc chất của kỹ thuật Lạch-Trường nguồn gốc Thái, bao quát đại khái ba thế kỷ trước và sau Thiên Chúa. Nó chỉ phối một khu vực khoảng một phần Tây-Nam Trung Hoa, Bắc Việt và một vài tỉnh Trung Việt.

Giai tầng thứ ba là văn minh Óc.Eo nguồn gốc Ấn có quan hệ với La-Hy khoảng từ đầu thế kỷ thứ hai sau T.C. đến 500 năm sau, bao quát một khu vực hầy còn chưa định rõ gồm miền Nam Việt Nam và có thể ven theo biển tới Thanh Hóa, 2

Căn cứ vào tài liệu đã dẫn của Olov Janse, *Bách Việt Nguyên Lưu Dữ Văn Hóa* của La Hương Lâm gần đây, và những tài liệu xưa cũ như sách *Thủy Kinh Chú* bên Trung Hoa, *Sử-Ký Toàn Thư* của Ngô Sĩ Liên, giáo sư Nguyễn Đăng Thục khẳng định rằng tinh thần văn hóa

---

2 Olov Janse, *Viet-Nam, Carrefour des Peuples et des Civilisations*, Ed. France d'Asie ; thuật theo Nguyễn-Đăng Thục, *Lịch sử Tư Tưởng Việt Nam*, (Saigon: Bộ Văn Hóa, 1967), tr. 8-9.

Việt Nam không phải chỉ là mô phỏng Trung Hoa, dù văn hóa Trung Hoa uốn nắn, mà tự nó đã có cá tính. Trước Tần Hán, nghĩa là trước khi dân tộc Trung Hoa bành trướng ra ngoài lưu vực Hoàng Hà, thì lãnh vực cò Việt Nam gồm Giao Chỉ, Linh-Nam đã là khu vực của hai mô thức văn hóa Đông Sơn và Lạch Trường mà đại biểu là Trống Đồng và Mỏ Cò Thiên Động. Trung tâm văn hóa Đông Sơn ở Thanh Hóa, và trung tâm văn hóa Lạch Trường ở Bắc Ninh, cả hai đều thuộc khu vực Lạc Việt, là một chi của Bách Việt sau này còn lại không bị đồng hóa vào Trung Hoa, và là tiên tổ của Việt Nam trên đất Bắc Việt. <sup>3</sup>

Dấu vết văn chương Trên đây là lịch sử và văn Việt Nam trước thời hóa nói chung, nay xét riêng về Tần Hán. văn chương thì trước thời Tần Hán — nghĩa là đời Hồng Bàng và một phần đời Thục — chúng ta còn lại những gì? (Xin nhắc lại định nghĩa «văn chương là một nghệ thuật ngôn từ», nghĩa là thuở chưa có chữ viết đề ký tái, thì vẫn có văn chương truyền khẩu.)

Theo Nguyễn-Đồng-Chi, tác giả *Việt-Nam Cò-Văn-Học-Sử*, văn học Việt Nam tự đời cò đến Sĩ Nhiếp, thoát vận văn khai mào cho văn học. Thuở ban đầu đó sức suy lý dẫu kém, mà sức tưởng tượng đã mạnh nhiều. Nhân đó lối vận văn theo tính tình dân tộc phát lộ ra sớm hơn cả, (*Thuở ban đầu văn học của bất kỳ dân tộc nào cũng là tiếng nói của tình cảm được biểu lộ bằng thi ca trước đã*) Các câu ca dao, ngôn ngữ do những lúc

---

3 Nguyễn Đăng Thục, *sđd*, cùng trang.

vui buồn mừng giận tự nhiên bày ra, mỗi đời mỗi thêm nhiều rồi truyền miệng mà lan rộng. Lại nữa có lối hát đối đáp về ái tình. Vào những ngày hội, ngày tế thần, thường vào mùa xuân, trai gái được dịp gặp nhau đặt ra lời ví hát ghẹo nhau, như lối hát quan họ ở hội Lim, Bắc Ninh, hát dặm Nghệ Tĩnh... Bên văn vẫn là một mô truyện đời xưa, gồm những truyện thần thoại, truyện kỳ và những truyện vật gồm loại ngụ ngôn, tiếu lâm để chê khen và hài hước. Riêng những truyện thần thoại, truyện kỳ đã được đời Trần sưu tập (*nhưng lại ghi bằng Hán văn*): *Việt Điện U Linh Tập* của Lý Tế Xuyên, và *Lĩnh Nam Chích Quái* của Trần-Thế-Pháp(?).<sup>4</sup>

Nhìn vào văn xuôi Việt Nam tự thuở ban đầu, phần còn bút tích nên kể từ Triệu Võ Vương, hay Lê Gia, hay Lý Tiễn?

Như vậy là chỉ có thơ và truyện dân gian truyền khẩu trước thời Tần Hán.

Khoảng giữa đời Thục, vào năm Đinh Hợi (214 tr. T.C), Tần-Thủy-Hoàng, sau khi đã thống nhất thiên hạ, bèn sai tướng là

Đồ Thư đem quân tràn xuống đất Bách-Việt, nhưng vì thủy thổ bất phục, nên quân của Đồ Thư bị bệnh rất nhiều, chính Đồ Thư thì bị người Bách Việt thừa thế nổi lên giết mất. Nhà Tần suy, ở quận Nam Hải có quan úy là Nhâm Ngao muốn nhân cơ hội đó đánh chiếm lấy Âu-Lạc mà hùng cứ phương Nam, nhưng

---

4. Xin đọc Nguyễn-Đổng-Chi, *Việt-Nam Cổ-Văn Học-Sử* (Saigon: Phủ Quốc Vụ Khanh Đặc Trách Văn Hóa, 1970), tr. 65-70. (Những dòng in nghiêng và giữa dấu ngoặc là của soạn giả thêm vào.)

việc chưa thành, Nhâm Ngao đã chết, giao binh quyền lại cho Triệu Đà. Mãi đến năm Quý-Tị (208 tr. 1.C.) là năm thứ 50 đời vua Thục An-Dương-Vương, Triệu Đà mới lấy được nước Âu-Lạc, lập ra nước Nam Việt (gồm cả nước Âu-Lạc và quận Nam Hải), tự xưng làm vua, tức là Triệu Vũ-Vương, đóng đô ở Phiên Ngung, tức Quảng Châu bây giờ.

Do đó chúng ta có truyện tục truyền vua An-Dương-Vương xây Loa Thành có Thần Kim Quy phù trợ tức truyện Mỵ-Châu, Trọng-Thủy và nỏ thần.

Nhà Triệu khởi đầu từ Triệu Vũ-Vương (203-137 tr. T.C.) qua Triệu Văn Vương (137-125 tr. T.C.) rồi Triệu-Minh Vương (125-113 tr. T.C.)

Hồi Triệu-Minh-Vương còn là thái tử Anh-Tề, sang châu Hán triều thay cha (Triệu Văn Vương), lưu lại bên Hán triều mười năm, lấy người vợ lẽ là Cù-thị ở đó, có được một người con tên là Hưng. Đến khi về làm vua Nam Việt, Minh-Vương lập Cù-thị lên làm Hoàng-hậu và Hưng làm thái tử.

Năm Mậu-Thìn (113 tr. T.C.) Triệu-Minh-Vương mất, thái tử Hưng lên làm vua, tức là Triệu-Ai-Vương, trị vì được một năm.

Bấy giờ vua nhà Hán cho người An-quốc Thiệu-Quý sang dụ vua Nam Việt về châu. Thiệu-Quý nguyên là tình nhân của Cù-thị lúc trước, đến khi sang Nam-Việt gặp nhau, lại tư thông với nhau, rồi đồ-dành Ai-Vương đem nước Nam-Việt về dâng nhà Hán.

Tề tướng Lữ-gia biết rõ tình ý, bèn truyền hịch đi các nơi tố cáo âm mưu đó, rồi đem quân cấm binh vào giết cả Thiệu Quý, Cù-thị, và Ai-Vương. Đoạn tôn

Kiến Đức là con trưởng của Minh Vương (mẹ là người Nam Việt) lên làm vua là Triệu Dương-Vương. Nhưng chừng một năm sau vua Vũ Đế nhà Hán đã sai Phục-ba tướng-quân là Lộ-Bác-Đức và Dương Bộc, đem năm đạo quân sang đánh lấy Nam Việt. Lữ Gia và Dương Vương đều bị quân Hán sát hại. Năm ấy là năm Canh Ngọ (111 tr. T.C.), nước Nam Việt bị người Tàu chiếm lấy, cải là Giao Chỉ bộ, chia ra làm chín quận, và đặt quan cai trị như các châu quận bên Tàu vậy. <sup>5</sup>

Như vậy là kể từ năm Canh Ngọ (111 tr. TC.) trở đi các sử gia mới coi là nước ta bắt đầu nội thuộc Trung Hoa.

Còn Triệu Đà là người Tàu thì sao ? - Coi như Triệu Đà đã được «Nam hóa, lấy ý chí của dân Việt làm ý chí của mình, bất khuất quật cường chống với Hán tộc, vì vậy Triệu Đà đã được Việt tộc xưng tụng là anh hùng phương Nam. » Sau này việc Lữ Gia diệt Cù-thị và Ai vương đề tôn Dương Vương (mẹ là người Nam Việt) lên ngôi, thì họ Triệu đã Nam hóa tới cả dòng máu rồi.

Trở lại về văn xuôi Việt-Nam, ngoài những truyện thần kỳ truyền khẩu, bút tích văn xuôi (viết bằng Hán văn) Việt-Nam chúng ta nên kể từ đâu ?

Kể từ bài chiếu Triệu-Vũ-Đế gửi tới Hán-Văn-Đế xin bỏ đế hiệu chăng ? — Được lắm nếu chúng ta coi Triệu-Vũ-Đế quả đã «Nam hóa», coi việc nước Nam Việt

<sup>5</sup> Trần-Trọng-Kim, «Nhà Triệu», *Việt Nam sử lược*.

<sup>6</sup> Về cá tính văn hóa của Việt tộc phương Nam khác với cá tính của Hán tộc phương Bắc đã được giáo sư Nguyễn Đăng-Thục dùng ngay lời Khổng Tử trong sách Trung Dung làm nhận định cơ bản.

thuở đó ngoài Âu-Lạc, còn quận Nam Hải nữa, và việc họ Triệu đóng đô ở Phiên Ngung (Quảng Châu) đều là những điều không đáng kể.

Hoặc kể từ bài hịch của Lữ-Gia bá cáo với người trong nước kẻ tội Cù-Hậu chẳng? — Được lắm chứ, và cũng vẫn như trên, chúng ta coi nước Nam Việt rộng thêm cả miền Hoa Nam đó bất quá cũng là Việt-Nam ta ngày nay.

«*Khoa như dĩ giáo, bất báo vô đạo Nam phương chi cường dã, quân tử cư chi. Năm kim cách, tư nhi bất yếm, Bắc phương chi cường dã, nhi cường giả cư chi.*» (Rộng lòng, mềm mỏng để dạy, không báo thù kẻ vô đạo. Đây là sức mạnh của phương Nam, người quân tử ở đây. Mặc áo giáp, gởi yên ngựa, chết không nản. Đây là sức mạnh của phương Bắc, người cường mạnh ở đây) Triệu Đà là người Hán tộc, di cư xuống Lĩnh-Nam đã nhiễm tinh thần văn hóa đó của Việt tộc là không giới hạn cổ chấp, mà coi mở thân hóa trong tinh thần nhân nghĩa, đạo đức, tổng hợp dung hòa. Tinh thần sáng hóa, tổng hợp đó do điều kiện địa lý giao lưu dạy dân sớm ý thức được, lấy đó làm điều kiện sinh tồn Bất khuất, chiến đấu đến cùng chống mọi sức mạnh tàn bạo chiếm đất của Trung Hoa, nhưng luôn luôn chấp hòa và tính phục cái đẹp của văn hóa Trung Hoa, và ngược lại chinh những danh sĩ Trung Hoa khi tới đây cũng bị cảm hóa bởi tinh thần mềm dẻo, tập dượt thành, phóng khoáng đó mà. . Nam hóa. Triệu Đà đã thành «*anh hùng phương Nam*», sau đây qua hai bậc là quân Ức Tích Quang và Nhâm Diên (cuối đời Tây Hán và đầu đời Đông Hán), đến Sĩ vương, tổ tiên người nước Lữ, được xưng tụng là «*Nam Giao học tổ*» — học tổ đất Giao Chỉ, phương Nam — vì ông đã thực hiện được một mẫu số luân lý chính trị vương đạo ở Giao Chỉ. Lĩnh-Nam. Tại kinh đô là Luy-Lâu (Bắc-Ninh). Vươn luôn luôn lấy lễ chiêu đãi các bậc kỳ tài đương thời không phân biệt Nho hay Phái. Chính vì vậy mà vào thời này nổi khi phương Bắc loạn lỵ, người trí thức cũng như thường dân thường di cư tới để tìm nơi an cư lạc nghiệp. Mẫu Bắc từ Tương N, ô (Quảng Châu) đã mẹ lánh xuống Giao Châu, cũng coi theo con đường tìm nguyên lý nhất quán để dung hòa, hệ thống hóa các trào lưu tư tưởng; bất sức phức tạp đang xung đột trên đất Lĩnh-Nam vào đầu kỷ nguyên I sau Thiên Chúa trong sách *Lý học Luận* của ông. Mẫu Tử đã được xưng tụng là vị tổ giáo tông Việt-Nam với ý thức hệ tuyệt vời dung hợp Đạo với Đời, thuận và hợp với cả tinh thần văn hóa Lĩnh-Nam biết chừng nào. Từ đó nghiệp thế suốt đời Lý và đời Trần, vì giữ được tinh thần dung hòa, tổng hợp nên đã viết được những trang sử Việt thuận tình đạo đẹp như gốm

Còn như kể từ bài số của Lý-Tiến dâng lên Hán-  
Hiển-Đế xin cho người Nam được bỏ làm quan, quyền  
lợi như người Tàu, thì là lý đương nhiên quá rồi.

Khoảng đời Đường Đức Tông (766-780) bên Trung  
Quốc, ta có Khương-Công-Phụ đã để lại một áng văn  
chương tuyệt tác cả về lời lẫn ý, bài phú «Bạch Vân  
Chiếu Xuân Hái» («Mây Trắng Chiếu Biển Xuân»), với  
những câu như :

Hải ánh vân nhi tự xuân  
Vân chiếu hải nhi sinh bạch  
Hoặc cao cao dĩ tích tố  
Hoặc trầm trầm dĩ ngưng bích

Vân tín vô tâm nhi thụ quyền  
Hải ninh hữu ý ư triều tịch  
Bỉ tắc ngưng nguyên kỷ địa  
Thử nãi phiếm tích lưu thiên

Đẳng phù sàng khải  
Vọng tư vân hải  
Vân tác liên cầm hà dĩ li phi  
Hải tác xúc mai côi chi thúy thái  
Sắc mạc thượng hồ khiết bạch  
Tuế hà phương ư thủ xuân.  
Duy xuân sắc dã gia phù tảo lệ  
Duy bạch vân dã thường dĩ thanh tân

dịch :  
Biển lồng mây thêm tình tứ  
Mây chiếu biển càng nuột nà

như hoa. Rồi cũng lại từ đó nghiệm thấy mọi khuyh hướng cổ chấp,  
độc tôn tư tưởng đều bị cương quyết chống đối, khước từ, và gây cản  
trở, làm cho nước nhà suy yếu đi.

Xin đọc Nguyên Đán Thục, *Lịch Sử Tư Tưởng Việt-Nam*,  
tập I (Saigon : Bộ Văn Hóa, 1967), passim.



Lúc vời vọi như núi tuyết.  
Lúc thăm thẳm như làn biếc

. . . . .  
Mây vốn vô tình mở cuốn  
Biển nào cố ý đầy vơi  
Biển ngưng nguồn lòng đất  
Mây chồng chất ngập trời

. . . . .  
Lên đầu ghềnh trông vời mây biển  
Mây đan gấm đáng phờ  
Biển lớp lang óng ánh  
Màu nào quý hơn màu tinh trắng  
Tiết nào thú hơn tiết xuân quang ?  
Đẹp thay xuân sắc xinh  
Đẹp thay mây trắng tinh.

. . . . .

Lời bình của giáo sư Nguyễn-Đăng Thục, : Tác giả đã mượn mây trắng, biển xuân để tượng trưng cho hai nguyên lý Âm Dương, và mô tả một cuộc hôn phối vũ trụ hóa với tất cả trạng thái biến ảo kỳ theo lịch trình diễn tiến Âm Dương, Mây-Biển luôn luôn kháng khí bên nhau, bổ túc cho nhau, Biển phản ánh bóng mây mà tự thấy lòng xuân, mây soi chiếu vào biển mà thêm trong trắng. Cuộc sinh thành hoạt bát ấy hoàn toàn « tự nhiên nhi nhiên », thuần túy nghệ thuật, thích hứng mà múa, không dụng tâm, « vô sở vi nhi vi ». Đây là một triết lý nghệ thuật uyên thâm có ý vị tôn giáo, có thể thay thế cho nghi thức tôn giáo mà trở nên một tâm linh học có khả năng giải thoát khai phóng cho tâm

hồn cá nhân, nối cá nhân với vũ trụ là vấn đề căn bản của nhân loại vậy 4

Độc câu phú kiệt tác :  
*Vấn tín vô tâm nhi thư quyền*  
*Hải ninh hữu ý u triều tịch*  
 (Mây vốn vô tình mà mở cuốn  
 Biển há cố ý để dây vơi.)

làm sao mà chúng ta không liên tưởng đến những câu thơ thiền này :

*Nhạn quá trường giang*  
*Ảnh trầm hàn thủy*  
*Nhạn vô di tích chi ý*  
*Ảnh vô lưu thủy chi tâm*

Ý thênh thang trong suốt đúng là vô tư như bóng chim trời lướt in trong dòng sông, chim đâu có ý để lại bóng mình, nước đâu có tâm giữ lại bóng chim.<sup>5</sup>

Khoảng hậu bán thế kỷ VIII mà họ Khương (dù đã bị « Trung Hoa hóa » rất nhiều) đã đề lại một kiệt tác ý, lời hòa hợp như vậy, thì lẽ nào ba, bốn trăm năm sau, vào thời Lý, tản văn của ta lại còm cõi nhường kia. Nhất là các vị tăng thời này đều đã nức tiếng giỏi thơ hay chữ. Ngộ tất Tổ đã cho rằng vì nghề in thời này chưa xuất hiện, sự truyền bá chưa được rộng rãi, nên những danh tác đã bị mai một một cách đáng tiếc cho chúng ta. 6

Sang đời Trần khu vườn văn học còn gìn giữ được cho tới nay xum xuê hơn thời Lý nhiều. Riêng về tản văn không thể không nhắc tới Khôa

4. Xin đọc Nguyễn Đăng Thục, *Lịch Sử Tư Tưởng Việt Nam*, (quyển 1), tr-101.

5 Xin đọc Doãn-Quốc-Sỹ, « Ý Thiền », *Vào thiền* (Saigon : Sóng Tào, 1970), tr 32-39.

6 Xin đọc Ngô Tất Tố, *Văn Học Đời Lý* (Saigon : Khai Trí, 1960), tr 19

Hư Lục 7 của Trần Thái Tông. Xin trích một vài câu trong «Tứ Sơn Kệ Tĩnh Tự» («Bài kệ bốn Núi và lời tựa của những bài ấy»)

Bài tựa của bài kệ tướng Sinh (được đề ra) ví trái núi thứ nhất này như mùa xuân.

Gửi hình hài ở tinh cha mẹ, mượn thai nghén của khí âm dương. Chùm hết ba «tài», có mình đứng giữa, so trong muôn vật, là bậc thiêng hơn. Cực khôn hay quá đại khác gì? Ai không ở buồng thai bọc trứng? Trăm họ với một người cũng vậy, thấy đều về lò bể thọ trời. Hoặc là vầng nhật biến hình, sinh vì thánh chúa; hoặc bởi bóng sao hiện tướng, thành đấng tôi hiền, hoặc kẻ tài văn lỗi lạc, ngọn bút quét nghìn quân, hoặc người chước vô cao siêu, sở công ghi trăm trận; hoặc hạng tài trai tuần tú, lúc ra đường quả ném dây xe; hoặc trang con gái nỏ nà, con dắc ý nụ cười nghiêng nước. Bao kẻ khoe danh hóm sắc, bao người trội lạ tranh sang, xem ra cũng trong kiếp luân hồi, rút lại chưa thoát vòng sinh hóa. Tướng «sinh» của người thế, mùa xuân trong hàng năm. Vận ba dương đương độ thanh thông, cảnh muôn vật chung nàu tươi tốt. Mặt trời sáng sủa, khắp nơi làng hoa thắm liễu xanh, muôn dặm phong quang, thấy các xứ oanh kêu bướm múa.

(Bản dịch Ngô Tất Tố) 8

---

7. Tác phẩm này của Trần-Thái-Tông 2 quyển, gồm nhiều môn loại hoặc văn, hoặc kệ, hoặc những bài bản về đạo Phật,

8. *Sđđ*, tr. 38-39.

Trái núi thứ hai tức là tướng «già», tượng trưng là mùa hạ trong năm :

Đầu xanh má đỏ, phớt thành tóc bạc da gà ; ngựa trúc ao ban, thêm có gậy cưu xe cỡi. Dấu sáng mắt tựa Ly-Lâu thuở trước, màu vẽ nhện còn mờ, dấu thính tai như Sư Khoáng ngày xưa, tiếng tăm nghe khó rõ.

Tướng «già» của người thế, mùa hạ trong hàng năm. Tiết trời nực, đá bôn cũng chảy, muôn vật đều khô, ánh nắng hun, vàng răn phải tan, trăm sông sắp cạn. Hoa tàn liễu úa, trong vườn bờ suối ở khôn lâu, bướm rạc oanh gãy, dưới lá đều cành già sắp tới.

Bản dịch : Ngô Tất Tố 9

Trái núi thứ ba là tướng ốm, tượng trưng là mùa thu trong năm :

Sương lạnh đã rơi, cỏ tươi đều úa. Cây cao rụng rậm, gió vàng một trận phất lơ thơ ; núi biếc non xanh, nước ngọc vừa sa liền tọc-trụi.

(Bản dịch Ngô Tất Tố) 10

Và sau cùng trái núi thứ tư là tướng «chết», mùa đông trong hàng năm :

Tường hoa nhà rộng có lăm chi ? Ngọc chất vàng chồng dùng gì nữa ? Đài đêm kín khép, những nghe gió bắc ào ào ; cửa suối nhạt nhai, chỉ thấy mây sầu mù mịt.

9. *Sđđ*, tr. 39-40,

10. *Sđđ*, tr. 41

Xony đã hết vòng, trời đất theo sao Thái-Tiết ; hợp vào một chỗ, thỏ ác nhằm ngôi Huyền-hiêu. Âm-tính rất thịnh, một trời mưa tuyết lại rơi bởi, đương khi tiêu dần ngấm tam nước đóng băng thêm rã-rét,  
(Bản dịch Ngô Tất Tố) 11

Đọc tản văn của vua Trần-Thái-Tông chúng ta luôn luôn bắt gặp những lời đẹp gợi hình, gợi cảm như vậy. Trong bài tựa sách *Thiền Tông Chỉ Nam*, nhà vua thuật lại thuở bỏ kinh thành, lên núi Yên Tử, những muông xa lánh hẳn ngai vàng, gặp Quốc Sư Trúc Lâm :

Thấy trăm Quốc-sư rùng rở, rồi ung dung báo với trăm rằng : Lão tăng ở lâu rừng núi, xương rắn, mặt gầy, ăn rau rấm, cắn hạt dẻ, uống nước suối, chơi cưỡi rừng đã quen, tấm lòng đã giơng như đám mây nổi, nên mới theo gió đến đây.

(Bản dịch Ngô Tất Tố) 12

Và khi nhà vua nói thực với Quốc-sư nỗi lòng của mình là muốn bỏ ngai vàng, rộng tìm Phật giáo thì :

Quốc sư nói : Trong núi vốn không có Phật. Phật chỉ ở nơi trong lòng. Hề lòng mình yên lặng mà hiểu biết ấy là Phật đó. Nay nếu nhà vua giác ngộ lòng ấy thì sẽ tức thì thành Phật, không phải đi tìm ở ngoài cho phiền.

(Bản dịch Ngô Tất Tố) 13

Hai chủ kỳ, phần nào có tính cách đồng dạng trong văn học Việt-Nam về văn xuôi, truyện và tiểu thuyết.

Cũng vào thời Trần, về Việt Văn, chúng ta thấy đã có thể « truyện » tức là tiểu thuyết bằng văn vần, nếu như chúng ta chấp nhận rằng *Trình thử và Truyện Tré Cóc* được viết vào thời này. Đây là những

11. *Sđđ.*, tr. 42.

12. *Sđđ.*, tr. 57-58

truyện tương đối dài bằng văn nôm đầu tiên xuất hiện bờ ngõ giữa đám thi văn chữ hán đã trưởng thành và trang trọng. Loại truyện ký (viết bằng Hán văn), thoát dưới thời Trần, chỉ là thu thập, ghi chép lại những sự tích truyền kỳ trong dân gian, sang thời Lê Mạc (th. k. XV-XVI) những truyện ký mới được công phu sáng tạo hẳn hoi (*Truyện Kỳ Mạn Lục* của Nguyễn Dữ.)

Cũng vào thời Lê Mạc, về văn nôm, thể truyện ghi nhận một tác phẩm khá lừng lẫy — *Hoa Tiên Truyện* — và bên Hán văn xuất hiện cuốn lịch sử tiểu thuyết duy nhất, *Hoàng Lê Nhất Thống Chí* của Ngô Thi-Chí.

Sang thời cận Kim, vào tiền bán thế kỷ XIX, vừa khi Nguyễn Du viên mãn thể «truyện» đến tuyệt vời với *Truyện Kiều* của tiền sinh, thì chữ quốc ngữ cũng tiến gấp trên đà trưởng thành, đề bắt đầu chấp chững ghé vai vào gánh vác nhiệm vụ văn hóa từ những năm cuối thế kỷ XIX.

Đến đây chỉ nhìn riêng về văn xuôi và đặc biệt chấp nhận thể «truyện» (bằng văn vần) để nghiên cứu bước đường tiến hóa từ thể «truyện» xưa đến thể «tiểu thuyết» nay, chúng ta thấy dường như các sự kiện văn học Việt Nam tiến theo hai chu kỳ có ít nhiều tính chất đồng dạng. Chu kỳ một là nền văn học chữ Hán và chữ Nôm,<sup>14</sup> vào thuở đầu, thuở « văn sử bất phân, » chúng ta có *Việt Điện U Linh Tập* của Lý Tế Xuyên, rồi sau đó *Lĩnh Nam Chích Quái* của Trần Thế

<sup>14</sup> Ở đây hai nền văn học Hán và Nôm (về văn xuôi và thể «truyện»), được gồm kê làm một vì mẫu số chung của cả hai là cùng chịu ảnh hưởng văn minh học thuật Trung Hoa

Pháp (?) biên chép các thần thoại cổ tích truyền tụng trong dân gian. Thuở ban đầu của chu kỳ hai ( Văn học chữ quốc ngữ), Trương Vĩnh Ký cũng thuật lại những truyện cổ tích Việt Nam nhưng không trau chuốt như hai văn phẩm chữ Hán trên, mà chỉ diễn lại y hệt lời nói nôm na ở cửa miệng bình dân.

Thề đoản thiên tiểu thuyết tân văn thuật lại những truyện thần quái của chu kỳ một từ *Việt Điện U Linh Tập* (th.k. XIV) tới *Truyện Kỳ Mạn Lục* của Nguyễn-Dữ (thế kỷ XVI) thì đã được ca ngợi là kim cổ kỳ bút, thề tiểu thuyết bằng thơ — « truyện » — cũng đạt tới viên mãn với Nguyễn Du ở khoảng cuối chu kỳ. Sang chu kỳ hai từ khi Trương-Vĩnh-Ký bắt đầu áp dụng cách chấm câu của văn Tây để cho lời văn được gãy gọn mạch lạc, qua văn xuôi của Tản Đà còn đầy rẫy thuật biến ngẫu của lối văn Hán và Nôm cổ (*Giấc Mộng Lớn*; *Giấc Mộng Con*...), qua những tạm-gọi-là-truyện-ngắn « Sống Chết Mặc Bay », « Con Người Số Khanh » của Phạm-Duy-Tốn, « Câu Chuyện Nhà Sư » « Chuyện Cô Chiêu Nhì » của Nguyễn-Bá-Học, theo kỹ thuật tiêu chuẩn Tây phương, hầy còn ấu trĩ lắm. Tới *Tổ Tâm* của Hoàng-Ngọc-Phách, thề tiểu thuyết theo Tây phương mới đạt tới thể ổn định để bước rất mau sang thời kỳ trưởng thành với các tác giả Nhất Linh, Khái Hưng, Thạch Lam, Vũ-Trọng-Phụng...

Tóm lại chúng ta có thể rời một cái nhìn tổng quát về hai chu kỳ văn học Việt-Nam như sau :

Ở chu kỳ một (nền văn học chữ Hán và chữ Nôm), ngược thời gian kể từ ngày Tần Thủy Hoàng sai Đồ Thư đem quân sang đánh Bách Việt (214 tr : TC), cho đến

Triệu Đà nổi lên bá chủ gồm thâu cả quận Nam Hải và Âu Lạc 207 tr. TC) là buổi sơ khởi dân Việt Nam bắt đầu tiếp xúc với văn minh Trung Quốc, rồi trải một ngàn năm nội thuộc, làm quen dần với văn minh Trung Quốc. Qua một ngàn năm tự chủ (tính từ nhà Ngô đến thế kỷ XIX) chịu ảnh hưởng nền văn minh đó, về Hán văn đã để lại những thi ca, truyện ký, biên khảo không nhiều về lượng nhưng cũng đáng kể về phẩm. Về thi văn Nôm, các thể riêng của ta gồm thể « truyện » có từ thời Trần, viên mãn vào đời Nguyễn; thể « ngâm » thịnh vào đời Trịnh; thể hát nói có thể bắt nguồn từ những nhã nhạc chốn triều đình (khi cúng tế cũng như khi yến ẩm) được bình dân hóa và giản dị hóa, rồi tạo được hẳn thành một ngành văn chương trong văn học nước nhà vào tiền bán thế kỷ XIX với Nguyễn-Công-Trứ, Cao-Bá-Quát...

Chu kỳ hai, nền văn học chữ quốc ngữ, có thêm yếu tố văn minh học thuật Tây phương mới du nhập, lại thêm thứ chữ mới, giản tiện thật đấy, cũng chẳng thể tránh được về bờ ngõ buổi đầu. Tuy nhiên với một bản thể đã có hai ngàn năm thực sự tôi luyện, và đã trưởng thành, thì sự làm quen và đồng hóa những yếu tố mới lần này chỉ mất có khoảng nửa thế kỷ, tính từ Petrus Ký khởi xướng phong trào văn học chữ quốc ngữ đến Tự Lực Văn Đoàn và các nhóm văn học đồng thời với Tự Lực Văn Đoàn. Rồi từ 1954 — năm đất nước bị qua phân — chỉ nhìn riêng văn học miền Nam chúng ta cũng đã chứng kiến sự phồn thịnh vô cùng cả về lượng lẫn về chất. Thi ca không nói làm gì, riêng về loại tiểu thuyết gồm truyện dài và truyện ngắn tại miền Nam nước Việt tưởng cũng dư sức để có thể



góp mặt trên văn đàn quốc tế cho thêm hương thêm sắc. Nhưng trước khi xét về tiểu thuyết Việt Nam, chúng ta hãy xét qua về thể «truyện» cũ của ta đã.

Thể «truyện» trong văn nôm vẫn đi song với những truyện viết bằng văn chữ Hán. Chẳng có định nghĩa nào vừa chính xác lại vừa đơn giản hơn định nghĩa này : «Thể truyện là một thể tiểu thuyết bằng văn vần của ta xưa». Nơi

chốn ngự trị của thể «truyện» nằm trong nền văn học chữ nôm. Quả thực trong nền văn học chữ nôm của ta không có tiểu thuyết viết bằng văn vần song song với thể «truyện» đồng thời, nhưng về Hán văn thì có. Đó là những *Việt Điện U Linh Tập*, *Lĩnh Nam Chích Quái* mà ta có thể coi là hai tập đoản thiên dã sử hay truyền kỳ, đặc biệt tập *Truyền Kỳ Mạn Lục* của Nguyễn Dữ thì rõ ràng là tập đoản thiên tiểu thuyết truyền kỳ hẳn hoi. Sau này, vào hậu bán thế kỷ XVIII Ngô-Thị-Chí viết *Hoàng Lê Nhất Thống Chí*, một bộ lịch sử tiểu thuyết mười bảy hồi.

Hai khuynh hướng hành văn trong thể «truyện» : bình dân và bác học. Khuynh hướng thứ nhất của thể «truyện» là khuynh hướng bình dân, khởi thủy ta thấy trong truyện *Trê Cóc*, truyện *Trình Thù*, ngôn từ dùng nhan nhản những

thành ngữ, tục ngữ quen thuộc với mọi người. Nếu ta rộng mở thu nhận thêm *Lục Sác Tranh Công*, *Sãi Vãi* viết theo thể nói lối và đối thoại (như kịch), khuynh hướng hành văn bình dân càng có thêm tài liệu minh chứng. Cùng với những truyện trên, còn phải kể hết những truyện cổ tích bằng thơ mà người bình dân của

là tuy thất học vẫn có thể ngâm nga thuộc từ câu đầu đến câu cuối, đó là những truyện *Quan Âm Thị Kính*, *Thạch Sanh*, *Phạm Công Cúc-Hoa*...

Khuynh hướng thứ hai của thể « truyện » là khuynh hướng hành văn bác học. Đây là những truyện tình diễm lệ, trang trọng về ý, chuốt lọc về lời như những truyện *Hoa Tiên*, *Kim Vân Kiều*, *Phan Trần*, *Bích Câu Kỳ Ngộ*...

Ý hướng luân lý của thể « truyện » : văn dĩ tải đạo. Cốt truyện kết thúc có hậu, các nhân vật thiện ác, hắc bạch phân minh.

Thề truyện dù theo khuynh hướng hành văn bình dân, hay bác học thì cũng đều cùng chung một ý hướng luân lý mà chúng ta có thể gọi là « ý hướng văn dĩ tải đạo » để khuyến thiện trừng gian. Đức hạnh nàng góa phụ chuốt bạch càng thêm vắng vặc ở đoạn kết *Trình Thử*; vợ chồng Cốc rút cục được kiện trong *Trê Cốc*. Đọc *Hoa Tiên*, *Phan Trần*... các trai tài gái sắc sau bao gian nguy thử thách rút cục đều xum họp một nhà, nghĩa là cốt truyện luôn luôn đưa đến kết thúc có hậu. Còn nhân vật thì cũng do ý hướng « văn dĩ tải đạo » mà thường thường có tánh cách thiện ác, hắc bạch phân minh.

Những dị biệt cơ bản của thể « truyện » bằng văn vần xưa với thể « tiểu thuyết » mới ngày nay.

Hình thức dễ phân biệt nhất giữa thể « truyện » xưa với thể « tiểu thuyết » nay là một dạng viết bằng văn vần, một dạng viết bằng tản văn.

Thề « truyện » vì viết bằng văn vần nên không khi truyện, lối dựng và tả nhân vật, lối thuật sự và đàm thoại luôn luôn có tính cách cô đọng, do đó dễ đi vào con đường ước lệ hóa, mất sinh động, đặc biệt là những truyện trong khuynh hướng bác học.

Về nhân vật trong thề « truyện », không kể những truyện theo khuynh hướng bình dân, xét trong các tác phẩm khuynh hướng bác học, nhân vật nam thường là các tao nhân mặc khách, đôi khi tài kiêu văn võ, nhân vật nữ thường là gái khuê các trầm anh. Cốt truyện thì quay theo trục luân lý nho giáo trung hiếu tiết nghĩa rõ ràng, và thường là tích xưa nhân một dịp « cáo thăm lần giờ trước đèn » mà sao chép lại.

Ngược lại thề « tiểu thuyết » mới, xuất hiện từ sau khi ta hấp thụ thêm nền văn minh học thuật Tây phương, vì được viết bằng văn xuôi nên rất thích hợp với những đề tài, nhân vật, tình tiết gần gũi thực tại. Nhân vật chính trong tiểu thuyết không chỉ trôi tròn trong giới thượng lưu, mà khắp mặt các giới trong xã hội, từ loại hạ tầng như anh chàng Xuân Tóc Đỏ trong *Số Đỏ* của Vũ Trọng Phụng, đến các tay thanh niên trí thức như Dũng trong *Đoạn Tuyệt* của Nhất Linh, Lộc trong *Nửa Chừng Xuân*, Ngọc trong *Hồn Bướm Mơ Tiên* của Khái Hưng v.v. Nhân vật đã khắp mặt trong các giới thì tình tiết truyện, bối cảnh truyện, cũng đủ các góc cạnh của khuôn mặt xã hội. Bầu không khí tôn quân của nho giáo xưa (đồng hóa quốc gia vào một dòng họ nhà vua) nay chuyển sang lý tưởng quốc gia theo tinh thần tự do dân chủ, với những vầng ánh sáng đã nhiều phần quyết định của cá nhân chủ nghĩa.

Lịch trình tiến triển của tiểu thuyết Việt Nam : Những thí nghiệm tự sự với thể thơ luật. Yêu cầu «gắn gũi với thực tại» vẫn có ở mấy thể văn khác như «tùy bút» «du ký», nhưng vẫn chưa hội tụ đủ điều kiện để thành thể tiểu thuyết viết bằng văn xuôi như ngày nay.

Nay hãy xét riêng về tiểu thuyết Việt Nam nói chung, sự tiến triển của nó từ ngọn nguồn truyện cổ tích truyền khẩu, qua thể «truyện» đến hình thức tiểu thuyết phổ biến khắp Tây Đông như ngày nay.

Y cứ vào những đặc tính của thể tiểu thuyết như chúng ta đã hiểu trên đây, \* trước hết tiểu thuyết là một thể văn tự sự. Trên một hoang đảo, nhân vì một vụ đắm tàu nào đó, nếu có hai người trở lên là chúng ta đã thấy xuất hiện ngay nhu cầu thuật sự, đi đôi với thể đàm thoại thường tình. Vì vậy truyện thần thoại, truyện cổ tích truyền khẩu đã là thể văn thuật sự đầu tiên vào thuở ấu thời nhân loại.

Từ hình thức truyện truyền khẩu, những truyện thần thoại cổ tích ấy được ký tái đầu tiên dưới thời Trần, tức là *Việt Điện U Linh Tập* của Lý-Tế-Xuyên vậy.

Từ việc thuật lại những truyện truyền thuyết, thần kỳ, dã sử, các tác giả bước sang lãnh vực sáng tạo hay tái tạo hân nhân vật, tình tiết, cốt truyện, nhưng lại bằng văn vần : thể «truyện» ra đời. Đã đành thể «truyện» hầu hết được viết theo thể lục bát thuần-túy Việt-Nam, nhưng chúng ta cũng nên ghi nhận mấy sự kiện đặc biệt và ngoại lệ này.

1. Thoạt là *Truyện Vương Tường* (đời Trần) được viết bằng thể thơ luật, tất cả 38 bài thất ngôn bát cú

Chương một, phần hai, sách này, tr. 125-150.

kèm theo 10 bài tứ tuyệt thác lời người đời sau than vãn, và một bài bát cú làm kết luận.

Soạn giả hết sức chia xẻ ý kiến với ông Phạm-Thế-Ngũ, tác giả bộ *Việt Nam Văn Học Sử Giản Ước Tân Biên* khi ông coi *Truyện Vương Tường* là một thí nghiệm của thi gia ta vào thời kỳ quốc văn phôi thai, muốn dùng thể thơ luật áp dụng vào việc dựng truyện. Nhưng vì thể thơ này có sự bó buộc về bố cục (ý tứ từng bài một luôn luôn phải xoay quanh một chủ ý), nên quả tình không hợp với thể truyện, trong đó tình tiết hoạt động của nhân vật phải được kể theo một mạch văn uyển chuyển hơn, khăng khít hơn. Vì vậy khi đọc xong 49 bài thơ *Truyện Vương Tường* ta vẫn có cảm tưởng rằng đây là những bài đề vịnh các biến cố nối nhau trong truyện *Truyện Vương Tường*, chứ không phải là trực tiếp thuật kể câu truyện. 15

Sau này vào thời Mạc-Tây Sơn ta còn một lần nữa bắt gặp khuynh hướng muốn dùng thơ luật dựng truyện. Đó là truyện *Tô Công Phụng Sứ* gồm 24 bài kể truyện Tô Vũ đời Hán đi sứ Hung Nô, bị đày ra Bắc Hải, và truyện *Lâm Tuyền Kỳ Ngộ* (hay *Bạch Viên Truyện*) gồm 150 bài thuật lại mối tình kẻ tiên người tục. Tuy thơ nôm thuật sự theo Đường luật, thời Mạc hay Lê của hai tác phẩm kể trên đã uyển chuyển, nhuần nhả hơn nhiều, so với *Truyện Vương Tường* đời Trần, nhưng vẫn không sao thoát khỏi không khí đề vịnh, đề đạt tới không khí thuật sự linh động. Thêm một lần nữa Phạm-Thế-Ngũ nêu lời nhận xét đích đáng của ông :

15. Xin đọc Phạm-Thế-Ngũ, *Việt Nam Văn Học Sử Giản Ước Tân Biên* (Saigon, 1963), II, 56-60.

... Bởi vì làm thơ luật là dễ vịnh, tức là dừng lại trước một sự trạng để suy nghĩ, để diễn ý, và tình với nhiều dẫn do xếp đặt. Bài thơ luật có tánh cách tĩnh. Người xem thơ luật như xem tranh ảnh, xem từng bức tranh riêng biệt, ngắm ngía hồi lâu trong một khung hạn chế. Có không phải dễ tai nghe những câu thuật truyện liên hồi. Do đó mà thơ Đường luật không thích hợp với loại truyện. Sau *Truyện Vương Tường* đời Trần đã có hai tập này (*Tổ Công Phụng Sứ* và *Lâm Tuyền Kỳ Ngộ*) cũng đều là những thí nghiệm của các nhà văn nôm, và kể từ đây, không thấy các văn gia ta trở lại lối này nữa.<sup>16</sup>

Nếu thể thơ luật đã hoàn toàn bất lực trong ý đồ dựng truyện của các tác giả văn thơ nôm, thì thể truyện văn tương đối đạt được kết quả thuật sự bằng lối thơ cổ phong trường thiên. Đó là trường hợp « *Truyện Chiếc Giày Thơm* » \* viết bằng Hán văn đời Trần, tác giả khuyết danh. Truyện gồm 102 câu thơ thất ngôn cổ phong đã được Lê-Quý-Đôn sưu tập trong *Toàn Việt Thi Lục*, và được Nguyễn-Đổng-Chi sao chép lại nguyên bản Hán văn trong tác phẩm *Việt Nam Cổ Văn Học Sử* của ông, kèm theo với bản dịch nôm, cũng theo thể cổ phong trường thiên, với nhan đề nôm « *Chiếc Giày Thơm* »

Tuy « *Chiếc Giày Thơm* » được viết bằng Hán văn, nhưng chúng ta có thể khẳng định rằng nếu viết bằng Việt văn thì sự thành công về thuật sự cũng vậy, vì

<sup>16</sup> Phạm Thế Ngũ, *sđd*, tr. 117.

\* Nguyên nhan đề chữ Hán là « *Hương Miệng Truyện* », kể lại chuyện tình duyên liêu đĩnh lãng mạn của cô gái họ Trương với chàng thư sinh họ Lý.

thề thất ngôn trường thiên cổ phong hết sức rộng rãi về niêm luật, tuyệt đối không hề bị gò bó trong từng khoảng tám câu theo kiến trúc «phá, thừa, thực, luận kết.» Nhưng trong cổ văn học sử Việt Nam cũng chỉ thấy có một lần xuất hiện trường hợp «Chiếc Giày Thơm» mà thôi. Mãi sau này, trong nền văn học chữ quốc ngữ chúng ta mới lại có dịp bắt gặp thêm hai thi phẩm đặc sắc, đó là hai truyện ngắn bằng thơ của Nguyễn-Nhưộc-Pháp, truyện «Sơn-Tinh, Thủy-Tinh» theo thể thất ngôn trường thiên, sáng tác vào tháng 4-1933 và «Chùa Hương» cũng coi như theo thể ngũ ngôn cổ phong, cả hai đều được Nguyễn-Nhưộc-Pháp cho in vào tập *Ngày Xưa*, xuất bản năm 1935.

Đặc tính thứ hai của tiểu thuyết là gắn gũi với thực tại trừ trường hợp ngoại lệ là lịch sử tiểu thuyết xây dựng lại dĩ vãng, và tiểu thuyết khoa học giả tưởng hướng về tương lai. Nhân vật, tình tiết trong thể «truyện» đều kể lại một truyện xưa, tái tạo lại một tích cũ, trừ trường hợp mấy truyện ngụ từ như *Trê Cóc*, *Trình Thử*...

Thời Lê Mạt, Nguyễn Sơ (cuối thế kỷ XVIII và đầu thế kỷ XIX) loạn lạc nhiều, chiến tranh cứ kế tiếp nhau không ngừng. *Vũ Trung Tuy Bút* của Phạm Đình Hổ, và *Tang Thương Ngẫu Lục* của Phạm-Đình-Hổ và Nguyễn-Ấn được viết vào thời này, nội dung của cả hai tác phẩm đều là ghi chép những điều mắt thấy tai nghe theo thể văn tùy bút (tùy theo ngọn bút đưa đi, gặp điều gì chép điều ấy.) Nhưng tùy bút chưa phải là truyện, hiểu theo nghĩa tiểu thuyết, nghĩa là các tình tiết chưa được chặt chẽ theo mối dây

lên hệ nhân quả đề đồng thời xây dựng được cá tính nhân vật.

Tập *Thượng Kinh Kỳ Sự* của Hải-Thượng Lân-Ông (Lê-Hữu-Trác) cũng vậy, chỉ là một tập ký sự ghi được rất nhiều những nét sinh hoạt sống động đương thời. Nguyên do vào năm Canh Hưng thứ 43 (1783), cụ đã trên 60 tuổi được triệu từ Nghệ-An (quê ngoại) tới kinh thành Thăng Long để chữa bệnh cho thế tử còn nhỏ tuổi là Trịnh Cán (con của Đặng-Thị-Huệ). Trong thời gian lưu lại Thăng Long mấy tháng giờ này, cụ đã có dịp tiếp xúc và quan sát nếp sinh hoạt của đủ các hạng người chốn ngàn năm văn vật, nên khi trở về đã ghi chép thành tập *Thượng Kinh Kỳ Sự*. Nhưng tác phẩm này, cũng như hai tác phẩm đã nói trên đây — (*Vũ Trung Tùy Bút* và *Tang Thương Ngẫu Lục*) — về phần gần với thực tại thì có, nhưng vẫn chưa được xây dựng, bố trí, kết cấu thành tiểu thuyết theo nghĩa như chúng ta đã hiểu.

Đến khi chúng ta va chạm và hấp thụ nền văn hóa học thuật Tây phương, thì tiểu thuyết văn văn của ta (thể «truyện») mới chuyển mình sang thể tiểu thuyết văn xuôi với những tình tiết nhân vật và bối cảnh gần với thực tại.

Từ thể «truyện» của nền văn nôm đợm màu nôm giáo, đến thể «tiểu thuyết» của một thời đại mới.

Vào giai đoạn thể tiểu thuyết chuyển mình này, văn học sử Việt Nam ghi nhận những bước chập chững đầu tiên, khoảng trên dưới mười lăm năm.

Thực ra về văn chương từ hậu bán thế kỷ VIII chúng ta đã có được một bài phú kiệt



tác như «Bạch Vân Chiếu Xuân Hải» \* Về huyền truyện, vào thế kỷ XVI, chúng ta đã có *Truyện Kỳ Mạn Lục* của Nguyễn Dữ, về tiểu thuyết văn vần chúng ta đã có *Truyện Kiều* của Nguyễn Du vào tiền bán thế kỷ XIX, thì quả thực sự bỡ ngỡ kia chỉ là do sự tiếp xúc với một nền văn hóa mới lạ quá (văn hóa Tây phương), với một thứ chữ cũng mới lạ quá (chữ quốc ngữ). Trong khoảng thời gian bỡ ngỡ đó, chúng ta thoát phải làm quen với những tiểu thuyết dịch Tây phương. Phạm Quỳnh đã dịch nhiều đoản thiên Pháp trên tờ Nam Phong mà ông Phạm-Thế-Ngũ cũng đã kiểm điểm qua trong cuốn văn học sử thượng dẫn của ông như : «Ồi Thiếu Niên» của G. Courteline, «Ái Tình», «Truyện Trên Xe Lửa» của Guy de Maupassant, «Cái Dấu Đỏ» của Alfred de Vigny... Đồng thời các nhà văn học chữ quốc ngữ (hãy tạm dùng danh từ này vào giai đoạn đầu) bắt đầu viết những *Nhật ký*, *Hồi ký*, *Du ký*, *Mộng ký* là những hình thức văn xuôi thuật sự tuy có thể trau chuốt về lời nhưng còn giản dị sơ phác về lẽ lối dựng truyện. Vậy những *Hạn Mạn Du Ký* của Nguyễn-Bá-Trắc, *Linh Phương Lệ Ký* của Đồng Hồ, «Một Giấc Mộng» của Trương Phổ... chính là những bước đầu chuyển mình sang thể tiểu thuyết mới viết bằng văn xuôi, đem cuộc đời, đem sự

---

\* Xin nhắc lại đây là trường hợp đặc biệt. Khương-Công-Phụ người Ái-Châu quận Nhật-Nam nhưng sang Trung-Hoa du học, thi đỗ Tiến Sĩ triều Đức-Tông nhà Đường (766-780), rồi làm quan đến bậc Tể Tướng bên đó. Thời Đường lấy văn thơ kén quan chức, vậy họ Khương trong hoàn cảnh đó làm sao tránh được sự kiện bị «Trung-Hoa hóa» đến tối đa. Lời và ý trong «Bạch Vân Chiếu Xuân Hải» quả thực dựa vào sắc sảo giả độ của không khí thi văn đời Đường, chứ không hề thuần phác như lời thơ Hán các cụ ta làm vào đời Lý-Trần sau này.

thực vào truyện. Với *Giấc Mơ Con* (1916) của Tản Đà kể lại một cuộc phiêu du theo trí tưởng tượng của tác giả, với một số đoản thiên tạm-gọi-là-truyện-ngắn của hai ông Nguyễn-Bá-Học và Phạm-Duy-Tồn đăng trên *Nam Phong* vào những năm từ 1918 đến 1921, thì cái bào thai tiểu thuyết mới đã tạm đủ... đầu, mình, và tứ chi. Đến *Quả Dưa Đỏ* (1925) của Nguyễn-Trọng-Thuật thì tiểu thuyết mới thật sự chào đời, tuy *Quả Dưa Đỏ* vì là một tiểu thuyết truyền kỳ, dã sử, nên thuộc loại tiểu thuyết biệt lệ. Phải công nhận *Tổ Tâm* (1925) của Song An mới thật xứng đáng là đại biểu đầu tiên của tiểu thuyết với đầy đủ cá tính của nó. Nhìn vào văn học miền Nam, riêng một mình Hồ-Biểu-Chánh đã gần như một tỉ dụ sống hùn đúc cho quá trình tiến triển của thể tiểu thuyết mới. Thoạt ông cũng mô phỏng những tiểu thuyết của Pháp mà viết thành truyện theo tình tiết và bối cảnh Việt Nam tỉ như truyện *Ai Làm Được* mô phỏng theo cuốn *André Cornelis* của Paul Bourget, *Chúa Tàu Kim Quy* mô phỏng theo *Le Comte de Mont-Cristo* của Alexandre Dumas, *Cay Đắng Mùi Đời* mô phỏng theo *Sans Famille* của Hector Malot, *Ngon Cỏ Giỏ Đùa* mô phỏng theo *Les Misérables* của Victor Hugo.

Theo ông Phạm-Thế-Ngũ thì có lẽ chỉ từ 1928 Hồ-Biểu-Chánh mới có những cốt truyện thật là của ông như *Chút Phận Linh Đinh* (1928), *Vì Nghĩa Vì Tình* (1929), *Cha Con Nghĩa Nặng* (1929), *Khóc Thăm* (1930).

Sau khoảng mười lăm năm bỡ ngỡ, khoảng thời gian cực kỳ ngắn ngủi so với bất kỳ một cuộc đổi mới và tiến triển văn học nào, thể tiểu thuyết Việt Nam nói riêng, văn xuôi Việt Nam nói chung bước sang giai

đoạn trưởng thành với Tự Lực Văn Đoàn và các văn đoàn đồng thời, đề rời phần thịnh hân, như chúng ta hiện đương chứng kiến, chỉ riêng miền Nam tự do này.

Một cái nhìn khái quát về nền văn xuôi tại miền Nam tự do từ sau 1954 đến nay. Trước đây vào năm 1970, tuần báo *Khởi Hành* \* có khởi đăng một công trình biên khảo nhan đề *Sơ Thảo 15 Năm Văn Xuôi Miền Nam (1955 — 1969)*. Những dòng giới thiệu nhập đề cho loạt bài này có ghi :

Loạt bài này sẽ được viết bởi năm người : Lê-Huy-Oanh, Nguyễn-Hữu-Hiệu, Nguyễn-Nhật-Duật, Cao-Huy-Khanh và Viên-Linh.

Một : Anh Cao-Huy-Khanh, một tác giả trẻ, sẽ dựng bản sơ thảo tổng quát, và hai : bốn tác giả còn lại sẽ lần lượt viết về một số nhà văn điển hình... 17

Loạt bài này khởi đăng từ *Khởi Hành* số 74, ngày 8-10-1970 cho đến số 85 thì ngừng. Công trình biên khảo còn dang dở. Tuy nhiên qua những bài của những tác giả đã đăng, chúng ta cũng đã có thể có được một cái nhìn tổng quát về mười lăm năm văn xuôi miền Nam.

Dưới đây soạn giả xin lược dẫn và tóm tắt những nét chính.

Đại đề mười lăm năm văn xuôi miền Nam, được ông Cao-Huy-Khanh thoát nhận định có năm nhóm

\* Tuần báo *Khởi Hành* do Anh Việt Trần-Vân-Trọng làm chủ nhiệm kiêm chủ bút, Viên-Linh thư ký tòa soạn.

17. *Khởi Hành* số 74, tr.8. Và thật ra phải kể thêm một phê bình gia nữa, ông Huỳnh-Phan-Anh, là 6 người cả thảy.

chính: Người Việt (Sáng Tạo), Quan Diêm, Văn Hóa Ngày Nay, Bách Khoa, Nhân Loại, không kể một số các tác giả khác độc lập, không thuộc nhóm nào.

# I. Nhóm Người Việt hay Sáng Tạo

Đề cập tới nhóm này, ông Cao Huy Khanh nói tới ba tác giả ; Mai Thảo, Doãn Quốc Sỹ và Thanh Tâm Tuyền. Xin trích dẫn :

## a. Mai Thảo và dòng văn tùy bút mới

.....

Trước hết và sau hết, Mai Thảo vẫn là một nhà văn tùy bút xứng đáng và đầy giá trị nhất. Nói đến sự nghiệp sẽ còn lại của ông phải là nói về một lối văn, một giọng văn tùy bút duy nhất, độc đáo, khó lòng thay thế được. Không một người nào đi sau có thể thay thế được địa vị viết văn tùy bút của Mai Thảo, và kể cả chính tác giả cũng không thể tự mình thay thế sở trường của mình bằng những thể tài khác được . . . . .

Nghệ thuật tùy bút của Mai Thảo hoàn toàn mang một tính chất hủ quan đặc biệt, đó chính là ưu điểm của lối văn này, và cũng là ưu điểm của tác giả. .

Tùy bút không phải là một thể tài mới, nhưng có thể nói chính Mai Thảo là người đã làm mới lại thể tài này. Bằng một giọng văn đầy nhạc tính đặc biệt, đặc tính đó do ở một nghệ thuật phối trí câu văn thật uyển chuyển, không theo một quy luật nào ngoài thứ quy luật hoàn toàn riêng tư của dòng cảm xúc, nghĩa là một thứ quy luật hết sức ph-nh

túng, chứa đựng đầy những khoảnh khắc bất trắc không cùng, cách xếp đặt những chữ vượt qua những quy tắc văn phạm và ngữ học, nối kết và ngắt quãng cú pháp một cách thú vị, có khả năng tạo những xúc động bất ngờ và quyến rũ. Chính Mai Thảo là người đầu tiên đã có một cách sử dụng những chữ, những câu, cùng những chức vụ văn phạm của những chữ, những câu hết sức táo bạo. Văn Mai Thảo tự tạo ra cho riêng nó một kiểu mẫu văn phạm riêng, trong đó động từ có thể biến thành danh từ một cách dễ dàng, tính từ được khéo léo dùng làm chủ từ, từng chuỗi túc từ mở rộng ra mãi đến vô hạn; những mệnh đề luôn luôn biến thiên đa dạng những câu văn không cần chủ từ hay động từ đẹp một vẻ đẹp bất ngờ; những phương pháp trừu tượng hóa cái cụ thể và ngược lại cụ thể hóa cái trừu tượng kết thành muôn vàn hình ảnh đạt dào màu sắc đến gần với thơ.<sup>18</sup>

#### b- *Đoán Quốc Sĩ*

Tác giả này được nhắc đến cùng với những tác phẩm *U Hồn*, *Gánh Xiếc*, *Gìn Vàng Giữa Ngọc*, *Dòng Sông Định Mệnh*, *Sợ lửa*, *Hồ Thủy Dương* và bộ trường thiên *Khu Rừng Lau* với nhận định toàn bộ tác phẩm nói lên tình yêu quê hương đậm thắm và thiết tha.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Cao-Huy-Khanh «Sơ Thảo 15 Năm Văn Xuôi Miền Nam» *Khởi Hành* số 75 (ngày 15-10-70) tr. 6.

<sup>19</sup> Cao Huy Khanh, «Mười Lăm Năm Văn Xuôi...» *Khởi Hành* số 76 (22-10-1970), tr.6.

## c. Thanh Tâm Tuyền

Ngoài một nhà thơ tiền phong, Thanh Tâm Tuyền còn là một tiểu thuyết gia. Ông Huỳnh-Phan-Anh đã viết đủ về hai khuôn mặt của Thanh Tâm Tuyền. Ở đây soạn giả chỉ xin trích dẫn phần Thanh Tâm Tuyền tiểu thuyết gia.

Nói đến Thanh Tâm Tuyền, tiểu thuyết gia, ông Huỳnh-Phan-Anh đặc biệt nhắc đến ba tác phẩm *Bếp Lửa*, *Cát Lầy* và *Mù Khơi*.

Thoạt soạn giả muốn ghi lại những dòng in nghiêng, nhận định về giọng kể trong tiểu thuyết (không biết có phải của Thanh tâm Tuyền ?):

*« Mọi đầu người ta kể các sự tích. Vô số các sự tích khác nhau Dần dần người ta cũng nhận thấy sự tích chỉ là cái có thể được nói, được nghe, người ta đi tìm những giọng nói khác nhau. Trong cuộc rượt tìm giọng nói, người ta đã quên lạc giữa thính không một mình ».\**

Và tiếng nói đó có thể đầy mê hoặc, ảo ảnh, hứa hẹn một sức mạnh « toàn năng vang động và làm biến dạng được sự vật một cách cụ thể. » Hoặc đó chỉ là « những lời thì thầm giữa hỗn độn của lịch sử, lời cô đơn không sức mạnh bị lấn áp ở mọi phía. »

Tự đây ông Huỳnh-Phan-Anh nhận định về ba tác phẩm (tiểu thuyết) chính yếu của Thanh Tâm Tuyền đã nói trên.

---

\* Xin đọc lại và so sánh « Thế nào là giọng văn » tr. 51-52 ; và « Giọng điệu » tr. 177-178, cùng sách này.

Ông Huỳnh cho rằng từ Bếp Lửa qua Cát Lầy đến Mù Khơi chúng vẫn là « *Tiếng nói của một cá nhân, của một con người định nghĩa như một ý thức cô đơn bị bủa vây giữa trăm ngàn hiểm nguy và bất trắc, đồng thời phải thường xuyên chạm mặt với hư vô, hư vô như một cảm dỗ lớn lao, hư vô như một ám ảnh hủy diệt hãi hùng, hư vô không chỉ như một cảm thức, mà còn là một kinh nghiệm từng phút từng giây đốt cháy thịt da và mộng tưởng.* »

Ông Huỳnh đã kết luận về Thanh Tâm Tuyền (tiểu thuyết gia) :

Tác phẩm Thanh Tâm Tuyền đã vẽ một cuộc hành trình mà mỗi cuốn sách chỉ là một giai đoạn. Những giai đoạn của cuộc hành trình kia có thể không liên tục nào, trái lại, giai đoạn này có thể chững chặc lên giai đoạn kia, xóa nhòa giai đoạn kia, và đồng thời hứa hẹn, kêu gọi một giai đoạn nào khác. Cuộc hành trình có thể không đưa tới đâu, không dừng lại bao giờ, hoài hoài dẫn dắt tới gian nguy và bất trắc. Đó không phải là một cuộc hành trình của một hay nhiều người. Đó là cuộc hành trình của một ý thức, của một tiếng nói ý thức đó thể hiện.

Tác phẩm Thanh Tâm Tuyền hay là cuộc phiêu lưu của một ý thức ! Và đọc Thanh Tâm Tuyền tức là một cách nào đó tham dự vào cuộc phiêu lưu của một ý thức cô đơn, lạc loài, và bất hạnh. <sup>20</sup>

## 2. Nhóm Quan Điểm

Nhóm hai ông Cao Huy Khanh đề cập tới là

<sup>20</sup> Huỳnh Phan Anh, « *Viết Về Thanh Tâm Tuyền* », *Khởi Hành*, số 77 (ngày 29-10-70), tr. 14.

nhóm Quan Điểm gồm hai khuôn mặt điển hình Vũ-Khắc-Khoan và Mặt Đố.

a. Vũ Khắc Khoan

Đóng góp chính yếu của Vũ-Khắc-Khoan là ở bộ môn kịch. Tuy biết vậy, nhưng ông Cao-Huy-Khanh cũng đề công phân tích tập huyền truyện đầu tiên (và cho đến nay vẫn là duy nhất) của tác giả họ Vũ, tập *Thần Thập Rùa*. Tập huyền truyện này ông Cao mệnh danh là «huyền truyện thời đại», bề ngoài thì như kể một truyện cổ tích quen thuộc, nhưng bên trong lại ngầm chứa những cảm nghĩ và dụng ý rất mực gần gũi với thời đại hiện tại. Ông Cao viết :

Bằng thứ ngôn ngữ bóng bẩy đầy những ám dụ và biểu tượng đả, VKK đã khéo léo lồng vào trong truyện của mình những ý tưởng vô cùng thi vị và thông minh, người đọc sẽ lấy làm hết sức khoái trá và thích thú trước những hình ảnh ví von thú vị : một thư sinh ở giữa thế kỷ 20 lại gặp tiên và thần, Trương Chi thì xuất hiện trong lối một chàng vô sản hy sinh cho cách mạng ; Lưu, Nguyễn thì làm một cuộc cách mạng chính trị nơi Thiên-đàng của Marx ; Tú Uyên thì tượng trưng cho một nỗ lực đạt tới nghệ thuật và cái Tuyệt Đối.

b) Mặt Đố

Cao Huy Khanh ghi nhận tổng quát về nhà văn thứ hai của nhóm Quan Điểm :

\* Huyền truyện : tiếng Pháp có thể là *conte* tiếng Anh *fantasy* (ghi chú của soạn giả).

21- Khởi hành, số 77, tr. 5.



Đặc điểm nổi bật của tiểu thuyết Mặc Đỗ là không khi nào thảo luận đầy đặn tâm về chính trị, những hoạt động hình trị rất gần gũi, thiết yếu với thời đại.

Và nhận định về sự chuyển hướng của ngôi bút Mặc Đỗ về sau :

Về sau khi thời đại đã đi hết chặng đường cũ của nó, tác giả mới bắt đầu chú trọng nhiều hơn cho phần văn chương trong tác phẩm của mình. Về thể "tân truyện" ("loại truyện mà các gút chính nằm trong một quãng thời gian ngắn và tình tiết không đòi hỏi phải cần thiết trở ngược lại dĩ vãng xa hơn về cội nguồn nhân vật" — tác giả tự giải thích.) người ta bắt gặp Mặc Đỗ viết truyện tâm lý rất tài tình. 23

### 3. Nhóm Văn Hóa Ngày Nay

*Văn Hóa Ngày Nay*, nguyệt san văn nghệ do Nhất Linh chủ trương, số 1 ra ngày 7-6-1958, tất cả được 12 số, tự đình bản vào khoảng tháng 7-1959. Từ Đà Lạt hạ sơn, Nhất Linh trở lại văn đàn lần cuối này, ông muốn, với tờ *Văn Hóa Ngày Nay*, phục hoạt lại không khí văn nghệ Tự-Lực Văn-Đoàn cũ. Riêng về phần ông, ông đã khởi sự viết bộ trường thiên tiểu thuyết *Xóm Cầu Mới* (còn dở dang), và đã hoàn thành bộ *Dòng Sông Thanh Thủy* (ba cuốn). Đồng thời ông còn đề ý khám phá và khuyến khích những cây bút mới sáng tác theo đường hướng của nhóm Tự Lực Văn Đoàn. Ông Cao-Huy-Khanh đã nhắc đến những cây bút mới đạo đó (nhưng đã thành danh ngày nay) như sau, xin tóm lược :

22, *Khởi Hành*, số 77, trang. 6.

23. *Thiên biên khảo thuật dẫn*, tr 10.

## a. Nguyễn Thị Vinh

Đề tài mấy tác phẩm đầu tay của bà thu hẹp trong vòng giới hạn của gia đình và quyến thuộc (*Hai Chị Em, Xóm Nghèo*). Bà là nhà văn phái nữ đầu tiên của miền Nam và văn chương của bà biểu lộ một nữ tính kín đáo, nhẹ nhàng, giản dị. 24

## b. Linh Bảo

Linh Bảo có lối phân tích tâm lý đặc biệt, pha nhiều vẻ châm biếm nhẹ nhàng, tinh quái, thông minh của một ngòi bút phụ nữ. Đó là tâm trạng nửa khóc nửa cười của người đàn bà lỡ đại trọng tình yêu («Người Quân Tử», *Tàu Ngựa Cũ*, Đời nay xb. 1961) ; hay cái ước vọng làm nhà văn nửa vời không đi đến đâu hết của một cô gái khi đụng đầu với thực tại («Một Truyện Ngắn Hay Nhất») ; hoặc đó là đời sống gầy gò qua lại giữa hai vợ chồng (*Những Đêm Mưa*, truyện dài, Đời Nay xb., 1961.)

Linh Bảo thường khai thác những nét tâm lý rất tế vi ở từng nhân vật, những nét tâm lý rất kín đáo, đòi hỏi một óc nhận xét tinh vi, với một lối văn châm biếm nhẹ nhàng tinh quái và ranh mãnh. 25

## c. Tường Hùng

Tác phẩm của Tường Hùng đến nay gồm có một truyện dài *Gió Mát*, Phương Giang xuất bản năm 1956,

24 Xin đọc Cao Huy Khanh, «Sơ Thảo Mười Lăm Năm Văn Xuôi Miền Nam : Nhóm Văn Hóa Ngày Nay», *Khởi Hành*, số 79 (12-11-1970), tr.5.

25 Xin đọc Cao Huy Khanh, *Thiên biên khảo thượng dẫn*, tr.5.

và tập truyện ngắn *Bướm Lạ*, Giao Điểm xuất bản năm 1966, cách nhau trên mười năm. Truyện dài hay truyện ngắn của Tường Hùng đều có một lối kết luận lơ lửng nhưng vẫn ngầm chứa đựng nhiều ý nghĩa, gói trọn trong chủ đề chính đã được nêu lên làm nhan đề. Văn của Tường Hùng trong sáng giản dị, đặt nặng ý hướng mô tả và thường xuyên điểm xuyết những nét châm biếm, điều cợt nhẹ nhàng rất duyên dáng và vui tươi, 26

#### d. Duy Lam

Bên cạnh những tác phẩm thuộc loại « văn vui » (*Gia Đình Tôi*, *Ngày Nào Còn Đàn Bà*) chứng tỏ một khiếu thông minh nhẹ nhàng và tế nhị còn lệ thuộc ít nhiều ảnh hưởng của các nhà văn Tự Lực Văn Đoàn, Duy Lam đã tạo được cái cá tính đặc biệt của văn chương ông trong cách đề cập đến những khía cạnh đen tối về những mối tương quan trong gia đình. Đó là những xung đột dữ dội và nặng nề giữa cha mẹ và con cái, giữa anh em với nhau. Duy Lam cũng không quên bên cạnh đó còn cuộc chiến tranh đang diễn ra, phi lý một cách vô vọng: « Chúng tôi đều bất lực trước một cuộc chiến tranh chúng tôi không tạo ra, không hề mong đợi, không hiểu và cũng không biết làm sao để chấm dứt. » (*Lột Xác*, truyện dài, Thái Độ xb., 1968, tr. 55.) Và nếu chẳng may có bị sa chân vào cuộc chém giết đó thì cũng chỉ biết chọn lấy một thái độ tiêu cực: « nỗ lực theo đuổi một phẩm giá nào của con người, tưởng như đã mất tằm tích trong một cuộc chiến tranh không lối thoát này. » (tr. 174.)

26 Xin đọc Cao Huy Khanh, *Thiên biên Khảo thượng dẫn*, *Khởi Hành*, số 80 (19-11-1970), tr. 10.

Văn chương tiền chiến là thứ văn chương dành riêng cho tình cảm nhẹ nhàng, hòa nhã vui tươi hay ít ra cũng cố gắng làm ra vẻ hòa nhã vui tươi, nhưng Duy Lam, với những tác phẩm chính làm nên cá tính của ông, trích dẫn bên trên, đã vượt hẳn ra ngoài vòng ảnh hưởng tình cảm đó của truyền thống Tự Lực Văn Đoàn — Văn Hóa Ngày Nay. 27

e. *Nhật Tiến* (nhà văn tình cảm)

Nhật Tiến đã đem vào văn chương miền Nam một đề tài khá mới lạ, đề tài về thế giới những trẻ mồ côi cả về vật chất lẫn tâm tình, suốt trên dưới mười tác phẩm đã được xuất bản của ông. Những nhân vật trẻ con đó của ông thường đã đánh mất tuổi thơ rất sớm vì sớm có quá nhiều ưu tư, thiếu tình thương, không người an ủi, cô đơn và mặc cảm, đó là những nhân vật rất mau già trước tuổi. (*Những Người Áo Trắng* 1959 ; *Những Vì Sao Lạc*, 1960 ; *Ánh Sáng Công Viên*, 1963 ; *Tay Ngục*, 1968...)

Đặc biệt cuốn *Thềm Hoang*, đoạt giải thưởng văn chương toàn quốc năm 1962, Nhật Tiến đã không muốn chỉ giới hạn trong phạm vi thế giới trẻ thơ không thời (Ích và cái Ngoan), mà mở rộng đến cả tới đám đông phức tạp của thế giới người lớn, những người dân lao động sống chui rúc trong một cái hẻm nhỏ hẹp nhúa, hỗn độn : Xóm Cỏ.

Tuy được xem là một nhà văn có khuynh hướng gần gũi với nhóm Tự Lực Văn Đoàn, nhưng phải nói là Nhật Tiến đã đưa vào dòng văn cổ điển này một đề

---

27. Xin đọc Cao Huy Khanh, *Thiên biến khảo thượng dẫn*, tr 11-12.

tài văn chương khá mới mẻ, cùng với những nhân vật tiểu thuyết đặc biệt, trong một bối cảnh, không khí khác biệt hẳn với dòng văn truyền thống. 20

#### 4. Nhóm Bách Khoa

*Bách khoa* là tờ tạp chí kỳ cựu nhất trong làng báo miền Nam và là nơi quy tụ khá nhiều các cây bút đủ cỡ tuổi, có những cây bút thuộc hẳn nhóm, cũng có những cây bút giang hồ chọt đến chọt đi. Đây là nhóm văn nghệ sĩ đạt được mức điều hòa quân bình lý tưởng giữa mục đích phổ biến kiến thức bách khoa bình dân và mục đích sáng tác văn chương thuần túy.

##### a- *Võ Phiến* (truyện của một người nhà quê)

Về mặt văn xuôi tiểu thuyết, *Võ Phiến* là nhà văn nổi bật của nhóm và cũng là một trong những nhà văn đặc sắc nhất của miền Nam. Ông là nhà văn đã từng trải nhiều nếp sống quen thuộc ở các vùng quê nghèo, miền Trung. Văn chương về làng mạc, ruộng vườn, về cảnh quê nghèo xác xơ, dân cư thưa thớt, đó là một thứ văn chương thuần túy dân tộc từ bối cảnh đến nhân vật, từ ngôn ngữ đến giọng điệu, từ tình cảm tới tư tưởng, thấy đều mộc mạc, đơn sơ, bình dị nhưng cũng vô cùng thâm trầm, cái thâm trầm đặc biệt của những người nông thôn Việt Nam.

Khi đưa ngòi bút mình đến phân tích những khía cạnh u tối, buồn nản của cuộc sống, *Võ Phiến* đã chứng tỏ một óc nhận xét tinh vi, sắc bén vô cùng, với một nghệ thuật diễn tả tỉ mỉ và tế nhị.

---

20 Xin đọc ở: Huy Khanh, *Thiên khảo luận* thượng đĩnh, *Khởi Hành*, số 81 (ngày 26-11-70) tr. 11 và 14.

Trong những tác phẩm sau này Võ Phiến đã chứng tỏ một nỗ lực suy tưởng tiến bộ bất ngờ, đào sâu trên một bình diện có ít nhiều tính chất siêu hình, nhưng ông vẫn giữ được lẽ lối suy tưởng quân bình, trung hòa, theo đúng tinh thần suy tưởng trầm lặng và mực thước của người Đông phương.

Bên cạnh những nhận xét tế vi, Võ Phiến còn luôn luôn có một giọng điệu châm biếm nhẹ nhàng, đôi khi đi đến chỗ mỉa mai chua chát. Võ Phiến quả thật xứng đáng là một nhà văn thuần túy dân tộc theo cái nghĩa ông là nhà văn hiếm hoi sống thực sự như một người dân quê, rồi đứng tự nơi quê hương làng mạc của mình để nói về chính cái quê hương đó bằng lời văn văn sâu sắc, tế nhị, tinh vi mà vẫn muôn đời chân thật như chính người dân quê Việt-Nam. 29

#### *b- Văn Hạng*

Ông là nhà văn có những nét đặc sắc riêng về thể truyện ngắn, với một khuynh hướng luân lý có giá trị tổng quát và bao trùm về con người và đời sống toàn diện của nó. Làm văn chương với một dụng ý luân lý bộc lộ, thường dễ có hại tới sinh mệnh tác phẩm của mình, vì vậy càng về sau tác giả đã ý thức tận dụng được trọn vẹn tài năng của ông trong lối văn châm biếm sâu sắc độc đáo để góp sức trong việc xây dựng một xã-hội công bằng, hợp lý, biết tôn trọng lẽ phải và giá trị con người. 30

<sup>29</sup> Xin đọc Cao Huy Khanh, *Thiên biên khảo thượng dẫn, Khởi Hành*, số 82 (3-12-70) tr 6-7 và 14-15.

<sup>30</sup> Xin đọc Cao Huy Khanh, *Thiên biên khảo thượng dẫn, Khởi Hành*, số 83 (10-12-70), tr. 6-7.

## c- Võ Hồng (Những truyện tình bằng phẳng)

Ở những tác phẩm đầu người ta dễ xếp Võ Hồng vào những nhà văn viết truyện tình, nhưng ở những tác phẩm về sau của ông, người lại bắt gặp một Võ Hồng hóm hỉnh và duyên dáng trong cái giấu cợt nhẹ nhàng và hiền hòa, hoặc mô tả những nét biến chuyển tâm lý rất tế vi trong tâm hồn con người.

Cái cười trong truyện Võ Hồng không bao giờ nhuốm đầy vẻ chua xót hay cay đắng, mà là cái cười hồn nhiên, thoải mái đầy thông cảm và bao dung. Đó là thứ luân lý của tinh thần Đông phương tự chọn lựa cho mình một thái độ chấp nhận và thích ứng với hoàn cảnh hơn là nổi loạn chống lại số mệnh.<sup>31</sup>

## NHÓM NHÂN LOẠI

Nhóm thứ năm được đề cập đến trong «Mười Lăm Năm Văn Xuôi Miền Nam» là nhóm Nhân Loại.<sup>\*</sup> Về tiểu thuyết thì Ngọc Linh, Sơn Nam, và Lưu Nghi là ba tác giả hoạt động nhiều nhất của nhóm này, tờ tuần báo *Nhân Loại* là cơ quan ngôn luận chính của nhóm, và sau khi tờ *Nhân Loại* đình bản thì nhà xuất bản *Phù Sa* được thành lập để tiếp tục đường hướng quảng bá nền văn chương và văn hóa đặc biệt Miền Nam.

## a. Ngọc Linh

Cao Huy Khanh nhận định về truyện dài của Ngọc Linh có điểm đặc biệt nhất là tình tiết hết sức éo le,

<sup>31</sup> Xin đọc Cao Huy Khanh, Thiên biên khảo thượng dẫn, *Khởi Hành*, số 84 (ngày 17-12-70), tr. 6-7 và 11.

<sup>\*</sup>*Nhân Loại*, bộ mới, (tuần báo), do Ngọc Linh chủ trương số 1 ra khoảng giữa 9 — 19.8, sau đó tự đình bản.

phức tạp. Muốn gây dựng tình tiết éo le phức tạp, Ngọc Linh thường phải sử dụng đến những bất ngờ từ nhỏ đến lớn, do những bất ngờ từ nhỏ, đến lớn đó mà gây ra những ngộ nhận lớn nhỏ những ngang trái lớn nhỏ tạo áp lực xô đẩy nhân vật đến chỗ rối rắm. Tuy nhiên tới hồi kết thúc thường lại hiền lành, bao hàm ý hướng tin tưởng lạc quan.

Cao-Huy-Khanh đã kết thúc về Ngọc Linh, tiểu thuyết gia miền Nam, bằng những dòng sau đây :

Ngọc Linh xứng đáng là một nhà văn theo đúng truyền thống các nhà văn miền Nam điển hình như Hồ Biểu Chánh hay Phú Đức, nghĩa là tác phẩm của ông có đủ những tính chất đặc biệt như có một không khí, một bối cảnh miền Nam duy nhất, chuyên khai thác những đề tài chứa đựng nhiều tình tiết éo le, gay cấn, sử dụng một ngôn ngữ miền Nam thuần túy và sống động, và bất cứ tác phẩm nào cũng dài dòng (sổ trang), cũng như số lượng tác phẩm rất dồi dào. Đó là một thứ tiểu thuyết về nghịch cảnh, đầy nan giải, được nhìn bằng một cái nhìn thi sĩ, kín đáo và khiêm nhường. Có lẽ đó cũng là cái thi tính tự nhiên và đơn sơ, nhưng đậm đà và chung của người miền Nam vậy. <sup>32</sup>

#### b. Sơn Nam

Lê-Huy-Oanh đã nhận định một cách chính xác rằng Sơn Nam là một tác giả hoài cổ ưa thích những sự việc trong dĩ vãng.

---

<sup>32</sup> Cao-Huy-Khanh, « Mười Lăm Năm... » *Khởi Hành* số 85. tr. 6 - 7.



Về lối dựng truyện ngắn, Sơn Nam đã chứng tỏ là một nghệ sĩ sáng tạo có con mắt tinh vi trong việc chọn lọc điểm nổi bật của đối tượng sáng tác.

Nhấn mạnh về ưu điểm này của Sơn Nam, ông Lê-Huy-Oanh viết :

... Và sự thành công của anh trong một số truyện ngắn còn để chứng minh rằng đối tượng sáng tác không nhất thiết phải có tính chất đặc biệt, khác thường, vì dưới đôi mắt « cú vọ » của nghệ sĩ — đôi mắt hữu hình, cũng như đôi mắt tâm linh — bất cứ loại đối tượng nào ở ngoại giới cũng như ở trong trí tưởng tượng, đều khác thường hay bình thường, đều có những điểm nổi bật của nó (những điểm đó hoặc tự chúng vốn đã có tính chất nổi bật, hoặc nhờ tài sáng tạo của nghệ sĩ mà chúng đang chìm, đang tĩnh, có thể nổi bật lên.) 33

Đề cập đến bối cảnh, đến nhân vật, trong tác phẩm của Sơn Nam, Lê-Huy-Oanh viết :

Phần lớn tác phẩm của Sơn Nam đều trình bày những cảnh trí, những phong tục tập quán, những lễ hội sinh hoạt đã khá xưa của đất Hậu Giang, nơi có vùng Cà Mau ẩm thấp đầy phù sa, có U Minh Thượng và U Minh Hạ hiểm trở với những khu rừng rậm, những bãi lầy lầy...

Và những người dân miền Hậu Giang trong đó có rất đông người thuộc loại di khai hoang đã tự tỏ ra là những người Việt kiên nhẫn, hiền hòa, nhưng lại rất can đảm, hào hùng. Cuộc sống của họ tuy khó khăn vất vả, nhưng đa số đều là trọng nhân nghĩa hơn tài lợi. 33

---

33 Xtn đọc Lê Huy Oanh, «Viết Về Sơn Nam», *Khởi Hành* số 76 (ngày 22-10-70), tr.8-10.

Còn về lối hành văn của Sơn Nam, Lê Huy Oanh cho rằng tác giả *Hương Rừng Cà Mau* có một lối hành văn trau chuốt mà vẫn tự nhiên, thâm trầm mà vẫn giản dị, sáng sủa, sắc bén mà nhẹ nhàng.

### *Dương-Nghiêm-Mậu*

Song song với « Sơ Thảo 15 Năm Văn Xuôi Miền Nam » của Cao-Huy-Khanh, và ngoài năm nhóm đã được họ Cao đề cập đến từng nhà văn tiêu biểu, Viên-Linh đã viết về Dương-Nghiêm-Mậu, và nhận định về họ Dương ở ngay những dòng đầu :

Mười bốn tác phẩm trong tám năm, phần lớn là truyện ngắn. Dương-Nghiêm-Mậu là một tác giả bị ám ảnh bởi những biến động xã hội có tầm vóc lịch sử.<sup>34</sup>

Rồi sau khi đã nhấn mạnh về sự hiện diện tràn đầy của Dương Nghiễm Mậu trong sinh hoạt, Viên Linh nhận định rằng sau khi tra xét nội dung những tác phẩm của họ Dương thì đó là « một hồ sơ Việt-Nam — với đầy đủ những góc cạnh đời sống, bối cảnh thực tế — tâm tư kín trùm những vấn đề nhân sinh, những hệ lụy đời này. »<sup>34</sup>

### *Túy Hồng*

Trước khi nói về Túy Hồng, Nguyễn Hữu Hiệu thoạt ném một cái nhìn tổng quát lên văn đàn của cả thế giới nói chung, và nhận thấy :

<sup>34</sup> Viên Linh, «Viết Về Dương-Nghiêm-Mậu,» *Khởi Hành*, số 74 (ngày 8-10-70), tr. 4.

Văn chương siêu hình đã trở thành hư tưởng. Nó bối rối trong những suy tư mờ mịt như chiếc phóng pháo cơ lao vào mây mù.

Văn chương dần thân đã sa lầy. Nó kẹt cứng, càng giãy càng lún xuống như chiếc xe nặng trên bãi sình. Sự liêm sỉ cuối cùng của Sartre là đã không cho ra đời tập chót bộ *Chemin de la Liberté*. Văn chương dần thân hổ. Và nó biết mình đã hổ. <sup>35</sup>

và để đưa tới Túy Hồng :

Đã đến lúc người trở nên khôn ngoan hơn, nhận định được sứ mệnh của cuộc đời một cách sáng suốt hơn...

Vấn đề duy nhất của cuộc sống chính là sống vậy. Và sống ? Là cảm thấy thiên thu trong một phút giây, là cảm thấy thiên liêng trong từng hành động nhỏ. Như ăn uống nằm ngồi. Như chải đầu soi gương. Như động phòng hoa chúc. Như giấc ngủ ái tình. Như sinh con đẻ cái. Như sung sướng. Như lo âu.

Chính lúc đó... Túy Hồng hiện ra. Với màu hồng thật hồng, một màu hồng thật say. <sup>35</sup>

Truyện Túy Hồng bắt rễ vào ngay đời sống thường nhật như vậy với căn bản vật chất, tâm, sinh lý cụ thể.

Nếu như có người kêu Túy Hồng viết bạo, Nguyễn Hữu-Hiệu phản kháng ngay rằng « chỉ có quý vị sống nhất.» Túy Hồng không viết bạo mà cũng chẳng có ý định triển lãm cái giống, mà chỉ muốn nói lên sự thực toàn thể về cuộc đời. Vì cứu cánh văn chương là gì nếu không là phục vụ mục đích này :

35. Nguyễn Hữu-Hiệu, «Viết về Túy Hồng», *Khởi Hành*, số 80, tr. 4 ; số 81, tr.6,7.

Trình bày những kinh nghiệm thuần túy của cuộc đời toàn diện khiến con người khao khát đời, giúp con người đi sâu vào lòng đời, và do đó mở rộng lòng mình, mở rộng lòng đời cho đủ chỗ đón rước một cái gì cao lớn hơn mình, một cái gì cao viễn hơn đời. Văn chương phải giúp con người có một thái độ khoẻ mạnh, hợp vệ sinh trước đời sống... biết lặn xả vào đời sống, cần ngập rúng đời sống. 35

Nguyễn.Hữu.Hiệu minh chứng thêm cho lý luận trên bằng mấy câu trích trong bài thơ « Song of Myself » của Walt Whitman :

*Qua tôi những tiếng nói bị cấm đoán,*

*Tiếng nói của giống đực và giống cái và dâm dăng,*  
*tiếng nói bị che đậy và tôi vén mở.*

*Tiếng nói tục tĩu bởi tôi được soi sáng và*  
*chuyển hóa.*

Ngôn ngữ Túy Hồng ào ào như nước chảy, cực kỳ thông minh. Điều đáng quý là sự thông minh của Túy Hồng là sự thông minh của cảm xúc, của cảm giác, của trực giác cộng thêm phần nữ tính, rất gần đời sống cây cỏ, đất đai, thiên nhiên.

Trên đây là đại ý nội dung những điều đã nói về các nhóm văn và một số nhà văn không thuộc nhóm nào trong thiên biên khảo « Sơ Thảo Mười Lăm Năm Văn Xuôi Miền Nam » đăng rải rác trên tuần báo Khôi Hành từ số 74 đến số 85, còn dở dang, một công trình tập thể thật nguy nga nếu sau này được hoàn tất như lời hứa ở những dòng mở đầu. Tuy còn dở dang, nhưng thiên biên khảo cũng đã giúp chúng ta có một cái nhìn hiểu biết về những đường nét lớn của mười lăm năm văn học tại miền Nam tự do này, kể từ sau ngày đất nước bị chia cắt.

## CHƯƠNG SÁU

### PHONG TRÀO TIỂU THUYẾT MỚI

Nhận diện phong trào      Trong phần hai này đề cập tới tiểu thuyết mới.      « Tiểu thuyết trong Văn Học »

chúng ta không thể không có thêm một cái nhìn bao quát, theo dõi bước tiến của bộ môn này đã đưa tới phong trào « Tiểu Thuyết Mới » tại các nước Âu Mỹ.

Chúng ta sẽ tuần tự xét sự tiến triển của ba thành tố chính làm nên tiểu thuyết là cốt truyện, nhân vật và bối cảnh, kể đó xét thêm về vài yếu tố phụ nữa. Tất cả những tiêu chuẩn đề cập đến trong sách này đều muốn phân biệt nền văn chương tiêu khiển với nền văn chương sâu sắc. Loại văn chương sâu sắc không phải chối bỏ tác dụng tiêu khiển, nhưng còn giúp ta đi vào chiều sâu của chân lý, giúp ta hiểu đời, hiểu người, hiểu chính mình để yêu đời, cảm thông với người, mở rộng nhân giới và tâm giới của chính mình mà giao cảm với thiên nhiên, vạn vật.

Nếu cốt truyện chỉ cốt sao cho có nhiều tình tiết bất ngờ, gay cấn, hồi hộp, trên bề mặt thể thời, thì đó là cốt truyện của loại tiểu thuyết tiêu khiển, nhưng nếu cốt truyện giúp ta — bằng cách này hay cách khác — hiểu sâu xa hơn những hành động của nhân vật, vì sao nhân vật phải hành động như thế đó, bị hoàn cảnh chi phối ra sao, vùng vẫy chiến đấu với định mệnh ra sao, chịu khuất phục tới mức nào, chính vì gặp hoàn cảnh đó, nhân vật đã phát huy được bản sắc cá tính của mình ra sao... Như vậy là

cốt truyện không chỉ đơn thuần « mua vui » cho độc giả mà còn giúp độc giả có được cái nhìn tinh khôi, sáng suốt, sâu sắc về đời, về người, về thực tại.

Nơi đây chúng ta còn ghi nhận sự chuyển mình của cốt truyện và nhân vật từ những vấn đề luân lý, xã hội sang những vấn đề triết lý, tra hỏi suy tư về thân phận con người, đặt nghi vấn về ý nghĩa sự hiện hữu con người giữa một thế giới nghịch thù điên đảo. Đó là những truyện của nhà văn Tiệp Franz Kafka (*Tòa Lầu Đai, Vụ Án*), của những nhà văn Pháp như Camus (*L'Etranger* chẳng hạn), Sartre (*La Nausée* chẳng hạn).

Cốt truyện trong tiểu thuyết mới. Nhưng từ khoảng 1950 trở đi, một số nhà văn trẻ khai phá

một phong trào tiểu thuyết mới mà sau này được mệnh danh là « tiền tiểu thuyết » (pré-roman) hay « phản tiểu thuyết » (anti-roman). Đợt sóng mới này gồm những S. Beckett, J. Cayrol, Nathalie Sarraute, và đặc biệt là Alain Robbe Grillet.

Viết truyện *Ghen* (*La Jalousie*), Alain-Robbe-Grillet chỉ là một cái máy chụp hình, không phải chụp nhân vật mà là chụp cái nhìn của nhân vật, cái nhìn của người chồng ghen hết chiều lên vợ, lên bạn, rồi lại lên những đồ vật quanh nhà, quanh phòng, thành thử từ đầu truyện đến cuối truyện không có truyện, không có tình tiết truyện. Chỉ ghi nhận cái nhìn của một người chồng ghen vô hình, không một lần xuất đầu lộ diện thì làm gì có cốt truyện, làm gì có tình tiết truyện ?

Thành thử ra vào thuở ban đầu, những truyện thần thoại, cổ tích (loại truyện truyền khẩu qua nhiều thời đại), cốt truyện gay cấn, hấp dẫn dần trải lên bề mặt ; những loại truyện giải trí phiêu lưu, trinh thám, kỳ tình về sau cũng vậy ; sau đó cốt truyện chìm xuống thề nhập vào những nhân vật, đề giải thích chiều sâu những động cơ luân lý, xã hội ; kế tiếp cốt truyện còn chìm xuống chiều sâu nữa đề thề hiện con người suy tư, đối diện với những vấn đề siêu hình. Cốt truyện, linh hồn của tiểu thuyết, luôn luôn còn đó, chỉ biến thề đi thôi. Ai có thề quan niệm nổi một thứ tiểu thuyết không cốt truyện. Vậy mà việc đó đã xảy ra với trường phái tiểu thuyết mới !

Nhân vật trong. Cốt truyện với nhân vật như hình tiểu thuyết mới. với bóng, như hai bề mặt của một đồng xu, một khi cốt truyện đã bị phe « tiểu thuyết mới » bỏ rơi như vậy, thì nhân vật có còn gì nữa đâu !

Giáo sư Nguyễn.Văn.Trung đã xếp phong trào tiểu thuyết mới vào loại tiểu thuyết vắng bóng người. Con người ở đây tuy có đấy nhưng là con người đang thành hình, chưa chìm đắm trong tương giao nhân loại, như còn đang đi tới nhân loại. Do đó không có phân tích tâm lý, triết lý, hay lịch sử. Con người đang hình thành, còn ở trong một thế giới tiền nhân loại, và tiểu thuyết hiện thực con người đó cũng là đang hình thành như một thứ tiền tiểu thuyết (pré-roman). 1

Tràng Thiên trong *Tiểu Thuyết Hiện Đại* cũng có những nhận định về sự diễn tiến của nhân vật tiểu thuyết trước và sau. Đầu tiên, phần nhiều họ đều là những

kẻ phi thường, những người hùng (những Hiệp Sĩ Bàn Tròn ở Âu châu, những Tống Giang, Lỗ Tri Thâm, Trương Phi ở Tàu, những Thạch Sanh, Lục Vân Tiên trong truyện ta). Dần dần nhân vật tiểu thuyết trầm xuống thành mẫu người đắm đuối, đa tình đa cảm, (những Virginie, Graziella, Tố Tâm, Đạm Thủy.) Rồi tới những tác giả chủ trương tả thực thì nhân vật tiểu thuyết có thể là bất kỳ ai, được đặt vào những hoàn cảnh làm cho phải phát huy hết bản năng cá tính dưới ngòi bút phân tích đến cùng cực của tác giả. Nhưng rồi người ta lại thấy rằng cái phép « chiếu điện » tâm hồn ấy thật ra không hề giúp cho tác giả hiểu thấu được lòng người, bởi vì ngấm cho kỹ lòng người đâu có diễn biến dễ hiểu, hợp lý dễ mà tác giả có thể phân tích rồi trình bày cho có đầu có đuôi ! Nếu người ta tiến sâu vào cõi sinh hoạt thầm kín nhất của ý thức, vào tận tiềm thức, người ta sẽ bắt gặp những cảm xúc sao mà lộn xộn, những mâu thuẫn những ước muốn sao mà kỳ quặc, táo bạo, chẳng có một tương quan luận lý nào. 2

Dẫu sao đi nữa thì tới đây nhân vật tiểu thuyết vẫn còn, khác chăng chỉ là cái nhìn chiếu lên nhân vật ở bề mặt, hay ở bề sâu của ý thức, hay ở sâu nữa của tiềm thức.

Nhưng tới phong trào « tiểu thuyết mới » thì nhân vật cũng bị thủ tiêu như cốt truyện đã đề cập trên đây.

---

1 Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung, *Xây Dựng Táo Phàm Tiểu Thuyết*, in lần thứ hai (Saigon : Nam Sơn, 1965), tr. 133.



Tràng Thiên đã phải dùng đến một tỉ dụ của Lecomte du Nouy để chứng minh một cách dễ hiểu nhân vật đã bị thủ tiêu như thế nào. Đó là thí dụ một bức chân dung vẽ bằng than. Đối với tầm vóc chúng ta thì đó là bức vẽ mặt người, nhưng đối với con vi trùng, nó phải hi hục leo trèo lên đỉnh núi màu than đen, rồi mài miết vượt qua những thung lũng giấy trắng toát, thì làm gì có cái nhìn toàn diện để nhận ra cái mặt người.

Vậy chính lối nhìn bằng kính hiển vi của phe tiểu thuyết mới đã phân tán nát nhân vật ra thành muôn vàn điểm vi ti, lạc lõng, ngỡ ngác như vậy, hỏi còn đâu là nhân vật theo quan niệm thông thường của tiểu thuyết truyền thống nữa ? 2

Bối cảnh trong tiểu thuyết mới. Sang đến yếu tố bối cảnh cũng vậy, trong tiểu thuyết truyền thống, bối cảnh - như chúng ta đã biết, là khoảng thời - không trên đó câu chuyện xảy ra. Hoặc giả bối cảnh được hiểu một cách rộng rãi hơn, linh động hơn, còn có thể là bầu không khí được gợi tả bằng bạc suốt câu chuyện kể. Và khi nhân vật suy tư thì cả không gian cụ thể cùng thời gian máy móc bên ngoài đều bị thu hút vào nội tâm, nghĩa là bị nội tâm hóa. Tuy nhiên bối cảnh thời không vẫn bằng cách này hay cách khác hiện diện trong một mối tương quan hết sức có nhân loại tính với nhân vật.

2.— Xin đọc Tràng Thiên, *Tiểu Thuyết Hiện Đại* (Saigon : Thời Mới, 1963), tr 68-71.

Dù là vạn vật có đấy, thuận với trí lự của người, trừ tình quen thuộc như câu thơ của Nguyễn Du « *Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ,* » hay thù nghịch xa lạ với người, như trong những truyện mang nặng ý nghĩa siêu hình của Kafka, của Camus, thì cảnh cũng vẫn còn giữ được tương quan với người.

Nhưng đến « tiểu thuyết mới » thì không, đặc biệt với Alain-Robbe-Grillet. Tựa như đây là thuở hoang sơ mưa lạnh hoàng hôn kéo dài hàng triệu năm, chưa có bóng người. Cảnh vật có đó, khách quan tuyệt đối, không hề bị nhìn qua, do đó không hề bị nhuộm bởi, tình cảm chủ quan của con người. Cảnh đã được cố tình giữ cho như vậy, thì khi con người xuất hiện, người và cảnh vẫn hoàn toàn ngo ngắc, trống vắng. Người không tên, không lý lịch, không mặt mũi, vật thì ngồn ngang, ù lì, rất cụ thể, rất nhiều chi tiết, nhưng hoàn toàn chỉ có bề mặt, tuyệt đối không có chiều sâu, chiều sâu xã hội, hay tâm lý, hay triết lý, nghĩa là chiều sâu nhân bản, thứ chiều sâu chỉ có khi được nhìn qua lăng kính tâm cảm của con người.

Ông Nguyễn - Văn - Trung nói về tiểu thuyết mới :

Tiểu thuyết nói bao hàm quan niệm nhằm mô tả một cuộc đời mà con người chưa phải là người, còn đang hình thành, và thế giới bên ngoài chưa phải cho con người.

. . . . .

Do đó, văn chương, nghệ thuật không phải chỉ giới hạn việc thể hiện cuộc đời đã cấu tạo biến thành Lịch sử theo như thông lệ cổ điển, nhưng còn muốn trở về

đàng sau, nhằm lãnh hội cả cuộc đời đang thành hình ở thời kỳ tiền sử, trước khi có tương quan nhân loại phong phú. 3

Tiểu thuyết mới còn được mệnh danh là « tiền tiểu thuyết » (pré-roman) là vì thế.

Chúng ta hãy làm quen với nội dung một số tiểu thuyết mới được thuật gọn lại ở đây. Soạn giả thoạt giới thiệu nội dung hai tác phẩm của Kafka, cuốn *Vụ Án* và cuốn *Tòa Lầu Đài*. Thực ra tiểu thuyết Kafka thuộc giai đoạn « tiểu thuyết siêu hình » (đề cập, suy tư đến những thắc mắc siêu hình) mà sau này chúng ta còn gặp như *La Nausée* — *Buồn Nôn* của J.P. Sartre, *L'Etranger* — *Người Xa Lạ* của A. Camus ; nhưng Kafka quả cũng là thủy tổ của loại tiểu thuyết mới với những đặc tính như chúng ta đã được biết trên.

Truyện *Der Prozess*, *Vụ Án* (1925) và *Das Schloss*, *Tòa Lầu Đài* (1926) của Kafka. *Vụ Án* là truyện một người tên K. tự nhiên vô cớ bị bắt, mà chính anh cũng không biết là mình bị bắt về tội gì.

Rồi đến ngày anh bị giải ra tòa. Phòng tòa án âm u. Người ta xử anh, mà nào anh có hiểu gì mấy về những lời bàn cãi của những người cầm cân công lý đó. Anh đoán chừng là mình bị kết án. Nhưng kết án về tội gì thì chịu. Thế rồi một hôm có hai người ăn mặc lịch sự, cử chỉ nhã nhặn đến đưa anh ra nơi hành quyết.

---

3 Nguyễn Văn-Trung, *Xây Dựng Tác Phẩm Tiểu Thuyết*, tr. 137, 139.

Một trong hai người siết cổ K., còn người kia lúi một mũi dao vào tim chàng, ngoáy hai lần.

Đồng thời với cái nhìn chạng vạng dán sát vào hai khuôn mặt thật gần của hai kẻ hành quyết, K. thốt lời nói cuối cùng : « Như một con chó ! »

Sang truyện *Tòa Lầu Đài cốt truyện* cũng ám thị cái phi lý của cuộc đời như vậy. Đó là truyện một trác địa viên được vời tới làm việc tại tòa lầu đài kia, nhưng khi đến nơi thì lại không vào được tòa lầu đài mà cũng chẳng hề được gặp vị chủ nhân tòa lầu đài. Anh chàng đành lẩn quẩn bên ngoài tựa như tìm kiếm, tựa như chờ đợi, mà tìm kiếm không thấy, chờ đợi không đạt, cứ như vậy cho đến hết truyện.

Lời văn của Kafka thì cực kỳ sáng sủa dễ hiểu lại đề kể những truyện cực kỳ hàm hồ, phi lý.

*Khoảng một đêm* L'Espace d'une Nuit, *Khoảng Một*  
 một tiểu thuyết mới *Đêm* của Jean Cayrol kể truyện một  
 của Jean Cayrol. thanh niên tên François dời Paris  
 về quê thăm cha già. Chàng đã xuống lăm ga, nên phải  
 lần mò tìm đường hỏi thăm đường trong đêm tối.  
 Chàng đi lạc sâu vào rừng, rồi tới trước một cái trại,  
 rồi được chỉ tới một ngã tư nhưng lại không đọc được  
 gì trên bảng chỉ dẫn vì những dòng chữ đã han rỉ.  
 Đang lúc bị lạnh cóng và bơ vơ thì có ánh đèn pha  
 của một chiếc xe hơi đi lại. Người lái xe là một người  
 đàn bà. François được nàng đưa về nhà giới thiệu với  
 chồng, mẹ, chị. Thế là chàng cũng qua được một đêm  
 có nơi trú ngụ.

Sớm hôm sau lại lên đường, tìm ra làng cũ, thì cha đã chết còn nằm trên giường. Chàng liệm xác cha, cùng người chủ trại quen thuộc đưa cha ra nghĩa địa chôn cất.

Bốn tiểu thuyết mới của 'Alain Robbe Grillet, vị đại diện xứng đáng của phong trào.

Có lẽ đại diện xứng đáng nhất của phe « tiểu thuyết mới » là Alain Robbe Grillet. Tất cả những gì là chính yếu, mẫu mốt của tiểu thuyết truyền thống đều bị... coi khinh. Xin nhắc những điều đã nói : Vật giới dường như nổi bật, y như thuở mưa hoàng hôn kéo dài hàng triệu năm trên trái đất thuở hoang sơ, rồi kể cả khi có bóng người thì vật giới và nhân giới vẫn ngơ ngác bên nhau như hai chất lỏng ở hai tỉ trọng khác biệt. Cảnh đấy, người đấy, truyện thế đấy, có mà như không. Đúng là « tiền tiểu thuyết » hay « phản tiểu thuyết ».

Nguyễn-Văn-Trung trong *Xây Dựng Tác Phẩm Tiểu Thuyết* có nhắc đến bốn truyện của tác giả này.

Truyện *Les Gommages* xuất bản năm 1953 kể chuyện một nhân viên cảnh sát dường như là có bốn phận đi điều tra, khám xét, thăm vấn và làm bản tường trình lên cấp trên. Dường như có sự giết nhầm một người tưởng là thủ phạm mà sau hóa ra không, rồi người bị giết nhầm đó dường như lại là con của chính viên thanh tra. Người đọc không được kể cho nghe rành rẽ câu chuyện, chỉ ước đoán phỏng chừng như vậy.

Truyện *Le Voyeur* của cùng tác giả kể chuyện một người lái buôn tên Mathias lên một hòn đảo để bán đồng hồ. Một buổi trưa Mathias vắng mặt giữa hai cuộc

thăm viếng của y. Nhưng như có một vụ hiếp dâm xảy ra thì phải. Tội ác này người đọc chỉ phỏng đoán qua những cử chỉ, những cái nhìn xao xuyến, ray rứt của Mathias. Khi Mathias trở lại bến tàu, trông có vẻ khả nghi, nhưng vẫn được tự do.

Đến truyện *Jalousie* thì đúng như tác giả đã nói ở đầu cuốn truyện : « Nhân vật này không có tên, không có mặt nữa. Nó là một trống không ở giữa cuộc đời, một khoảng trống ở giữa các đồ vật. Nhưng bởi vì mọi con đường đều bắt đầu từ nó, và kết thúc ở nó, cái chỗ trống đó rút cục cũng trở nên cụ thể, vững chắc. »

Bối cảnh truyện là một đồn điền chuối ở xứ nóng. Người đàn bà có chồng và người đàn ông bạn của gia đình có những liên lạc khả nghi, tất cả đều được tả tỉ mỉ duy có người chồng ghen, nhân vật chính, lại không bao giờ ra mặt. Tác giả không đặt ta đứng trước một người ghen để quan sát những cử chỉ, hành động, tình cảm của người đó, mà lại đặt ta vào giữa một hoàn cảnh ghen mà ta chỉ đoán được do theo dõi từng cách xếp đặt, từng cách di chuyển các đồ vật được mô tả.

Trong cuốn *Dans le Labyrinthe*, các nhân vật cũng đều mang nhãn hiệu những danh từ chung: người lính, người đàn bà, đứa trẻ... Và người đọc không hề biết đích xác họ muốn gì, nhằm cái gì khi họ cử động, đi lại, nói năng. Nhân vật chính là một người lính, có lẽ là một người lính vừa thua ở mặt trận về. Anh ta lang thang trong thành phố, cầm một gói của người bạn khác gửi mà anh không nhớ tên, cũng không biết trong gói có gì, và phải đưa cho ai, ở phố nào.

Đúng là đi vào mê lộ -- ý nghĩa nhan đề cuốn truyện — người đọc thực sự đi vào mê lộ, đề rồi sau cùng không phải là thoát ra khỏi đó mà là mất hút trong đó. 4

Đề kết luận, nói đến nghệ thuật văn là nói đến cái đẹp của chừng mực, quân bình. Đó khuôn mặt « tiểu thuyết mới » hay « tiền tiểu thuyết » hay « phản tiểu thuyết » đại khái như vậy.

Thật ra đó cũng chỉ là một cách phủ nhận con đường mòn cũ, khai phá một con đường mới. Phủ nhận cái cũ, khai phá cái mới, đó là khuynh hướng muôn đời của những con người trong giới sáng tạo (có thể mới gọi là « sáng tạo » chứ). Những bước đường khai phá đầu tiên bao giờ cũng mang tính cách quá trớn, cuồng tín như vậy. Nhưng rồi giai đoạn xúc động ban đầu qua đi, các bậc tiền phong thì được ghi tên đánh dấu mốc biển cố văn nghệ, còn những lớp sóng kế tiếp của phong trào thì phù sa ở lại, rác rưởi trôi đi, quan niệm sáng tác được bổ xung thêm đề càng phong phú sâu sắc hơn nữa trong giai đoạn quân bình mới. Vẫn xin được nhắc lại là tác phẩm văn nghệ nào cũng là đại diện của Đẹp, mà đã nói tới đẹp là nói tới chừng mực, quân bình.

Vô Phiên với vấn đề thưởng ngoạn văn chương và theo dõi cái mới. Trên đây là nói đến phong trào tiểu thuyết mới của Tây phương, còn ở Việt Nam thì sao? Nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại đương

---

4 Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung sđd tr, 195-206.

ra sao ? Và phải nên như thế nào ?

Về vấn đề này soạn giả phải nhờ đến Võ Phiến. Lời giải thích dĩ dóm của ông chứng tỏ một cái nhìn bình tĩnh và toàn diện. Chúng ta hãy nghe tác giả *Giã Từ* lên tiếng về sự thường ngoạn văn chương nói chung trong thiên tập luận « Ăn và Đọc » của ông.

Thoạt mạn đàm về ăn, ông nói phở là món ăn phổ biến hết sức từ Bắc chí Nam mà vẫn phải chịu sự cạnh tranh của chút ít ở mỗi địa phương, huống hồ là những món ăn khác. Chả cá, bún thang, là những thứ quý của đất Bắc, nhưng từ ngày vào Nam đường như bị lạc lõng. Bún bò, bánh lá ngày nay lưu lạc khắp nơi, nhưng thỉnh thoảng miếng bánh lá mỏng mà gấp lại một cái lưỡi Huế ói phảng phất mùi thuốc Cầm Lệ nó sẽ mừng rơn. Như vậy người ta không chỉ ăn bằng mồm mà bằng cả gốc gác quê hương, bằng phong tục tập quán, bằng cái khí chất riêng biệt của từng cơ thể mình...

Văn chương nghệ thuật lại cũng không khác cái ăn là mấy. Hiểu một câu ca dao, một bài thơ cũng vậy. Nghe một điệu ru à ơi trong đêm khuya chúng ta rung cảm thấm thía đến đáy lòng, tưởng trên thế giới khó có một giọng dân nào nghe điệu hát ấy mà cũng có được cái rung động của chúng ta.

*Âm Thanh và Cuồng Nộ* của W. Faulkner là một tuyệt phẩm của Mỹ. Còn người Việt Nam chúng ta biết tìm ở chỗ xó xỉnh nào trong tâm hồn mình cho ra cái « cuồng nộ » tương tự ? Người Mỹ, qua các nhân vật của John Steinbeck, Ernest Hemingway,



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

Bút pháp ề à, dềnh dàng của Nguyễn Tuân tiền chiến biểu hiện một phong thái đặc biệt của nếp sống dân tộc ta trong một thời đã qua, chúng ta khoái, nhưng với dân tộc hiếu động họ đọc họ chỉ thấy lạ nếu không là kỳ cục.

Đã đành trong văn chương Đông cũng như Tây cũng những hỉ, nộ, ai, lạc..., nhưng đi sâu vào các hỉ, nộ, ai, lạc ấy vẫn thấy muôn vàn khía cạnh khác nhau. Thường thức được nhau thật chân thành, thật trọn vẹn âu cũng vẫn chỉ là những người đồng điệu gần gũi nhau trong tập tục và không quá xa trong không gian.

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

có những yêu, ghét rõ rệt như vậy, thì tâm hồn chọn cái độc há lại dễ dàng hơn sao ? 5

Nay trở lại vấn đề « Tiểu Thuyết Mới » bên kia trời Tây, các tiểu thuyết gia Việt Nam nên nghĩ gì làm gì đây ? Vẫn những suy tư sâu sắc khôn ngoan diễn đạt bằng những lời dí dỏm, nhẹ nhàng, chừng mực, Võ Phiến dưới bút hiệu Tràng Thiên đã viết những dòng sau đây trong tập *Tiểu Thuyết Hiện Đại* của ông, mà soạn giả cũng xin dùng làm những dòng kết thúc cho chương này :

Về vấn đề mặc cảm, bà Pearl Buck trong cuốn *Mấy Thế Giới Của Tôi* (*My Several Worlds*) có kể chuyện một hém bà đưa mấy người dân bà xứ Tàu lên xem ngôi nhà của mình. Họ đưa nhau lên lầu ; rồi lúc xuống thang lầu thì mấy người dân bà nhà quê sợ ngã, bèn cứ việc tự nhiên... ngồi bết xuống mà lết ! Trước sự việc xảy ra như thế, kẻ tỏ lòng kính phục là bà Pearl Buck : bà kính phục nền văn hóa Trung Hoa. Bởi vì phải là những kẻ vững tin ở nền văn hiến lâu dài ngàn xưa của mình lắm mới có cái bền lết vững vàng, thản nhiên lết thang lầu như vậy, không tỏ ra một chút ngượng ngùng. « Hém nay », nền văn nghệ mới (hay nói riêng là thứ tiểu thuyết mới) của ta 'chưa thành bình, nhưng ta có cảm tưởng đây đó có những tác giả hể động đến viết mà không xáo trộn thời gian loạn xạ, không chồm cào thật hiểm, không văng tục

---

5 Xin đọc Võ Phiến « Ăn và Đọc », *Tạp Luận* (Saigon Trí Đăng, 1973), tr. 9-19.

v.v... thì có lẽ tự lấy làm ngược ngàng hơn là lết thang lầu. Như thế, đành phải cho là yếu bóng vía.

Trước những thay đổi sâu xa và rõ ràng, hiển nhiên, như sự thay đổi đường hướng văn nghệ gần đây, mà cứ phớt lờ, không chịu biết đến, vẫn ôm khư khư những nguyên tắc thâm mý cũ, thì là một thái độ ngoan cố đáng giận.

Nhưng thừa dịp đổi mới rầm rộ, mà lật đặt vội vàng học lại chỗ được, chỗ mất những mới lạ vừa trông thấy của người thì cũng là những hoạt động phí công đáng tiếc.

Lúc này ta rất cần tìm hiểu người, nhưng mà là để tìm lấy một bước đi riêng cho ta. . . . .

. . . . .

Tiểu thuyết ta rồi sẽ đi về đâu ? Con đường chỉ hiện ra dần dần sau nỗ lực của chính những tiểu thuyết gia ta, những kẻ sáng tác. Cuộc kiếm tìm chỉ góp một kinh nghiệm cho sự nhận thức, chứ không đem lại một "tất yếu" nào đe dọa kẻ sáng tác. Những tiểu thuyết gia sống suốt nhận thức sự đổi hướng rồi tự định hướng con đường về đâu của họ. Nhưng về đâu mặc lòng, những kẻ thành công vẫn chỉ là những kẻ tiến bước với thái độ chân thành. 6

---

6. Trần Thiên, *Tiểu Thuyết Hiện Đại* (Saigon : Đời Mới, 1963), tr. 125 — 127.

## CHƯƠNG BÀY

### VẤN ĐỀ PHÊ BÌNH VĂN HỌC

Thực ra tất cả những điều đã nói của sáu chương trên đây, tuân tự về những lý thuyết văn học, bộ môn văn học, đều trực tiếp hay gián tiếp liên hệ tới phê bình văn học.

Lại xin nhắc đến một nhận xét tiên khởi : sáng tác là chủ quan, phê bình cũng là chủ quan, Tuy nhiên văn chương vẫn có những tiêu chuẩn phần nào khách quan đủ để bảo đảm cho cuộc phê bình và thưởng ngoạn được khách quan tối đa và chủ quan tối thiểu.

Hai loại văn : loại mua vui thuần túy và loại thâm thúy súc tích. Cho thật đơn giản vấn đề, chúng ta hãy ôn lại một lần nữa vài điều đã nói ở chương trên liên quan đến việc chia văn chương ra làm hai loại, loại mua vui thuần túy và loại thâm thúy, súc tích, tức loại văn chương... « thứ thiệt ». Tất nhiên vấn đề phê bình văn học đây chúng ta đề cập nhiều đến loại văn chương thâm thúy, súc tích. Loại mua vui thuần túy nếu được nhắc tới cũng chỉ để so sánh.

Sự khác biệt giữa hai loại văn chương này, như đã nói ở Chương Sáu, là :

● Loại mua vui thường được viết trong khuôn khổ ước lệ, kích thích cảm quan, kích thích trí tò mò trên bề mặt, với mục đích nhún nhặn như lời nói quá nhún

nhận của Nguyễn Du « mua vui âu cũng được vài trống canh ».

● Loại thâm-thúy thì súc-tích, biểu lộ cá tính ngòi bút của từng tác giả, biểu lộ một cách nhìn đời, một thái độ với đời sâu sắc và đa diện, có thể khuấy động đến cùng thâm tâm hồn người đọc, giúp kho tình cảm của giới thưởng ngoạn thêm phong phú, tế vi, giúp người thưởng ngoạn nhìn đời và hiểu người toàn diện hơn, sâu sắc hơn, do đó tình yêu đời, thương người cũng ngày một mệnh mông, bất ngát vân vân và vân vân. Tới đây chúng ta hẳn mang máng cảm thấy các dòng sông Chân, Thiện, Mỹ nhường như từ ba bốn bề đổ về để hòa làm Một.

Trong Chương Năm « The Judgment of Literature » — « Phê Bình Văn Học » — cuốn *An Introduction to the Study of Literature* — Văn Học Nhập Môn — hai tác giả Marlie K. Danziger và W. Stacy Johnson đã tuần tự đề cập lại những quan điểm, lý thuyết văn nghệ cổ truyền, phân tích những thứ đó theo quan điểm của một nhà phê bình văn học. Và soạn giả xin khai triển những ý chính như sau. <sup>1</sup>

Với thuyết coi văn nghệ là nghệ thuật mô phỏng cuộc đời thì tiêu chuẩn là sự thực.

Đọc một tác phẩm văn nghệ, dự một buổi trình diễn tuồng, hay kịch, giới thưởng ngoạn suýt soa ca ngợi: « Gớm, cứ như thật vậy ! »

---

1 Xin đọc lại Chương Một, Phần Một, tr. 33 và kế tiếp trong sách này. Xin so sánh với chương « The Judgment of Literature », *sđđ*.

Và ngược lại đề phê bình những tác phẩm, những buổi trình diễn thất bại, rất có thể giới thưởng ngoạn bày tỏ lòng bất mãn của mình bằng một câu ngắn gọn : «Đời đâu có như vậy ! »

Qua hai lời phê bình trên thì rõ ràng nghệ thuật càng thành công khi càng sao tả, mô phỏng đúng với cuộc đời, sát với thực tại. Tiêu chuẩn của nghệ thuật phải là sát với sự thực !

Các học giả, các phê bình gia Đông, Tây đều đã cùng gặp nhau trên quan điểm là tác phẩm văn nghệ đương nhiên bắt nguồn cảm hứng từ thiên nhiên, từ cuộc đời đề rồi kết tinh, cô đọng mà vươn lên trên cuộc đời.

Jean Hytier, giáo sư Đại Học Alger, trong bài biên khảo «L'Art du Roman : ( « Nghệ Thuật Tiểu Thuyết ») cũng đã nói đại ý :

Đặc tính chung của tác phẩm văn chương làm chúng ta ngưỡng mộ, chính bởi chúng là những sản phẩm của trí tưởng tượng. Những tác phẩm đó có một đời sống thật đặc biệt, hoàn toàn trong ý tưởng, khác hẳn với những gì cụ thể trong tạo vật..

Nói cho cùng nghệ thuật chẳng thể làm cách nào khác hơn là phải vay mượn những nguyên liệu trong thiên nhiên, rồi tổng hợp lại thổi hồn vào, khiến tác phẩm khi thành tựu bỗng biến thành một thế giới cũng sinh động, cũng tràn trề sức sống chẳng kém gì thiên nhiên bên ngoài. Thành thử ra nghệ thuật khởi sự từ thiên nhiên đề rồi biến thành một thiên nhiên thứ hai.<sup>2</sup>

2 Xin đọc Jean Hytier, «L'Art du Roman» *Les Arts de la Littérature* Elnoad Charlot, 1945, p. 107.

Lại có thêm ý kiến thoát nghe như cực đoan « Thiên nhiên bắt chước nghệ thuật ». Thực ra câu nói đó hẳn là chỉ muốn nói rằng nghệ thuật (tức các văn nghệ sĩ, giới sáng tạo) đã đánh thức khiếu thẩm mỹ của thể nhân, đã dạy thể nhân biết nhạy cảm mà thưởng thức vẻ đẹp thiên nhiên một cách tinh tế, sâu sắc. Nguyễn Khuyến đã dạy ta biết nhìn, biết nghe, biết rung động với những nét thu dung dị, tiêu sơ, nhưng vô cùng gợi cảm nơi thôn dã Việt Nam qua ba kiệt tác « Thu Âm », « Thu Điếu », « Thu Vịnh » của cụ. Đúng như lời Tản Đà nói « Thu tự (trời), cảm tự người » và chính Tản Đà đã mở rộng cảm quan cho ta để thấu nhận cho hết khía cạnh mệnh mông, thế thiết của mùa thu :

Gió thu hiu hắt,  
Sương thu lạnh,  
Trăng thu bạch,  
Khói thu xây thành,  
Lá thu rơi rụng đầu ghềnh,  
Sông thu đưa lá bao ngàoh biệt ly.

Xuân Diệu thì dạy ta nghiêng tai để bắt chợt thấy :

Đã nghe rét mướt luồn trong gió,  
Đã vắng người sang những chuyến đò.

Dưới sự chỉ dẫn của các bậc thầy văn nghệ như vậy thì quả là thiên nhiên phải chịu phép mà bắt chước nghệ thuật thật !

Lại nữa nhìn vào cách thể hiện sự thực trong văn chương cũng có ba bảy đường thể hiện, đâu có đơn thuần như sự thực hiển theo ngôn ngữ thường tình.

Tiêu chuẩn sự thực của phái tả chân tất nhiên là càng tả tỉ mỉ sát với thực tại càng hay. Nhưng còn sự thực được lý tưởng hóa nữa. Sống điều linh trong thời loạn, ta ước vọng một thời bình lý tưởng, ước vọng đó há chẳng là một thực tại tâm linh sao ?

Lời ông lão tiều phu trong « Truyện Người Tiều Phu Núi Na » của Nguyễn Dữ tiên sinh :

Ta là kẻ đục-dân trốn đời, ông lão già lánh bụi. Gửi tính mệnh ở lầu tranh quán cỏ, tìm sinh nhai trong búa gió riu trắng ; ngày rồi lối làng say, cửa không chân khách tục ; bạn bè cùng tôm cá hươu nai, đàn diu với phong hoa tuyết nguyệt. Chỉ biết đóng kếp mà hề đơn, nằm mây lại ngủ khối, ước khe mà uống, bơi núi mà ăn ; có cần chi phải hỏi bên ngoài là triều đại nào, là vua quan nào. 2

Ài mà bảo đó là giống lời người tiều phu bên ngoài, không, đó chính là sự thực lý tưởng hóa, là khát vọng ấp ủ của Nguyễn Dữ tiên sinh, ca tụng nếp sống ẩn dật của các bậc cao sĩ trốn đời lánh tục.

Nhưng còn một cách thể hiện chân lý qua văn

---

2 Nguyễn Dữ, « Na Sơn Tiều Đồi Lục », *Truyện kỳ Mạn Lục*. Độc giả có thể tìm đọc bản dịch của Trúc Khê (Saigon, Tân Việt, 1952), hay của Bùi-Xuân-Trang (Bộ Quốc Gia Giáo Dục, 1963).



chương khác nữa, đây là một quan niệm rộng rãi hơn cả, khó diễn đạt nên lời hơn cả, nhưng cũng đầy ý nghĩa hơn cả, có thể mệnh danh là tiêu chuẩn chân lý tượng trưng (symbolic truth.) Bằng vào tiêu chuẩn này, một tác phẩm văn chương không hề được thẩm định xem có mô phỏng sát với thực tại không, hoặc có nêu được một sự thực lý tưởng nào không, mà tác phẩm đó được thẩm định như một hình ảnh sâu sắc tượng trưng cho một khía cạnh nào đó của cuộc đời phồn tạp, đa diện. Nhân vật, tình tiết, bối cảnh bị bóp méo quá nhiều ư ? Không sao ! Không lý tưởng, không điển hình ư ? Không sao ! Miễn là khi đọc xong tâm linh ta như được mặc khải để thấy rõ được một cách sâu xa, thấm thía một mẫu khía cạnh nào đó của nhịp đời hải hà.

Tỉ như chúng ta đọc chuyện « Hai người đầu tiên lấy nhau » trong thần thoại Lô Lô :

« Hai người nam, nữ đầu tiên đều do đất nặn ra, nhưng coi nhau như anh em, muốn lấy nhau phải hỏi ý trời. Hai người bèn leo lên đỉnh hai ngọn núi khác nhau, rồi tự trên đó mỗi người lăn xuống một hòn đá. Hòn đá của người con gái lăn xuống thấp, hòn đá của người con trai lăn theo chồng lên. Họ lại lăn hai cái sàng, kết quả cũng như trước. Họ lại lấy mỗi người một chiếc giày tung lên không, hai chiếc cùng rơi xuống dính liền với nhau. Hai người lại đốt lửa trên hai quả núi, khói bay lên trời quấn quýt lấy nhau. Sau vụ thử ý trời lần thứ tư đó, hai người kết làm vợ chồng. »

Những tình tiết hoang đường trong câu chuyện thần thoại trên thực đã mặc khải hay tô đậm thêm

trong cùng thăm tâm tưởng ta chân lý muôn đời của sức hút âm dương :

*Có âm dương có vợ chồng*

*Dẫu từ thiên địa cũng vòng phu thê.*

Đọc *Chiến Tranh và Hòa Bình* của Leon Tolstoy, lần đầu sau những tình tiết cuộc chiến tranh giữa quân đội Napoléon của Pháp với quân đội của Nga hoàng, chúng ta còn thấy nổi bật đường nét tượng trưng của dòng đời muôn thuở : tuổi thanh niên với tình yêu bông bột, với những vấp ngã, thất bại, thất vọng mà tuổi trẻ đương nhiên phải kinh qua khi chạm trán với đời ; nếu như trái cây chín với nắng mưa, con người cũng chín chắn dần với kinh nghiệm, để rồi khi tới tuổi « tứ thập nhi lập » hay « ngũ thập tri thiên mạng », thì cảm thấy lòng thanh thản, rộng mở, chừng mực, hiền hòa, vui và yêu với những gì mình có.

Đọc *Don Quixote* của Cervantes, chúng ta ôm bụng cười bỏ về những hành động cùng lời nói điên điên khùng khùng của « trang hiệp sĩ » Don Quixote, và những ý kiến ngây ngô của bác nông phu chất phác Sancho Panza theo hầu, nhưng khi đọc dứt truyện chúng ta mới chợt thấy là Cervantes đã trình bày một cách thật phong phú, thật độc đáo hai mẫu người muôn thuở : một con người của sách vở, lúc nào cũng như ở trên cung trăng, và một con người bám sát lấy ruộng đất, luống cày, rất thực tế.

Đọc *Faust* của Goethe cũng vậy, qua hai nhân vật Faust và Mephistopheles chúng ta nhận diện ra hai mẫu người muôn thuở trong cõi nhân sinh phồn tạp, một mẫu người của tích cực,

của vươn lên, của xây dựng, và một mẫu người của phá hoại, của hoài nghi, của hư vô.

Khi đọc tác phẩm gặp những nhân vật đó chúng ta không thể bảo họ gần sự thực, hay xa sự thực, mà chỉ có thể nói họ đã «thực một cách sâu sắc.»

Vì vậy khi đọc để chuẩn bị phê bình một tác phẩm, chúng ta phải luôn luôn ghi nhớ là ý tưởng của một nhân vật trong truyện khác với ý tưởng của toàn thể cuốn truyện toát ra. Khi theo dõi một nhân vật phát biểu ý tưởng, chúng ta chỉ cần xét xem ý tưởng đó có được trình bày linh động và xứng hợp với nhân vật vào hoàn cảnh thời gian đó, không gian đó hay không. Khi xét tới ý tưởng chính của toàn thể cuốn truyện toát ra, công việc càng khó khăn và tế nhị gấp bội. Khó khăn và tế nhị ở chỗ :

Thứ nhất, rất khó thu gôm cả cái đẹp phong phú, đa dạng của một tác phẩm thành công vào một hay vài câu biểu lộ ý chính của tác phẩm (tức chủ đề của tác phẩm). Bảo là chủ đề truyện *Chí Phèo* của Nam Cao là con người bị từ chối làm người ư ? 3 Đúng, nhưng không đủ. Châu tuần quanh chủ đề chính đó còn biết bao chủ đề phụ nữa không kém phần sắc bén, nào mối tình của Thị Nở với Chí Phèo, nào bi kịch Năm Thọ, bi kịch binh Chức, bi kịch của cả làng Vũ Đại trong nếp sống thôn đ với những tác oai tác họa của cường hào ác bá..

Thứ hai, kể cả khi ta đã thu vén biểu lộ được tạm đầy đủ chủ đề trong một hay vài câu, tới lúc phê bình

<sup>3</sup> Xin đọc Nguyễn-Văn-Trung trong *Xây Dựng Tác Phẩm Tiểu Thuyết* tr. 100 và kế tiếp.

chủ đề đó, chúng ta phải có thái độ sao đây để tránh chủ quan thiên kiến. Một người ngoại đạo đọc *Divine Comedy* có thể phủ nhận quan điểm hoàn toàn theo Gia-tô giáo của Dante. Một người ngoại đạo khó mà nuốt trôi quan điểm đả kích thậm tệ nhà thờ của James Joyce trong *A Portrait of the Artist*. Phe Mác-xít há chẳng vẫn chê ồm Shakespeare, vì quan điểm coi thường đám bách tính của thi hào này ? ! Cùng nghe bản khởi nhạc của vở nhạc kịch *Tannhauser* mà kẻ hiểu động khi nghe tới nhạc đề «Venusberg motif» thì khoái đến muốn vùng lên nổi loạn, kẻ hiểu tĩnh khi nghe đồng ca nhạc đề «Pilgrims' Chorus motif» càng cảm thấy lòng mình trầm lặng thanh cao. Cùng những trang tiểu thuyết đó người này thì thấy từng dòng, từng chữ nảy lửa, người kia, ngược lại, đọc lướt, hững hờ. Ấy là không kể một trường hợp khác cũng không hiếm, đó là cùng những trang đó mười năm về trước mình đọc như uống từng dòng từng chữ, mười năm sau đọc lại thấy nhạt phèo. Có thể khẳng định, trong văn nghệ nói chung, giới thưởng ngoạn không chỉ thưởng thức tác phẩm một cách tiêu cực đầu, mà thường còn là thái độ tích cực như thể cộng tác với tác giả, đôi khi tái tạo lại tác phẩm, mở rộng tác phẩm đến vô biên theo đà rung cảm tế vi của họ. Nguyễn-Sỹ-Tế từng viết :

... người thưởng ngoạn một công trình văn học, hiểu trong chức vụ sâu xa của người đó, phải là tái tạo tác phẩm trong một quá trình tái sinh cũ g kỳ diệu và phức tạp như hiện tượng sáng tạo ban đầu. Công trình sáng tạo văn học là một công trình chung của người viết và của người đọc. 4

4 Nguyễn-Sỹ-Tế, *Việt Nam Văn Học Nghị Luận* tr.26.

Mà những ảnh hưởng giao thoa giữa tác giả với muôn vàn độc giả cá tính khác nhau như vậy thì nói sao cho hết ?

Vậy trở lại với vấn đề phê bình văn học, khi thẩm định ý chính của tác phẩm, chủ đề của tác phẩm, ta thoát cũng hãy làm như khi thẩm định ý tưởng của một nhân vật trong truyện, nghĩa là ta xét xem ý đó đã được trình bày ra sao ? Có đầy đủ, có tinh tế, có linh động ? Sau đó ta mới xét đến giá trị chân lý của ý tưởng : sâu sắc nhiều hay ít, vươn tới mức nào như một chân lý phổ biến, trường cửu ? Luôn luôn trong trí phải ghi nhớ điều này, là ta không thẩm định giá trị một ý tưởng dưới hình thức trừu tượng đã được gói ghém trong một câu ngắn gọn, mà phải thẩm định nó qua chính tác phẩm toàn khối, toàn diện, nhập nhằng như sóng gió đập chùng của mặt biển bao la.

Theo đúng được như vậy chúng ta mới giữ được chủ quan tối thiểu, và khách quan tối đa.

Nếu căn cứ vào tác dụng của tác phẩm thì tiêu chuẩn của nghệ thuật là vừa mua vui vừa giáo hóa.

Phải chăng một tác phẩm văn nghệ thành công là đã gây niềm thích thú bằng cách gây xúc động càng mạnh

càng hay lên thần kinh hệ của giới thưởng ngoạn với những tình tiết rung rợn nghẹt thở, hay lâm ly sâu thẳm, hay vui tươi chan hòa ? Thật ra, không hẳn là thế ! Thiếu gì truyện chúng ta đọc ngốn ngấu quên ăn quên ngủ để xem đến hồi kết-cục ra sao, nhưng đọc xong gấp sách lại, quăng vào xó, chẳng còn có gì để thức mắc, suy nghĩ lại nữa. Trái lại thiếu gì tác phẩm ta

biết rõ cả thế giới công nhận là lớn, mà ta vẫn chưa tìm đọc tới, hoặc vì chưa đủ thì giờ, hoặc vì chưa gặp hoàn cảnh thuận tiện để vừa đọc vừa suy ngẫm cho thấu đạt hết các ngõ ngách chiều sâu của tác phẩm, hoặc biết rằng đó là tác phẩm giá trị đấy, nhưng vì tác phẩm không hợp với cảm quan của mình nên đành « kính nhi viễn chi. »

Kể tiếp chúng ta có thể nhắc đến hai yếu tố *tân kỳ* và *quen thuộc* trong việc gây hào hứng cho giới thưởng ngoạn. Ý *tân kỳ*, hoặc lời *tân kỳ* (hoặc cả hai) làm người đọc thích thú vì bất chợt được gặp cái mới lạ, tươi mát; nhưng ý *quen thuộc*, lời *quen thuộc* khi được sử dụng có nghệ thuật cũng gây niềm thích thú không kém, khiến người đọc nhiều khi có được niềm vui rõ ràng của cảnh « tha hương ngộ cố tri. » Hai yếu tố « *tân kỳ* » và « *quen thuộc* » đã không mâu thuẫn nhau thì khi dung hợp với nhau càng dễ gây hiệu quả tốt lắm.

Còn gì *quen thuộc* hơn cả ý lẫn lời bài thơ « Mất Ô » của Trần-Tế-Xương (tr. 198) ; Xuân Diệu tiền chiến há chẳng đã gây niềm thích thú cho mấy thế hệ thưởng ngoạn bằng cách diễn đạt cả ý lẫn lời thật *tân kỳ* trong hầu hết những thi phẩm của ông.

Lại như gần đây trong bài « Đan Thanh Bạc Chì » Vũ-Hoàng-Chương vịnh bức họa chân dung đứng chống ô của chính mình, ý cổ kính đề cập đến lẽ sống-chết, lẽ già-chân, nhưng lời thật ngộ nghĩnh *tân kỳ*, đọc lên mà thấy lây niềm sáng khoái của nhà thơ.

## ĐÀN THANH BẠC CHỊ

Ông đứng chờ ai thế hỡi ông  
 Thơ gieo vàng ói ao nẫu sông  
 Khư khư tay chống ô nhìn thẳng  
 Liệu chống trời xanh có nổi không

Ta đứng trông về ói chính ta  
 Hồn xanh trong nếp áo Thu già  
 Cánh tay xưa nư trời cao mãi  
 Nay chống ô chờ đất nở hoa

Chân dung với giả thân nhìn nhau  
 Này giả này chân ó khác đâu  
 Nét vẽ khen ai lòng tự đẹp  
 Cùng thơ sống mãi chẳng phai màu. 5

Nhân nói đến yếu tố « quen thuộc » có dư luận thường cho rằng văn chương phải dễ hiểu mới dễ gây hào hứng. Chúng ta không phủ nhận tác dụng trực tiếp của lối văn trong sáng, uyển chuyển, nhưng cũng không vì thế chúng ta phủ nhận phần thơ văn mà giá trị chìm lặn dưới hình thức khúc mắc, khó hiểu. Những đoản thi (odes) của Keat, những bài như « Child Roland » « Rabbi Ben Ezra » của Browning, « Lycidas » của Milton, đều đã được xếp vào hàng thi ca cổ điển, nhưng đòi hỏi người đọc một công phu chú tâm phân tích kỹ lưỡng mới đạt đến cái hay của chúng. Một trường hợp tương tự đã xảy ra trong văn học miền Nam. Thanh Tâm Tuyền, nhà thơ tiền phong của phong trào thơ tự

<sup>5</sup> Bách Khoa Giat Phầm, L. ngày 11-5-1973.

do, vào năm 1956, khi cho ấn hành thi phẩm đầu tiên *Tôi Không Còn Có Độc*, nhà thơ một mặt được giới trẻ nhiệt liệt hoan nghênh, mặt khác giới bảo thủ cương quyết công kích vì cho là quá bi hiem. Vậy giá trị nội tại của một áng văn không hề lệ thuộc vào sự kiện áng văn đó viết để hiểu hay viết khúc mắc.

Trên đây là chúng ta mới đề cập đến vấn đề văn chương gây niềm hứng thú cho người đọc. Nhưng ta còn phải liên hệ vấn đề tình cảm với vấn đề tư tưởng nữa, tức là vấn đề « văn dĩ tải đạo », hay « nghệ thuật vị nghệ thuật và nghệ thuật vị nhân sinh ».

Horace xưa đã quả quyết văn chương phải cùng một lúc làm trọn cả hai nhiệm vụ : mua vui và giáo hóa. Nhưng quả thực vấn đề này, như Nguyễn-Sỹ-Tế đã khẳng định, là một vấn đề khiến cưỡng, giả tạo. (b) Cũng đề cập đến vấn đề này, trong một bài diễn thuyết đọc tại trường Quốc Gia Âm Nhạc và Kịch Nghệ Saigon, nhan đề « Văn Hóa và Văn Chương », giáo sư Đỗ-Trọng Huê đã nói, đại ý :

Cho tới nay, những cái mới mà con người đã tự mình tạo ra cho mình có thể chia làm bốn loại :

1) Những dụng cụ máy móc để làm cho đời sống càng ngày càng thêm tiện nghi. Đó là sinh hoạt kỹ thuật theo đuổi mục đích thực dụng gọi là ích.

---

6 Xin xem lại kiến Nguyễn-Sỹ-Tế, phần ghi chú trang 44, sách này.



2) Những lý thuyết giải thích thiên nhiên để khám phá những bí mật dày đặc của vũ trụ bao quanh chúng ta. Đó là sinh hoạt khoa học, đuổi theo sự thật, cũng gọi là Chân.

3) Những quan niệm phân biệt thiện ác để quy định những tương quan giữa người và người, giữa người với tập thể. Đó là sinh hoạt đạo đức, cũng gọi là Thiện.

4) Những công trình để làm cho đời sống càng ngày càng đẹp hơn. Đó là sinh hoạt văn nghệ (văn chương và nghệ thuật) nhằm thể hiện cái đẹp, cũng gọi là Mỹ.

Ích, Chân, Thiện, Mỹ là bốn hướng tiến của sinh hoạt loài người. Ở lãnh vực kỹ thuật chúng ta dùng từ ngữ «phát minh» hay «sáng chế.» Ở lãnh vực khoa học chúng ta dùng danh từ «khám phá,» hay «phát kiến.» Ở lãnh vực văn nghệ ngày nay từ Đông sang Tây chúng ta đều dùng từ ngữ «sáng tạo.» Chỉ từ ngữ «sáng tạo» này đủ nói lên lòng quý trọng đặc biệt của chúng ta đối với những tác phẩm văn chương và nghệ thuật. Bởi vì hai chữ «sáng tạo» dành riêng cho hành vi của Tào Hóa, hay Thượng Đế. Thực vậy nếu nghệ thuật văn chương chỉ là bắt chước thiên nhiên sao chép cuộc đời thì văn nhân, đâu có đáng được coi là những đấng tạo hóa nhỏ. Không, cốt yếu của văn nghệ là xây dựng một cái gì hoàn toàn mới từ những chất liệu vay mượn của vũ trụ và cuộc đời. . . Chính vì đã đem lại sự sống cho màu sắc, cho âm thanh, cho hình thể, cho giấy trắng

mực đen, chính vì đã thối được cái hồn vào cho những vật vô sinh đó mà công trình của văn nghệ sĩ được gọi là sáng tạo, khả dĩ sánh với công trình của Tạo Hóa. Tuy văn chương và nghệ thuật cùng sáng tạo, nhưng nghệ thuật chỉ nhằm cái Đẹp không thôi, văn chương không thế. Từ cái Đẹp văn chương có thể lẫn sang cái Chân của khoa học, hoặc tràn sang cái Thiện của đạo đức. . . Đứng từ cái đẹp mà có thể tùy ngòi hướng về cái thật hay cái tốt, đó là thái độ tự do chân chính của tâm hồn. Bởi vì tự do không phải là hành động hỗn loạn mà là khả năng lựa chọn giữa nhiều cứu cánh, nhưng vẫn không dời lập trường cố hữu của con người có lý trí. . . Không nói đâu xa, chúng ta cũng thấy Chân, Thiện, Mỹ lần lượt thay thế nhau ở vị trí đối tượng của văn chương. Từ đầu thế kỷ tới khoảng 1930, đề chống lại những nguy cơ, bên ngoài thì đe dọa cả vận mệnh dân tộc, bên trong lung đoạn tâm hồn cá nhân, các nhà văn cố gắng thể hiện cái Thiện trong tác phẩm của họ : văn chương trong thời kỳ này là văn chương đạo đức và văn chương cách mạng. Trong những năm 1930 - 45 các nhà văn say mê đuổi theo cái Mỹ, vượt lên trên, hay tạm quên cảnh sống gồng cùm nô dịch để tìm ý nghĩa cho cuộc đời : đó là giai đoạn văn chương lãng mạn. Và từ sau đệ nhị thế chiến tới nay, bàng hoàng ngơ ngác trước những tai họa hãi hùng dồn dập đổ lên đầu đất nước thân yêu, các nhà văn quay ra đánh những dấu hỏi thật đậm thật lớn vào các biến cố, vào phản ứng của mỗi người trước các biến cố đó : văn chương trong thời kỳ này hăm hở đi tìm sự thật,

cái sự thật đã bị che dấu bởi các ý thức hệ, bởi các danh từ rất kêu, rất đẹp, nhưng lại rất mơ hồ hoặc đã hoàn toàn biến nghĩa. Ngay trong lãnh vực Thiện, sự tự do lựa chọn của nhà văn cũng phong phú vô cùng. Toàn bộ tác phẩm của Nietzsche nói lên thái độ tàn nhẫn lạnh lùng : « Hãy đập những người đã quy cho ngã hân. » Toàn bộ tác phẩm của Nguyễn Du, Dickens, nói lên thái độ nhân từ : « Hãy xót thương những người đã quy xuống. » Toàn bộ tác phẩm của Gorki nói lên thái độ quật cường : « Hãy vùng dậy, hỡi những người quy xuống ! » Và pho Nam Hoa Kinh của Trang Tử nói lên thái độ triết nhân : « Có đứng lên, thì phải có quy xuống. Hãy vượt lên trên cả hai tình trạng đó ! »

Vì văn chương thể hiện được cái quyền tự do thiêng liêng của tinh thần — tự do lựa chọn giữa Chân, Thiện và Mỹ — cho nên đã nảy sinh những cuộc tranh luận hào hứng xung quanh vấn đề nghệ thuật vị nghệ thuật, hay nghệ thuật vị nhân sinh khiến cho tư tưởng nhân loại càng thêm giàu thịnh.

Quả thực văn hóa là hình thái sinh hoạt tiêu biểu của loài người, và trong các bộ môn văn hóa, văn chương lại là bộ môn tiêu biểu nhất, trác tuyệt nhất của tinh thần con người. Bao nhiêu ý nghĩa sâu kín của cuộc sống muôn hình vạn trạng, bao nhiêu bí mật của vũ trụ trăm tỉa ngàn hồng đều thu gọn trong đó. Tưởng tượng nếu một ngày nào tất cả sách vở trên trần gian này bỗng nhiên biến mất, ngày đó, loài người mặc dầu vẫn đi xe hơi, ở nhà lầu, nắm máy

lạnh, vẫn côi. phi thuyền qua lại các hành tinh, nhưng tâm hồn có lẽ không bao lâu lại trở về thời đại hồng hoang. <sup>7</sup>

Quả thực như vậy, không ai phủ nhận vai trò trực tiếp hay gián tiếp giáo huấn của văn chương, nhưng khi thường thức văn chương mà ta chăm chăm thu cả giá trị văn chương trong một mục đích giáo huấn thôi thì thực ta đã làm hạn hẹp văn chương đi quá nhiều. Đọc anh hùng ca của Homer, *Iliad* chẳng hạn, chúng ta đâu nghĩ rằng *Iliad* kể ra chỉ để dạy các lãnh tụ nước lớn chớ nên gây can qua với nhau mà làm gì. Đọc kịch của Shakespeare, *Othello* chẳng hạn, đâu phải viết ra chỉ để khuyên các đấng lang quân chớ nên ghen mù quáng, *King Lear* đâu phải viết ra chỉ để khuyên các đấng quân vương chớ bao giờ đại mà tự phân chia vương quốc của mình... Nếu xét như vậy, chúng ta chỉ mới xét có một phần nào đó về đề tài tác phẩm. Hãy thường thức toàn thể tác phẩm, nội dung với hình thức là một, như viên ngọc quý lấp lánh muôn màu dưới ánh sáng !

Cũng nên nói qua đến loại tiểu thuyết luận đề, chủ ý tuyên truyền, hay đả phá một chủ thuyết nào đó, đôi khi gây xáo động cả một thời, kịp khi vấn đề thời đại được giải quyết, thì tác phẩm đó, nếu không có một giá trị văn chương đích thực, không vươn lên một vấn đề nhân loại trường cửu, lập tức sẽ rơi vào quên lãng,

---

\* <sup>7</sup> Xin đọc *Bách Khoa*, số 341, ngày 15-3-1971, tr. 35-43 ; và *Bách Khoa*, số 342, ngày 1-4-1971, tr. 21-27.

hoặc có được nhắc tới, cũng chỉ được coi như một cái mốc nhỏ đánh dấu một giai đoạn lịch sử vang bóng một thời. Đó là trường hợp *Uncle Tom's Cabin* của Harriet Beecher Stowe, *Hard Times* của Dickens.

Tác phẩm đích thực có giá trị lớn lao — thơ, kịch, hay truyện, dài hay ngắn, cổ điển hay lãng mạn, hiện thực hay huyền truyện, giọng điệu trữ tình hay trào lộng — không la lối om xòm, lộ liễu, không sụt mướt bù lu bù loa, mà là hình ảnh của mặt biển triều dâng nhịp nhàng, tuần tự, kín đáo, nhưng thấm thía làm sao, dạt dào làm sao, mênh mông làm sao, hùng vĩ làm sao.

Lập trường giải thích văn chương là sản phẩm đặc trưng của một tác giả thì tiêu chuẩn hẳn là sự chân thành và độc đáo.

Coi văn chương là sản phẩm linh thần của tác giả, nơi đó cá tính tác giả được biểu lộ qua một bút pháp độc đáo. Vậy những đức tính đáng ca ngợi của một tác giả phải chăng là sự độc đáo và chân thành? Tất nhiên tác giả khi viết phải chân thành cảm xúc, nhiên hậu mới xúc động được người đọc.

Có điều nên ghi nhớ, tác giả lớn là người có tài phân thân, viết đến nhân vật nào trong hoàn cảnh nào là đặt mình vào, thể nhập vào chính nhân vật đó trong hoàn cảnh đó, rồi thể hiện những ý nghĩ những lời nói, những hành động, thích hợp. Nhiều tác phẩm dài, đọc xong ôn lại thấy như một bức bích họa mênh mông, thời gian, không gian, hoàn cảnh, nhân vật phức tạp, vậy mà tác giả đã thể hiện được thứ nào thứ nấy thật dàu ra dấy, từng hoàn cảnh phân minh, từng nhân vật có cá tính. Không phải là kẻ có bộ óc quán xuyến cực kỳ mẫn tuệ, có bộ thần kinh cực kỳ

vững chắc và tinh tế để bắt kịp mọi rung động tế vi của từng hạng người, quyết không thể thực hiện nổi. Phải hiểu hai chữ «thành thực» dưới ngòi bút của nhà văn như vậy mới được, chứ bao giờ thu hẹp đức tính trên vào điểm là nhà văn phải thành thực với nếp sống, nếp cảm nghĩ đích thực của riêng mình trong đời sống thường nhật.

Còn về đức tính độc đáo cũng vậy. Không nên chỉ bó tròn hai chữ «độc đáo» vào điểm là trước và sau đó không có cốt truyện nào, nhân vật nào như vậy. Trái lại có thể với một loại nhân vật rất điển hình, rất ước lệ ngoài đời, nhưng với vài nét chấm phá độc đáo của tác giả, nhân vật điển hình đó vẫn có được cá tính sâu sắc khó quên. Sang đến việc xây dựng cả một tác phẩm, Corneille nghe lại những truyền thuyết của Tây-Ban-Nha về nhân vật Don Rodrigue, đọc lại vở kịch của Guilhem Castro mà rồi viết thành *Le Cid*, một kiệt tác trong nền văn học cổ điển Pháp, thế kỷ XVII. Goethe cũng đọc lại những truyền thuyết có dính líu đến Dr Faustus khoảng thế kỷ XVI, đọc lại tác phẩm *Doctor Faustus* của Marlowe mà xây dựng thành kiệt tác *Faust* của riêng ông cho nền văn học Đức, thế kỷ XIX. Từ *Kim Vân Kiều Thanh Tâm Tài Tử* của Trung Hoa, Nguyễn Du để lại một kiệt tác *Đoạn Trường Tân Thanh* cho văn học sử Việt Nam. Vậy độc đáo có thể hiểu là một cái gì mới tinh khôi, nhưng cũng có thể là một cái gì cũ, bình thường như một cô bé lọ lem, nhưng vì dựng vào chiếc đĩa thần của một thiên tài nghệ thuật mà thành một tiên nga rờ rờ, nghiêng nước nghiêng thành,

Nếu như nhìn tác phẩm là một cơ cấu kiến trúc, một kiến trúc. Mà như chúng ta tiêu chuẩn định giá bản đã biết trên đây, cơ cấu kiến trúc của một tác phẩm, là giá trị nội tại của tác phẩm lấy: chính những yếu tính văn chương mà định giá văn chương. Đó là cốt truyện, nhân vật, bối cảnh, ý nghĩa tượng trưng của truyện, lời văn, giọng văn của truyện. Tất cả châu tuần lại làm nên tác phẩm như một toàn thể bất khả phân. Giá trị nội tại của một tác phẩm như trên hẳn phải là sự phong phú, phong phú mà cô đọng, phong phú mà chặt chẽ.

Trước hết chúng ta quan niệm thế nào là phong phú.

Nhân vật phong phú, phức tạp có thể là nhiều tầng lớp xã hội hiện diện trong truyện. Nhưng cũng có thể phong phú trong riêng một nhân vật, nghĩa là nhân vật với tâm tình phức tạp, tí như Hamlet của Shakespeare khi thì hiền hoà, khi thì hung hăng, khi cương quyết, khi ngập ngừng; như Achilles trong *Iliad* của Homer lúc chiến đấu thì uy dũng như thần, nhưng tâm tính biểu lộ thì như một đứa con nít khùng, hư hỏng vì được quá nuông chiều. Ghi nhận được, dựng được những tâm tình phức tạp như vậy, tác phẩm càng sâu sắc, phong phú lên bội phần.

---

5. — Xin đọc lại "Những yếu tính của văn chương - Ý niệm về giá tưởng và về cơ cấu," tr. 40 - 52, sách này.

Dĩ nhiên nhân vật phong phú phức tạp bao giờ cũng lôi cuốn theo những tình tiết, cốt truyện phong phú phức tạp. Khi thì tình tiết đơn giản ở bề mặt, nhưng phức tạp trầm xuống chiều sâu những biến chuyển tâm lý, khi thì cả bề mặt và chiều sâu đan kết nhau lại cho ta nhìn thấy mọi khía cạnh mâu thuẫn, phức tạp của tâm linh con người làm thành biết bao thảm kịch — hay đúng hơn, bi hài kịch — của kiếp người.

Bối cảnh của truyện có thể phức tạp trong thời gian (kính qua nhiều giai đoạn, hoàn cảnh lịch sử), phức tạp trong không gian (trải rộng qua nhiều nơi chốn trong nước cũng như hải ngoại), nhưng bối cảnh cũng có thể là một hoàn cảnh, thu hẹp ở bề mặt, nhưng chìm lẫn xuống chiều sâu. Tỉ như một vị sư trụ trì chùa làng hay một cha sư đã chứng kiến trọn vẹn một kiếp người trên mảnh đất địa đầu giới tuyến Quảng Trị chẳng hạn. Chứng kiến từ lúc cái bào thai ra đời thành hài nhi vào năm 1954 năm đất nước qua phân chia, hạn, hải nhi lớn lên thành chú nhỏ lắm chằm biết đi, qua thời mẫu giáo, tiểu học ; qua một vài năm đầu trung học thiếu sót, chú đã thành một thanh niên mười chín tuổi vào năm 1972, chú đã gia nhập địa phương quân, chú đã kinh qua những trận phục kích, đột kích, chú đã chứng kiến những nạn nhân của mìn, của địa lôi ; chú đã chết vào dịp tổng tấn công của phe bên kia vào dịp cuối tháng hai, 1972; chú chết hấp hối (có thể là bị mìn, có thể là bị đạn) trên Đại Lộ Kinh Hoàng ; trước khi chết tai chú còn nghe, mắt chú còn thấy bao cảnh đau lòng của người chết, kẻ hấp hối trên quảng lộ đã đi vào lịch sử dân tộc nhà. Có thể lắm chứ, chú đã



chứng kiến một trẻ thơ khóc khản tiếng, bỏ lê, bỏ cày, quờ quào tìm vú người mẹ đã chết cứng trong tư thế còn muốn ấp ủ, chõ che cho đứa con của mình v.v. Vâng, hãy tỉ dụ một vị sư, một cha sứ sau khi ghi nhận những điều mắt thấy tai nghe rồi kể thành truyện (như một tiểu thuyết gia) như vậy, bối cảnh thời gian và không gian, cũng như nhân vật và tình tiết sẽ phong phú phức tạp biết là chừng nào ở chiều sâu nhân bản.

Truyện có thể phong phú về đề tài về chủ đề. Tác giả nhìn đời ra sao, thái độ với đời ra sao ? Thái độ nhìn đời đó phải được thể hiện thật linh động qua tình tiết truyện, qua nhân vật hành động, chứ không chỉ qua lời nhận định xuông của tác giả, khiến đọc xong truyện đọc giả giạt mình «đốn ngộ», vì được mặc khải cho hay những khía cạnh sâu sắc bất ngờ của con người trong kiếp người, hay ít ra cũng được thấy rõ đậm hơn bằng những đường nét mới tươi mát tinh khôi những chân lý quen thuộc muôn đời. Truyện có thể phong phú phức tạp về chủ đề ở điểm xoay quanh một chủ đề chính còn nhiều chủ đề phụ. Tỉ như trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, xoay quanh chủ đề «tài mệnh tương đố» còn chủ đề «bên tình bên hiếu bên nào nặng hơn» trong nhân vật Thúy Kiều ; chủ đề tự do «thề thưng một cõi biên thù» với cảnh «bỏ thân về với triều đình» trong nỗi dân do của Từ Hải ; chủ đề sự trong trắng của tâm hồn đáng kể hơn nhiều so với sự trong trắng của thân thể trong quan niệm của Kim Trọng vào đoạn gần kết thúc *Đoạn Trường Tân Thanh*. Nhưng cũng có thể là truyện chỉ xoay quanh một chủ đề, nhưng chủ đề đó được gợi tả và cụ thể hóa bằng những tình tiết phong phú quá khiến đề tài có

thề thu gọn bằng nhiều cách. Tỉ dụ đọc «Hai Đứa Trẻ và Một Cây Cầu» của Nguyễn Mạnh-Côn, nói chung thì chủ đề truyện là trình bày sự tàn bạo phi nhân của chiến tranh, nhưng với bao yếu tố phụ châu tuần, nào sự tàn bạo của chiến tranh đổ ập trên nếp sống thuần phác của một làng quê, nào sự tàn bạo của chiến tranh thể hiện giữa hai địch thủ trong thế truy kích, phục kích, nào sự tàn bạo của chiến tranh trái nghịch một cách thô bạo với nếp sống thơ ngây trong suốt như pha lê của hai đứa trẻ...

— Chúng ta cũng nên xét qua về tiêu điểm thuật sự hay quan điểm thuật sự, *Focus of narration* hay *Point of view*, vì nơi đây cũng có những đặc điểm phong phú của nó. Có nhiều tiêu điểm thuật chuyện, nhưng theo thiện ý, chúng ta có thể thu gọn làm ba loại chính :

(a) Cái nhìn thấu suốt của tác giả như một Tiểu Thượng Đế, (b) cái nhìn tham dự của tác giả, vì tác giả là một nhân vật trong truyện; (c) cái nhìn hoàn toàn khách quan.

Ở trường hợp thứ nhất tác giả như một tiểu Thượng Đế có cái nhìn thấu suốt, dùng ngôi thứ ba kể lại chuyện (chàng, nàng, hắn...) Trường hợp này có thể tự chia thành hai phân loại: 1/- Vị Tác-giả-tiểu Thượng-Đế nhìn thấu suốt vào mọi hoàn cảnh, mọi nhân vật trong truyện; 2/- tác giả chỉ chủ trương nhìn thấu suốt một nhân vật (chính hay phụ) trong truyện, còn các nhân vật khác đều được tường thuật lại, hiểu lại qua cái nhìn của nhân vật được chọn lựa đó.

Trường hợp thứ hai có thể là tác giả tự thuật truyện mình, hay tác giả là, hay làm như là, một

nhân vật (chính hay phụ) tham dự trong tình tiết chuyện. Tất nhiên chuyện được kể theo ngôi thứ nhất,

Trường hợp thứ ba tác giả chỉ làm nhiệm vụ một máy ghi âm, ghi hình. Chủ quan tác giả chỉ can thiệp ở điểm chọn lựa những điểm, những chi tiết để ghi âm, ghi hình. Độc giả phải căn cứ vào những gì tai nghe mắt thấy được ghi chú đó mà suy đoán ra tình ý bên trong của từng nhân vật.

Có thể tóm tắt những điều vừa nói thành một sơ đồ dễ hiểu sau đây :

### QUAN ĐIỂM THUẬT SỰ

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1. Tác - giả - Tiểu -<br>Thượng-Đế thuật sự<br>bằng ngôi thứ ba | { | — Nhìn thấu suốt mọi nhân vật, mọi hoàn cảnh.<br>— Nhìn thấu suốt một nhân vật thôi, truyện được kể qua cái nhìn của nhân vật này. |
| 2. Tác giả thuật sự<br>bằng ngôi thứ nhất                       | { | — Tự truyện<br>— Tác giả là — hay làm như là — một trong những nhân vật hoặc chính hoặc phụ của truyện.                            |
| 3. Quan điểm khách<br>quan                                      | { | Tác giả chỉ như chiếc máy thu hình thu thanh ghi nhận động tác, đối thoại,   |

Laurence Perrine có nêu những điểm sở trường và sở đoản của từng loại quan điểm thuật sự trên trong tập biên khảo *Story and Structure* của ông. Đại ý ông viết :

Ở trường hợp tác giả có cái nhìn của một tiểu Thượng Đế, thấu suốt mọi nhân vật, mọi tình tiết, hoàn cảnh, thì đây là quan điểm thuật sự rộng rãi nhất, uyển chuyển nhất, nếu được sử dụng cao tay, truyện dễ đạt được cả bề rộng lẫn bề sâu, nhưng nếu sử dụng non tay, tác giả dễ sa vào nhược điểm lạm quyền thành một thứ trung gian lộ liễu giải thích truyện cho độc giả nghe theo ý mình, hoặc khi chuyển quan điểm từ nhân vật này sang nhân vật khác mà vụng về thì về nhất trí tự nhiên của truyện bị xụp đổ.

Ở trường hợp tác giả chỉ có cái nhìn thấu suốt vào một nhân vật được chọn lựa, rồi mọi người, mọi chuyện khác đều được hiểu được nhìn qua nhân vật duy nhất này, thì chuyện kể có vẻ gần với sự thực hơn, nhưng cũng do việc mọi sự chỉ được nhìn qua bởi một nhân vật, nên muốn mọi tình tiết truyện được thông suốt, các tác giả non tay đành phải sử dụng hạ sách như nhân vật được chọn lựa bất ngờ qua đấy nghe lỏm được câu chuyện, hay bất ngờ có mặt đúng lúc ở nơi mà khâu chính của câu chuyện xảy ra ..

Trường hợp tác giả là một trong những nhân vật tham dự, trực tiếp thuật lại truyện bằng ngôi thứ nhất, truyện càng linh động, gần với sự thực; nhưng cũng có cơ nguy là nhiều khi muốn thông suốt câu chuyện, tác giả xưng tôi kể chuyện phải vận dụng trí thông minh, tài thuật truyện của mình một cách siêu tuyệt ngoài.., ý muốn, có nghĩa là mất tự nhiên, không hợp lý.

Trường hợp tác giả đứng trên quan điểm khách quan, tự biến thành cái máy thu hình và ghi âm thôi, thì chuyện kể nhất định sống động, vì những đối thoại cùng động tác liên tiếp, liên tiếp, nhưng chúng ta cần ghi nhận điều này : thực ra tìm được một trường hợp tuyệt đối khách quan, hiếm chứ chẳng phải dễ. Tuyệt đối khách quan thì từ đầu đến cuối truyện chỉ là đối thoại. Bởi lẽ tác giả thêm một cái gì khác là qua sự chọn lựa chủ quan của tác giả rồi ? 6

Như trên vừa nhận xét, mỗi quan điểm thuật chuyện đều có sở trường sở đoản. Vậy tác giả phải tùy tính chất, mục đích của từng đoạn, hay của cả câu truyện, mà thích nghi một cách sâu sắc quan điểm này hay quan điểm nọ để hoàn tất được thập phần mỹ mãn mục đích sâu sắc của mình. Có như vậy sự phong phú của các quan điểm được sử dụng mới được định giá trị đúng mức. 7

---

6 Xin đọc Laurence Perrine, *Story and Structure*, Second edition, Harcourt, Brace and World Inc., pp. 159-165.

7 Tưởng cũng nên ghi nhớ thêm : Faulkner đã hoàn tất kỹ thuật « độc thoại nội tâm » khiến độc giả hòa đồng với nhân vật mà theo dõi dòng suy tư hay hoài niệm nội tâm thầm kín của nhân vật. Michel Butor còn đẩy quan điểm thuật sự tới cực tận kỳ trong cuốn « tiểu thuyết mới » *La Modification* của ông bằng cách gọi nhân vật là « anh » nghĩa là thuật chuyện theo ngôi thứ hai, khiến cho độc giả khi đọc có cảm tưởng như tác giả chỉ vào mặt mình mà rằng : « Chuyện này là chuyện của anh đấy, chẳng phải chuyện ai xa lạ đâu ». Nhưng cho tới nay cũng chỉ mới có Michel Butor, trong *La Modification* sử dụng kỹ thuật này một lần duy nhất.

Nhưng không phải truyện nào cũng phải phong phú phức tạp như vậy. Cái thiên hình vạn trạng, cái kỳ diệu của sáng tạo nghệ thuật là ở đó, sử dụng cái gì cũng phải đúng lúc, đúng mức. Bởi phong phú, phức tạp mà không cô đọng, chặt chẽ — (hai thành tố nghe như mâu thuẫn nhau) — thì tác phẩm trở thành rườm rà, nặng nề vô ích.

Trong một cuộc thảo luận về «Nhân Vật Trong Tiểu Thuyết» với bảy tác giả khác, soạn giả đã có ý kiến muốn «những chi tiết trong một tiểu thuyết được rườm rà như một dòng sông tràn bờ nhưng tất cả vẫn bị hút về biển. » 8

Cũng như trên một bức họa, nếu đó là một đường nét thừa, giá trị bức tranh sẽ bị giảm đi chẳng ít thì nhiều; nếu thêm một màu điểm xuyết đúng, màu đó tất nhiên sẽ ảnh hưởng hòa hợp hay tương phản với các màu đã có để phục vụ sức gọi cảm cho toàn thể bức tranh đúng như ý họa sĩ muốn; ngược lại, thêm một màu ngớ ngẩn, do tác dụng giao thoa, toàn bộ bức tranh sẽ giảm giá đi rất nhiều nếu không là xuy đổ hẳn. Dựng một tác phẩm văn chương, nào có khác gì? Sự chặt chẽ và cô đọng thể hiện ở cách dùng chữ, cách chọn lọc chi tiết. Từng lời, từng chữ, từng chi tiết, từng ý đều như muôn ngàn những chấm sáng lớn nhỏ khác nhau cùng châu vào

---

8. Xin đọc «Nhân Vật Trong Tiểu Thuyết», *Thảo Luận* (Saigon: Sóng Tào, 1965), tr 111 — 112.

để soi sáng cho ý chính của tác phẩm theo dụng tâm của tác giả. Nhưng quả thực có nhiều hoàn cảnh mông mông phức tạp đến nỗi càng nói càng không đủ, những lúc đó nhà văn phải tìm cho ra những cách nói ít mà gọi nhiều. Còn về chi tiết, không những nhà văn phải lược bỏ những chi tiết thừa vô ích như loại bỏ những cây đèn hết dầu, những ngọn nến tắt, mà còn phải chọn lựa những chi tiết phản ánh được càng nhiều khía cạnh của câu chuyện càng hay, như những viên ngọc nhiều cạnh lấp lánh toé nhiều màu dưới ánh sáng.

Tác dụng cô đọng của Một trong những cách dùng lời văn chương tượng trưng cô đọng là sử dụng điển tích, và khi hước. Nhưng Laurence Perrine, tác giả *Story and Structure*, đã nhìn sâu thấy rằng cách sử dụng hình ảnh tượng trưng, và cách trình bày soi sáng những hoàn cảnh mâu thuẫn bằng giọng văn hài hước hoặc nhẹ nhàng ngộ nghĩnh, hoặc thấm thía xót xa đến cười ra nước mắt, đều là những phương cách rất hữu hiệu để thực hiện sự cô đọng nói ít mà gọi nhiều trong văn chương (9)

#### — Tượng trưng

Trước hết về tượng trưng ta cần phân biệt hình ảnh tượng trưng trong văn chương khác với những dấu hiệu tượng trưng khác. Như trong Toán học chẳng hạn, hai dấu ngang (=) chỉ có nghĩa là bằng, nhưng hình ảnh tượng trưng trong văn chương của

9— Xin đọc Laurence Perrine, "Symbol and Irony" *sđd*, tr. 220 — 226.

một từ ngữ bao giờ cũng mang một ý nghĩa rộng hơn, một tác dụng rộng hơn y như ngọn đèn tỏa ra cả một vùng ánh sáng rộng bao quanh nó. Và «đăng cao viễn chiếu» những hình ảnh tượng trưng phong phú là những hình ảnh cùng một lúc tượng trưng cho nhiều ý nghĩa của cuộc đời (vẫn là hình ảnh một viên ngọc quý, nhiều cạnh, toé nhiều màu rực rỡ dưới ánh sáng).

Ý nghĩa tượng trưng đơn giản nhất là tên tượng trưng, tỉ như tên nhân vật Dũng trong *Đoạn Tuyệt* của Nhất Linh, ngoài việc dùng để chỉ một nhân vật, mà hầu như còn bao hàm đức tính *đũng cảm* của chàng thanh niên đó đã biết từ khước nếp sống danh lợi nhỏ nhen, để bước vào vùng hoạt động của nếp sống cách mạng hào hùng. Có thể là Nhất Linh đã hữu ý khi chọn tên Dũng cho nhân vật, có thể chỉ do trực giác mà ông chọn cái tên mang đúng đức tính của nhân vật mình, dù sao thì khi đọc xong *Đoạn Tuyệt* chúng ta cũng cảm thấy rằng vùng hào quang mà Dũng mang thực xứng đáng với tên đó.

Ý nghĩa tượng trưng tinh vi hơn, thâm thúy hơn là dùng những hình ảnh, sự việc tượng trưng. Tỉ như hình ảnh đám mây trắng được gọi tả đúng lúc sau khi Dũng, Loan bắt chột nhìn trộm nhau trên đồi trong *Đôi Bạn*, đã tượng trưng cho chính tình yêu mệnh mông dạt dào của đôi bạn trẻ đáng yêu đó. 10

---

10 Xin đọc lại tr. 117, sách này.



Hoặc đọc xong «*Những Giọt Mực*» của Lê-Tất-Điền, ta thông cảm được ngay giá trị tượng trưng phong phú của câu chuyện, nào hình ảnh những anh hùng và danh phục vụ đại nghĩa, nào hình ảnh trực cảm với chân lý của người chất phác như Ông Bàn, nào hình ảnh mơ mộng nghệ sĩ của anh Lọ Mực v.v.

— *Hài hước* :

Tinh thần hài hước soi rọi vào những khía cạnh giả dối, lố bịch, mâu thuẫn của cuộc đời.

Có thể là hài hước ở lời nói, nói một đằng mà hiểu một nẻo như câu ca dao :

*Ở đời Kiệt, Trụ sướng sao,*

*Có rừng nem béo, có ao rượu đầy*

Đã đành như thế thì là sướng thật, nhưng Kiệt, Trụ sướng, chứ đâu phải người dân thất ra lời đó.

Có thể là hài hước ở mâu thuẫn giữa lời nói giả dối bên ngoài với ý nghĩ thực bên trong. Lời nói ngọt ngào của cụ Bá Kiến với Chí Phèo trong «*Chí Phèo*» của Nam Cao đâu có phải phát xuất từ tấm lòng nhân từ đích thực : «*Khổ quá ! Giá có tôi ở nhà thì đâu đến nỗi. Ta nói chuyện với nhau, thế nào cũng xong. Người lớn cả, chỉ một câu chuyện với nhau là đủ...*»

Có thể là hài hước ở nghịch cảnh trở trêu cười ra nước mắt, hay khóc nên tiếng cười, nghịch cảnh trí lớn tài nhỏ, nghịch cảnh của chọn lựa giữa hai điều cùng bất toàn, nghịch cảnh của tâm, trí tương tranh v.v.

Bằng giọng văn dí dỏm, bằng cái nhìn hài hước tác giả trình bày muôn vàn khía cạnh của nghịch cảnh để chính những sự việc đó nói thay tác giả.

Tác dụng của những hình ảnh tượng trưng, và cái nhìn hài hước phong phú mà cô đọng là như vậy, Tác dụng của huyền Đọc tiểu thuyết truyện dài, truyện ngắn như *Nửa Chừng Xuân* của Khải Hưng, «*Một Đám Cưới*» của Nam Cao, nhân vật, cốt truyện, bối cảnh gần gũi với sự thực ngoài đời. Đọc truyện *Robinson Crusoe* của Defoe, kẻ đắm tàu sống sót bao nhiêu năm trường trên một hoang đảo, một trường hợp cực kỳ hi hữu, nhưng cũng vẫn là tiểu thuyết theo như định nghĩa, vì nhân vật bối cảnh cũng vẫn là hình bóng của cuộc đời bên ngoài. Đến huyền truyện thì yếu tố dị thường xuất hiện. Truyện cổ tích xưa với những thần tiên ma quỷ, với những đũa thần, sách ước ; rồi *The Divine Comedy* của Dante, *Gulliver's Travels* của Swift, *Truyện Kỳ Mạn Lục* của Nguyễn Dữ, *Liều Trai Chí Dị* của Bồ Tùng Linh, truyện của Andersen, Hoffmann ; rồi ngay thời đại chúng ta vẫn có *Thần Tháp Rùa* của Vũ Khắc-Khoan, *Những Giọt Mực* của Lê-Tất-Điền, *The Last Unicorn* của Beagle, những truyện khoa học giả tưởng của Âu, Mỹ, của Nguyễn Mạnh Côn v.v. tất cả đều nằm trong dòng huyền truyện, truyện xảy ra với ít hay nhiều yếu tố dị thường không hề xảy ra trong đời sống thực. Nhưng không phải vì thế mà huyền truyện không chuyên chở chân lý về đời người. Huyền truyện cũng như tiểu thuyết có thể chia làm hai loại, một loại cốt dựng cái kỳ dị chỉ để gây khác lạ, gây hồi hộp, ngột thở, thế thôi; một loại dùng hình thức huyền hoặc để nói lên một cách sâu sắc, thấm thía về những sự thực cuộc đời. Trong trường hợp này huyền truyện chỉ là một phương tiện như

chiếc khinh khí cầu chở bốc lên cao, giúp ta từ trên cao nhìn xuống cho rõ các khía cạnh của cuộc đời. Hãy đọc những truyện trong *Những Giọt Mực* của Lê Tất Điều chúng ta sẽ có dịp chiêm nghiệm được rõ hơn điều đó. Huyền truyện tựa như lối thoát muốn đời của tâm hồn lãng mạn thể nhân luôn luôn muốn phá vỡ những lối mòn, luôn luôn muốn thử một cái gì lạ lùng kỳ quái vào bầu không khí đều đặn nhàm chán của cuộc đời thường nhật.

Nhận định ở một khía cạnh khác, Philip Van Dusen Stern cho rằng viết huyền truyện cực kỳ khó ở điểm những đề tài của huyền truyện thường chỉ đơn sơ quanh những vấn đề sống chết, lợi danh, thiện ác, chúng ta lại đã thường nghe huyền truyện (dưới hình thức những truyện cổ tích) từ thuở còn nhỏ, nay người viết huyền truyện không đem lại một cái gì mới trong những nét cũ đó thì làm sao quyến rũ nổi người đọc? Nhưng nếu huyền truyện thành công thì cái đẹp của nó vẫn là cái đẹp quen thuộc của truyện cổ tích, nghe liền kể lại hoài mà không chán; quyến rũ từ giới bình dân tới giới trí thức. Bằng hình thức quái đản nói lên những khát vọng muôn đời ấp ủ trong tiềm thức thể nhân. 12

Còn một điều này nữa cần ghi nhớ: Không phải là đã viết huyền truyện là ta bắt chấp mọi luận lý thể nhân. Không. Huyền truyện vẫn có luận lý

---

12. — Xin đọc Philip Van Dusen Stern, "Introduction," *Great Tales of Fantasy and Imagination* (New York: Washington Square Press, Inc., 1965), pp. ix-xx.

của nó. Văn lấy *Những Giọt Mực* của Lê-Tất-Điền làm minh chứng, trong đó vật nào vật nấy rõ ràng có cá tính hẳn hoi, tình tiết truyện biến chuyển rõ ràng hợp lý. Những ngộ nghĩnh, những lăm cằm, những đắng cay, những thăng hoa của cuộc đời ngời sáng dưới hình thức dị thường mà vẫn quen thuộc. Trục giác thượng thặng đã giúp kẻ sáng tác thực hiện được điều đó.

Đề tóm tắt chương đề cập tổng quát đến vấn đề phê bình văn học này, chúng ta thấy rằng tất cả những khía cạnh nội tại của văn chương (tác phẩm như một kiến trúc : nội dung, hình thức là một) cũng như tất cả những khía cạnh ngoại tại của văn chương (lịch sử, xã hội, tiểu sử tác giả...) nhiều khi vẫn có những ảnh hưởng giao thoa với nhau. Sáng tác văn học cũng như phê bình văn học đều qua lăng kính chủ quan. Tuy nhiên, riêng với nhà phê bình văn học giàu kinh nghiệm một khi đã nhận thức được rằng một tác phẩm văn học hiện hữu với trùng trùng duyên khởi, thì càng phân tách được nhiều yếu tố giao thoa càng giúp người đọc thường thức được tương đối đến nơi đến chốn tác phẩm đó. Do đó nhà phê bình văn học càng rộng kiến thức cơ bản càng dễ có khả năng và phương tiện làm tròn bổn phận cao quý của mình.

## CHƯƠNG TÁM

### VẤN ĐỀ DÂN TỘC TÍNH TRONG VĂN CHƯƠNG

Còn một vấn đề có ý nghĩa nữa chúng ta cũng nên nêu ra ở đây, vấn đề dân tộc tính trong văn chương. Có dân tộc tính trong văn chương hay không ? Nếu có thì phải quan niệm « dân tộc tính » như thế nào, do những thành tố nào mà ra.

Vấn đề dân tộc tính Nguyễn-Sỹ-Tế đã đề cập vấn đề trong văn chương với này trong cuốn *Việt Nam Văn Học Nghị Luận* của ông dưới đề mục « Thần trí và hồn tính của dân tộc Việt Nam », Đại ý ông nói là có một thực thể không ai phủ nhận : Mỗi dân tộc có một thần trí và một hồn tính riêng làm nên cái cá tính của dân tộc đó. Thần trí và hồn tính đó được hun đúc trong những điều kiện địa lý, lịch sử, văn hóa, chính trị, xã hội, kinh tế... riêng ngay một thêm phong phú vững bền, và biểu lộ ra dưới muôn hình thức phức biệt của cuộc sinh hoạt vật chất, luân lý, và tinh thần hàng ngày. Vậy đâu là thần trí và hồn tính của Việt Nam ? Trước hết hãy xin xét nguyên nhân cấu tạo.

Lãnh thổ Việt Nam thuộc vào một bán đảo ven Thái Bình Dương, nối liền hai khối đồ sộ của lục địa Á Châu là Ấn Độ và Trung-Hoa. Cho tới ngày nay nền kinh tế quốc gia vẫn là nền kinh tế nông nghiệp. Cuộc sống của họ diễn ra ngay giữa lòng thiên nhiên. Những mái tranh nghèo, hàng đậu thưa không hề ngăn cách nhịp

đời vui buồn của dân tộc với nhịp thịnh suy của cỏ cây non nước.

Lịch sử Việt Nam là những trang sử đầy những đấu tranh và va chạm, lịch sử một dân tộc nạn nhân dẻo dai và giàu kinh nghiệm của bao nhiêu là cường quốc xa gần.

Trước khi tiếp xúc với Tây phương, Việt Nam vốn là một sân khấu giao động của hai trào lưu văn hóa ít nhiều đối lập nhau, thuộc hàng ngũ của những nền văn hóa cũ nhất của trái đất : văn hóa Trung Hoa và văn hóa Ấn Độ. Hai luồng văn hóa có biến sắc đi và ghép vào cái nền tảng văn hóa cổ hữu của dân tộc Việt. Kịp khi Tây phương đặt chân lên xứ này, Việt Nam lại là nơi giao động của hai nền văn hóa Đông Tây.

Cho nên trải qua bao thử thách đau thương, dự kiến bao cuộc đổi thay vô thường, luôn luôn phải ra công cứu quốc và kiến quốc trong những điều kiện ngặt nghèo và tương phản dân tộc Việt Nam đã có một thần trí và hồn tính đặc biệt điều hòa, vững chãi mà sau đây là những khía cạnh và biểu lộ chính.

Phần vì hoàn cảnh thúc đẩy, phần do đầu óc rộng rãi cổ hữu, người Việt Nam sẵn sàng đón nhận những tinh hoa của văn minh và tư tưởng nhân loại. Nhưng nếu như một mặt để cho du nhập dễ dàng những tư tưởng ngoại lai, thì mặt khác dân tộc Việt Nam lại có một sức mạnh tinh thần hùng hậu đề chống đối lại mọi mưu mô đồng hóa của ngoại bang. Sức chống đối lại mọi cuộc đồng hóa đó là do ở nỗ lực thích nghi những điều du nhập với hoàn cảnh lịch sử và

xã hội quốc gia, và do ở nỗ lực song song gây dựng một cái gì cá biệt của Việt Nam giữa những cái hiện có và thêm những cái mới du nhập từ ngoài.

Cho nên không thể nói nhất đán là Văn Học Việt Nam là Khổng, Phật, Lão hay cổ điển, lãng mạn, hiện thực được. Văn học Việt Nam chỉ là văn học Việt Nam nghĩa là trước riêng mình, sau có và không tất cả những thứ tự ngoài vào.

Không cố chấp khước từ một học thuyết nào nhưng người Việt Nam cũng không vội vàng chạy theo và lệ thuộc vào một học thuyết nào. Xưa kia chừng nào cuộc sống của gia đình và quốc gia cần tới sự thực hiện những giáo lý của Khổng phu-tử thì người Việt Nam tha thiết với Khổng học, với Mạnh-Tử, Nhan-Hoàn; nhưng chừng nào cuộc sống tâm linh không cần tới hệ thống tư tưởng của thầy đồ nước Lỗ nữa, thì lúc đó người Việt Nam lại biết tìm đến những học thuyết tự do phóng khoáng của Lão Trang. Do đó không một học thuyết đơn thuần nào mong đàn áp không chế được tư tưởng Việt Nam.

Ta có thể kết luận : Vì hoàn cảnh đặc biệt, sinh hoạt và trưởng thành trong những điều kiện phức tạp khắt khe và tương phản, dân tộc Việt Nam có một thần trí và hồn tính khiêm nhượng, bao dung, cân bằng, thận trọng, đưa đến một thái độ sinh hoạt hiền hòa trầm lặng bên ngoài nhưng lại đắm say sôi nổi bên trong và bao giờ cũng vượt được lên trên những mâu thuẫn tất yếu của sự vật. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> - Xin đọc Nguyễn-Sỹ-Tế, *Việt Nam Văn Học Nghị Luận*, tr. 33—48.

Vấn đề dân tộc tinh với Đề cập tới vấn đề này Nguyễn-  
Nguyễn Hiến Lê. Hiến.Lê đã viết trong *Mấy*

*Vấn Đề... Xây Dựng Văn Hóa*, đại ý :

Trong văn chương, dân tộc tinh hiện lên rõ ràng ở lối phô diễn, lối suy tư và có thể cả ở lối cảm xúc, phản ứng, ở nhân sinh quan của tác giả nữa.

Về phương diện tâm lý, dân tộc tinh là cái gì rất phỏng chừng, không thể nào đích xác được, khó mà có thể nghiên cứu một cách khoa học được. Dân tộc tinh nhìn qua văn chương nghệ thuật cũng vậy, chúng ta thường cảm thấy nó hơn là xét thấy nó.

Dân tộc tinh không phải chỉ là vấn đề hình thức vấn đề phô diễn đơn thuần mà còn là vấn đề nội dung vấn đề suy tư như trên đây đã nói. Muốn phô diễn, phát biểu một ý tưởng một tư tưởng vay mượn của ngoại quốc sao cho lời nói câu văn có dân tộc tánh thì trước hết phải tiêu hóa được nó mà suy nghĩ theo lối ta.

Còn về điểm dân tộc tinh biểu hiện ở lối cảm xúc, ở thái độ phản ứng, ở nhân sinh quan, vị học giả họ Nguyễn đã tìm cách chứng minh như sau :

Tôi thường tự hỏi văn chương Việt Nam khác văn chương Trung Hoa ở đâu. Tôi lựa một số tác phẩm được mọi người mọi thời cho là bất hủ và tìm trong đó xem có những đặc điểm nào ít thấy trong những tác phẩm bất hủ ở Trung Hoa không.

Ài cũng nhận rằng ba tác phẩm cổ điển có giá trị nhất của ta là *Truyện Kiều*, *Chinh Phụ Ngâm*



và *Cung Oán Ngâm Khúc*. Đề tài cả ba đều mượn của Tàu, lại là những đề tài rất thông thường, thi sĩ Trung Hoa thời nào cũng dùng đề ngâm vịnh, nhưng trong lịch sử văn học Trung Hoa tôi không thấy tác phẩm nào mà tính cách trữ tình và bi thảm đạt tới cao độ như trong ba tác phẩm ấy. Bài phú « Trường Môn » của Tư Mã Tương-Như cũng tả nỗi buồn của một bà phi bị vua bỏ, và cũng nổi danh là tuyệt tác, nhưng không ai oán bằng tác phẩm của Ôn Như Hầu mà lại ngắn hơn nhiều. Những bài khuê oán của thi sĩ nhà Đường, về phương diện trữ tình, thì là những tiếng thở dài nhẹ nhõm bên cạnh tiếng khóc não ruột của người chinh phụ Việt Nam. Nói chi tới bi kịch trong *Kiều*. Chẳng những tác phẩm của Thanh Tâm Tài Nhân không đáng cho ta đem ra so sánh mà ngay những bi kịch lớn nhất của Trung Hoa như *Tây Sương Ký*, những bài ca, bài hành bất hủ của Bạch Cư Dị « Trường Hận Ca » « Tỳ Bà Hành » cũng không có tác động mạnh mẽ tới tâm hồn người đọc như truyện *Kiều* được. Kém xa ! Có lẽ chỉ có *Ly Tao* của Khuất Nguyên là ngang với ba tác phẩm của ta về phương diện trữ tình, nhưng *Ly Tao* là một hiện tượng độc nhất trong văn học Trung quốc — từ Hán trở đi không còn có thi hào nào như Khuất Nguyên nữa — mà lại dùng quá nhiều thần thoại, khó phổ biến, khó đi sâu vào lòng đại chúng, sức truyền cảm do đó sút đi một phần lớn.

Loại thơ phản kháng mị mai, trào phúng của ta, tiêu biểu là thơ Hồ Xuân Hương và Tú

Xương cũng có giọng nồng nàn phần nổi, cay độc hơn thơ Trung Quốc chẳng hạn như thơ của Bạch Cư Dị hay Tô Đông Pha. Đặc biệt là thơ Hồ Xuân Hương vẫn thanh tao mà lại rất thô, hình thức vẫn là hình thức rất nhã của thơ luật, mà nội dung, lối cảm xúc, thái độ phản kháng rõ ràng có tính cách của phụ nữ bình dân. Tú Xương châm biếm nhẹ hơn nhưng cũng có những nét rất "đại chúng" không có cái giọng phơn phớt, tế nhị của kẻ sĩ đứng ra ngoài thế tục như Tô Đông Pha.

Về loại thơ tả cảnh thì từ xưa tới nay chưa có bài nào chứa nhiều dân tộc tính bằng những bài vịnh thu của Nguyễn-Khuyến. Thu của Ngô-Chi Lan Tàu qua, ngay thu trong Kiều cũng vậy, còn thu của Xuân Diệu thì Tây quá, chỉ thu của Nguyễn-Khuyến mới thật Việt-Nam. Không dùng những công thức như Trung Hoa, không tôn il ao nu như Pháp, Nguyễn Khuyến chỉ ghi vài nét tiêu sơ trước mắt, mượn những âm thanh du dương của ngôn ngữ mà làm cho cảnh thu ở thôn quê miền Bắc Việt Nam hiện rõ trước mắt ta, một cảnh rất quen thuộc mà trước ông không ai nhận ra, và từ khi có ông, sao mà ta thấy đẹp để nên thơ đến thế.

Do những nhận xét ở trên, tôi muốn kết luận rằng văn chương Việt Nam có tính cách trữ tình, bi thảm, nồng nhiệt, hiện thực, cụ thể, hồn nhiên hơn văn chương cổ điển Trung Quốc. Các thi sĩ của ta cũng chịu ảnh hưởng rất đậm của Khổng, Lão, nhưng không quá tiết chế tình cảm như thi sĩ Trung Hoa họ cũng dùng những hình thức của Trung

Hoa, nhưng có lúc biết lặng bỏ công thức, và chính những lúc đó họ phát biểu được dân tộc tính một cách sâu sắc nhất ; họ tuy là kẻ sĩ mà vẫn rất gần gũi với bình dân, cảm xúc như bình dân, phản ứng như bình dân, dùng ngôn ngữ của bình dân ; họ cơ hồ như phiêu diêu mà sự thật không đời thực tế, không đời cánh đồng phù sa mơn mửa lúa xanh tươi bằng mồ hôi nước mắt của tổ tiên.

Chính mấy đặc tính ấy khiến cho bài văn câu thơ... có thể truyền cảm sâu rộng lâu dài, bởi lẽ dân tộc chỉ giữ lại những tác phẩm nào đi sâu vào lòng dân tộc phát biểu được cảm xúc của dân tộc.

Tới đây Nguyễn Hiến - Lê đề cập thêm tới mối dây liên hệ giữa dân tộc tính với cá tính (bút pháp) của nhà văn.

Thiếu dân tộc tính mà có một cá tính đặc biệt thì văn có thể hay đấy nhưng không truyền cảm sâu rộng ; trái lại có dân tộc tính mà thiếu một cá tính đặc biệt thì văn tuy không hay nhưng có thể truyền bá rộng trong một thời. Muốn cho văn vừa hay vừa truyền cảm rộng thì phải có đủ cả cá tính và dân tộc tính.

Nguyễn Du là thi hào mà cá tính và dân tộc tính đều đạt tới một mức rất cao. *Truyện Kiều* tuy vẫn còn những đoạn dùng nhiều điển Trung Hoa, nhưng trong Kiều ảnh hưởng của Trung Hoa đã Việt hóa hơn so với tất cả các tác phẩm thời đó.

Còn có dân tính tộc mà cá tính không đặc biệt thì như Hồ Biểu Chánh, cho nên tiểu thuyết của ông một thời được rất nhiều người đọc, nhưng không có gì đủ để lưu lại hậu thế.

Có cá tính đặc biệt mà thiếu dân tộc tính thì như Xuân Diệu khi làm thơ. Mười câu có giọng Tây của ông cũng được vài câu hoặc hay hoặc lạ, chẳng hạn :

Mỗi buổi sáng, thần Vui hằng gõ cửa,  
Tháng giêng ngon như một cặp môi gần.  
Tôi sung sướng như vội vàng một nửa.  
Tôi không chờ nắng hạ mới hoài xuân,

hoặc :

Mây vẫn từng không chim bay đi  
Khí trời u uất hận chia ly.  
Ít nhiều thiếu nữ buồn không nói,  
Tựa cửa nhìn xa nghĩ ngợi gì ?

Nhưng ta nhận thấy rằng những câu truyền cảm mà tới nay chúng ta còn có thể thích được đó, chỉ lai in ít thôi, không đến nỗi lố lằng ; mà theo tôi những câu truyền cảm nhất của ông lại chính là những câu hoàn toàn Việt như câu này :

Hoa bưởi thơm rồi : đêm đã thuya,

Nhưng cá tính của nhà văn mà ông Nguyễn Hiến Lê nói trên đây là gì và do đâu mà có ? Văn mỗi người một khác có những nét riêng của mình ; và chính vì có những nét riêng đó mà văn thơ mới là một nghệ thuật. Nói văn chương nghệ thuật, là nói tới

cá tánh và bút pháp của kẻ sáng tạo, của nhà làm văn làm thơ. Mỗi nhà văn một bút pháp. Mà bút pháp mỗi người một khác là vì cá tánh mỗi người một khác; cá tánh mỗi người một khác là vì nó vốn do bẩm sinh và tùy thể chất một phần lớn, một phần nữa thì chịu ảnh hưởng của hoàn cảnh, của sự tu luyện. Vậy chính cá tính quyết định bút pháp. Ông Nguyễn Hiến Lê khẳng định rằng bút pháp của ta đã định trước từ khi ta chưa tập viết, chưa biết viết : « nó là vóc người, là dáng đi, là nhịp điệu của hơi thở, là sự tuần hoàn trong huyết quản, là sự tác động của các hạch nội tiết. »

Căn cứ trên định lý chủ chốt đã trình bày Nguyễn Hiến Lê đưa đến kết luận là đối với người, khi thấy một bút pháp khác ta, không vội chê mà tìm cách thông cảm ; còn đối với ta, ta sẽ can đảm nhận cá tính của ta, dùng bút pháp nó đã lựa, định cho ta, đừng ngại sẽ có tật này hay tật nọ, đừng ngại sẽ không bằng nhà này hay nhà nọ. Bằng hay hơn là vấn đề phụ, cần nhất là phải dám là ta, phải thành thực với ta đã. Có thành thực mới cảm được người. Có thành thực mới đáng cầm cây viết. Thiếu thành thực nhà văn không phải là nhà văn.

Với Nguyễn Hiến Lê, đem việc bảo tồn dân tộc tánh đặt thành quy tắc viết văn là một việc thừa, thừa ở chỗ dân tộc tánh đã chứa sẵn trong cá tánh mỗi người : Chúng ta không chối bỏ cá tánh của mình, chúng ta dám là mình. Vậy thì tự trung, vấn đề chánh yếu mà nhà văn buộc phải nhận thức rõ rệt là bởi đường cá tính và thành thật với mình. Hễ thành thực với mình thì giữ được cá tính, giữ được dân tộc tính và khỏi

bị các trào lưu của thế giới lôi cuốn. Muốn gì thì muốn, ta phải là ta trước hết. 2

Vấn đề dân tộc tính Cũng tương tự như lập trường trong văn chương với của Nguyễn-Sỹ-Tế, Võ Phiến và Phấn.

dưới bút hiệu Trùng Thiên trong *Tiểu Thuyết Hiện Đại* cũng cho rằng, nếu tác phẩm văn nghệ là của một người, thì tác phẩm mang bản sắc của người ấy; nếu là nền văn nghệ của một dân tộc, thì nó mang bản sắc của dân tộc ấy, bởi vì tác giả có phải là ai lạ đâu, mà là con dân của dân tộc đó có di vãng riêng, có hoàn cảnh hiện tại đặc biệt của nó, có những khát vọng, suy tư, dằn vặt riêng của nó..

Chẳng hạn nói về truyền thống Tây phương, Võ Phiến nhấn mạnh tư tưởng Cơ Đốc giáo là yếu tố chính bao trùm lên mọi lãnh vực văn hóa Tây phương.

... Nó (yếu tố Cơ Đốc Giáo) giải quyết các vấn đề vũ trụ và nhân sinh, nó hướng dẫn cuộc sống mỗi người, nó làm một chỗ dựa tinh thần cho người Tây phương, từ kẻ trí thức đến đám bình dân. Thế cho nên mỗi khi cuộc sống gặp điều trục trặc, có những kẻ mất tin tưởng soát lại nó thấy nó bất lực không đủ làm một chỗ dựa vững chắc, họ phản đối nó, rồi họ đặt lại những mối băn khoăn cấp thiết cho mình. Nhưng ở kẻ tin tưởng cũng như ở người phản đối, Thiên Chúa vẫn choán

---

2 Xtn đọc Nguyễn-Hiến-Lê, *Mấy Vấn Đề... Xây Dựng Văn Hóa* (Sài Gòn : Tao Đàn, 1967), tr. 25-27 và kế tiếp.

cả tâm trí. Những kẻ nổi loạn, từ Gide qua Sartre, Camus đến những nhà văn lớp trẻ nhất bây giờ, hực hoặt chống lại một quan niệm vắn ám ảnh mình, một chỗ nương tựa nó thề làm cho họ biếng nhác bằng lòng chầy lười quên mất việc tìm kiếm ý nghĩa đích thực của cuộc sống. Họ nổi loạn, nhưng trong tác phẩm họ luôn luôn nói đến Thiên Chúa; họ nổi loạn chống một quan niệm, nhưng quan niệm sống ấy đã thâm nhập tự bao đời vào xương tủy họ, vào quần chúng khắp xứ họ, cho nên sự hực hực của họ được quần chúng thông cảm. 11

Đối chiếu yếu tố Thiên Chúa giáo trong nền văn hóa truyền thống Tây phương với những nét truyền thống hoàn toàn khác biệt trong văn hóa ta, Võ Phiến tự đặt câu hỏi dĩ dõm tại sao ta lại cũng muốn nổi loạn, và nổi loạn để chống cái gì ? !

Vấn đề dân tộc tính      Nay nhân đề cập đến vấn đề « dân  
trong văn chương với      tộc tính trong văn chương » cho  
Đoàn-Quốc-Sỹ.      sách này, soạn giả mới kiểm  
soát lại một số bài viết và diễn thuyết trước đây đã  
được thu thập lại in thành tập *Người Việt Đáng Yêu*, thì  
tự thấy mình cũng thuộc chiều dư luận công nhận có  
dân tộc tính trong văn chương.

Chẳng hạn đi tìm dân tộc tính trong những truyện cổ tích Việt Nam, soạn giả nhận thấy nơi đây phản ảnh một trí tưởng tượng phong phú, một tinh thần quảng đại, bao dung, biết vươn tới mức hòa đồng, một quan niệm siêu việt về tình yêu của dân tộc nhà.

11 Xin đọc *Tàng Thiên, Tiểu Thuyết Hiện Đại*, tr 123-25

Khi nghiên cứu đến nụ cười Việt qua văn chương bình dân cũng như qua văn chương ký tái, soạn giả nhận định nụ cười Việt sắc sảo mà hiền hòa đã là lợi khí chiến đấu cho dân tộc nhà ở mọi lãnh vực. Phật giáo gặp nụ cười Việt mà bớt màu bi quan khi nhìn vào thực tại nhân sinh, Khổng giáo gặp nụ cười Việt mà bớt màu thực tiễn. Trong chịu đựng gian khổ trong chiến đấu trường kỳ, nụ cười Việt không bao giờ ngớt nở trên vành môi để làm chủ đau khổ, chứ không bị chết đuối trong đau khổ, vì vậy mà lịch sử đã chứng minh bất kỳ kẻ bất chính nào tới đây, dù binh hùng tướng mạnh đến mấy, thầy đều chết đuối trong ánh hào quang của nụ cười Việt.

Khi nghiên cứu đến tình yêu giữa chàng trai và cô gái Việt qua ca dao, soạn giả đã chứng minh bằng chính nếp sống của dân tộc rằng chúng ta vẫn trữ tình thiết tha trong tình trường mà vẫn không bao giờ quên noi theo đường thẳng của đạo đức, bôn phận, cùng những tình cảm cao quý khác.

Xét chung về thi ca Việt-Nam tự cô chi kim, soạn giả nhận định thấy nét sâu muôn thuở luôn luôn đi sát với niềm tin bất biến. Nét sâu được chứng minh qua những yếu tố địa lý, lịch sử, kinh tế, còn niềm tin trung hậu, hồn hậu và bất biến đã là một sinh lực kỳ diệu giữ cho dân tộc ta trường tồn. 12

---

12.— Xin đọc những đề mục trên trong *Người Việt Đáng Yêu* của cùng soạn giả, Sáng Tạo xuất bản.



Thanh Tâm Tuyền với  
một số vấn đề Văn Học

Nhà thơ đã nhìn vấn đề văn  
chương và dân tộc tính theo  
khía cạnh khác.

Bên cạnh vấn đề văn chương và dân tộc tính, Thanh Tâm Tuyền còn nêu một số vấn đề văn học khác nữa khoảng thời gian nhà thơ phụ trách giảng dạy tại Viện Đại Học Vạn-Hạnh (niên khóa 1968-69).

Thanh Tâm Tuyền đã nhìn vấn đề văn chương và dân tộc tính dưới một khía cạnh khác.

Nhà thơ khởi sự nhắc tới một bài báo của Lưu Trọng-Lưu đăng trên báo Tao Đàn năm 1939. Lưu Trọng-Lưu thuở đó đã nêu lên một nhận định hết sức bi quan : « Ta vay mượn người hàng xóm từ điệu thơ nhỏ nhặt đến đạo lý cao xa, xưa kia ta là người Tàu, gần đây ta là người Tây, chưa bay giờ ta là người Việt Nam cả: » Lưu-trọng-Lưu muốn ta có nền văn chương thuần túy Việt Nam, và ông kêu gọi : « Với tài liệu hoàn toàn Việt Nam ta sáng tạo lại những cảnh đời Việt Nam. » Như vậy, ý Lưu-Trọng.Lưu cho rằng một tác phẩm văn chương hoàn toàn Việt Nam khi nội dung, tức đề tài, của tác phẩm đó hoàn toàn Việt Nam.

Nhưng có thật cứ mang cảnh đời Việt-Nam vào tác phẩm là tác phẩm đó có tính cách Việt-nam không ? Một bức tranh cảnh Việt-Nam do người ngoại quốc vẽ có dân tộc tính không ?

Lại có điều nhiều người thường nói : Trong nội dung tác phẩm văn chương phải nói lên được tinh thần dân tộc. Thoạt nghe hữu lý, nhưng tinh thần dân tộc như thế nào để có thể mang nó vào trong tác phẩm ?

Lan Khai cho là : « Tinh thần dân tộc là kết quả sự gom góp tất cả nét hay mà dân tộc ấy sẵn có. »

Nhưng những nét hay đó là những nét hay nào ? Những nét hay như tinh thần bất khuất, bao dung, hài hước, côi mỗ,... Đành rằng những nét đó là hay, nhưng có chắc rằng cái đó là của riêng dân tộc không ? Các dân tộc khác không có hay sao ? Dân tộc ta toàn nét hay hay sao ?

Đòi hỏi trước văn chương phải có dân tộc tính như vậy là giới hạn nội dung. Và lại đề tài không phải là cốt yếu của tác phẩm. Đề tài chỉ là khởi điểm để xây dựng tác phẩm ; người ta còn muốn nói điều gì khác hơn nữa trong tác phẩm. Đoạn *Trường Tân Thanh* của Nguyễn Du nếu chỉ xét về đề tài thì nó là một tác phẩm vô giá trị, một câu chuyện sao chép.

Kết luận : Vấn đề dân tộc tính trong văn chương là một vấn đề mang tính cách chính trị hơn là một vấn đề của văn chương. Nếu mang vào văn chương chỉ là biểu lộ sự tự ái, tinh thần quốc gia cực đoan.

Không một nền văn chương nào trên thế giới có thể tự hào là của riêng dân tộc mình, Văn chương không là của dân tộc và quốc gia, mà được quốc gia hóa, dân tộc hóa.

Một nền văn hóa hoặc văn chương biểu hiệu một dân tộc không phải vì dân tộc đó đã sản ra nó mà chỉ vì dân tộc đó đã thừa nhận nó. Nếu gán ép vấn đề dân tộc vào văn chương thì đó chỉ là một thủ đoạn nhằm mục đích khác, và chỉ làm văn chương nghèo nàn đi.

Nếu không quy định tính chất dân tộc bằng nội dung thì có thể quy định tính chất dân tộc bằng hình thức hay không ? Sự thật một tác phẩm văn chương cũng như một tác phẩm nghệ thuật là một toàn bộ bất khả phân. Thanh Tâm Tuyền khẳng định sự phân biệt nội dung và hình thức chỉ có trong học đường, còn trên thực tế, đối với người sáng tác cũng như đối với người thưởng ngoạn, hình thức và nội dung không thể phân biệt được. Hình thức không phải là áo khoác ngoài ý tưởng. Lời chính là ý. Quả thực văn chương tuyệt tác, giản dị, chỉ là ngôn ngữ chất chứa ý nghĩa ở mức độ cao nhất có thể đạt tới. Nói khác đi, ngôn ngữ bình thường của một dân tộc trong lời nói hàng ngày chỉ như những bình nguyên, trong khi ngôn ngữ văn chương của mỗi tác phẩm là sự trỗi mọc. Mỗi tác phẩm văn chương là một ngọn núi trỗi lên trên bình nguyên, những ngọn núi đó biệt lập với nhau. Bởi thế, nếu như đôi khi chúng ta nói có một cung cách chung giữa các tác phẩm, thì đó chỉ là một sự trừu tượng hóa.

Vậy nếu phải đi tìm một nền văn chương Việt Nam thì có lẽ chúng ta nói được rằng : « Văn Chương Việt Nam chính là những công trình nghệ thuật đã được xây dựng bằng ngôn ngữ Việt, khai thác được cái khả năng tuyệt vời của ngôn ngữ Việt. »

Những công trình nghệ thuật đặc biệt Việt Nam là những công trình hoàn hảo về ngôn ngữ Việt. Nguyễn Du được coi là nhà thơ dân tộc chính là nhờ ở công trình tuyệt hảo mà người đã thực hiện được cho ngôn ngữ văn chương Việt trong tác phẩm của người.

Thanh Tâm Tuyền      Nếu vấn đề dân tộc tính trong  
chuyên văn đề văn      văn chương là một vấn đề giả  
chương và dân tộc tính      vì được đặt ra với tính cách  
thành văn đề văn      chính trị thì vấn đề văn chương  
chương và truyền thống,      và truyền thống là vấn đề có  
thật phải được đề cập đến trong văn chương. Mỗi  
tác phẩm đều có một truyền thống, nhưng không phải  
truyền thống trừu tượng mà là truyền thống của mỗi  
tác giả. Mỗi tác phẩm Việt Nam thành hình là một  
truyền thống mở ra cho những người Việt Nam sau này,

Truyền thống trong văn chương không phải là tất  
cả những gì đã có và có mãi. Truyền thống không bất biến,  
mà thay đổi, do đó có nhiều tác phẩm khi mới ra đời  
không được chấp nhận nhưng dần dà trở nên nổi tiếng  
bởi vì những cái mới trong các tác phẩm đó đã được  
mọi người biết đến và tạo thành truyền thống cho người  
đi sau. Mỗi tác giả đều muốn vượt ra khỏi một truyền  
thống nào đó. Khi muốn tìm hiểu về truyền thống,  
chúng ta nên nhớ câu sau đây của Eliot :

« Không một nhà thơ nào, một nghệ sĩ nào, buộc  
bất cứ công trình nghệ thuật nào đứng riêng rẽ  
một mình mà có ý nghĩa đầy đủ ; ngưỡng mộ những  
người ấy còn là ngưỡng mộ những tương quan về những  
tác giả trong quá khứ, người ta không thể xét người  
ấy riêng một mình mà phải đặt ông tẽ vào giữa những  
gì cả trong quá khứ.»

Các công trình đã có hợp với nhau thành một trật  
tự lý tưởng và truyền thống này sẽ bị thay đổi bởi sự  
gia nhập của những công trình nghệ thuật khác. Như

vậy truyền thống không bao giờ có nghĩa là bất biến.

Cho nên văn chương không phải là sự mô phỏng tiếp nối, lặp lại. Văn chương là sự sáng tạo. Một tác phẩm văn chương có giá trị là một tác phẩm khai triển được không những một truyền thống nào đó trong quá khứ, mà chính nó còn mở ra được một con đường rộng rãi cho người tới sau.

**Thanh Tâm Tuyền nhận** Tính chất đặc thù của văn chương định về tính chất đặc thù là gì ? Thanh Tâm Tuyền nhận thù của văn chương và nhận rằng : Văn chương là một văn chương có thể làm nghệ thuật bất hạnh nhất trong mọi được gì cho đời sống, ngành nghệ thuật, bởi vì khi cụ nó xư dụng, ngôn ngữ, có một tính chất hàm hồ, khác hẳn với những chất liệu của các ngành nghệ thuật khác.

Một bản nhạc thất bại vẫn được coi là một tác phẩm nghệ thuật không thành công ; còn văn chương mà thất bại thì người ta dễ lầm lẫn văn chương với luân lý, triết lý là những bộ môn cùng sử dụng ngôn ngữ chung với văn chương. Do đó văn chương trong quá khứ thường đóng vai trò lệ thuộc như là một phương tiện để phục vụ cho luân lý, phổ biến cho một đạo lý, triết lý, tuyên truyền chính trị...

Vì vậy, trong thế kỷ này, đề từ bỏ vai trò phụ thuộc đó, đề trở thành một nghệ thuật ngang hàng với những nghệ thuật khác, văn chương phải phát triển tính cách đặc thù của mình, nghĩa là làm thế nào cho thấy rõ sự phân biệt ngôn ngữ văn chương với ngôn ngữ dùng trong các ngành khác. Người ta muốn tạo ngôn ngữ văn chương trong tác phẩm thế giới, một thứ ngôn ngữ đặc biệt mà các ngành khác không thể vay mượn được.

Nói như vậy không có nghĩa là văn chương muốn tách lìa với đời sống, không phải nó từ khước cái sứ mệnh cao cả của nó trong đời sống con người ; người sáng tác hiểu rằng văn chương giúp được gì cho đời sống chính ở chỗ tách rời đó.

Khi không còn đóng vai phụ thuộc, văn chương sẽ có một công dụng, một sức mạnh riêng, đồng thời ôm một tham vọng là khi văn chương đã trở thành một nghệ thuật nó sẽ làm công việc sau này thu tóm trong khẩu hiệu của Rimbaud : « Vai trò của văn chương là một nghệ thuật làm thay đổi đời sống. »

Chuyển sang vấn đề « văn chương có thể làm được gì cho đời sống, » đây cũng là một bề mặt khác của vấn đề mà chúng ta đã đề cập « nghệ thuật vị nghệ thuật hay vị nhân sinh. Thanh Tâm Tuyền có nêu những nhận định đại ý như sau :

Bác sĩ có phần hành lo cho người yếu đau ; kỹ sư có phần hành lo về cầu cống đường xá, máy móc ; kỹ sư nông nghiệp có phần hành lo về thóc lúa, mùa màng. Mỗi nghề trong xã hội đều có phần hành mà xã hội giao phó cho, do đó nhà văn cũng muốn biết phần hành của mình.

Khi chúng ta nghe nói đến sứ mạng của nhà văn chúng ta có thể tưởng nhà văn mang một nhiệm vụ to tát lắm ; nhưng thực ra, một mặt người ta ngưỡng mộ hành vi làm văn chương của nhà văn, còn thực tế, nhà văn bị coi như kẻ lạ mặt kẻ đứng ngoài xã hội. Tâm trạng chung của người cầm bút có thể tìm thấy là sự cô đơn lạc lõng trong xã hội (lãng mạn chủ nghĩa khai thác triệt để tâm trạng này.) Baudelaire đã tự

coi mình như con hải âu chẳng may bị rớt xuống sàn tàu bị bọn thủy thủ cười cợt. Để trả thù sự xa lạ đó nhà văn kiêu hãnh coi mình khác với đồng loại. Hàn Mặc Tử tự cho mình là con phượng hoàng gãy cánh; Tản Đà, Lý Bạch cho mình là « trích tiên » bị đày xuống trần.,.

Trở lại với xã hội ngày nay, nhà văn luôn luôn ở trong tình cảnh mà Platon nói từ hơn hai ngàn năm trước: « Hãy choàng vòng hoa cho các thi sĩ rồi đuổi họ ra khỏi chế độ cộng hòa. » Platon khi nghĩ tới một tổ chức xã hội lý tưởng đã thấy rằng các thi sĩ không có chỗ; choàng vòng hoa để thần phục những người « *Đi giữa đời mà hồn ở trong mơ* » (Huy Cận), nhưng không thể giữ họ lại trong xã hội.

Tới thế kỷ chúng ta, trong những chế độ chính trị xã hội chủ nghĩa, nhà văn đã có chỗ đứng. Người ta quy định cho nhà văn một phần hành. Văn chương có ảnh hưởng đến xã hội, và xã hội phải xử dụng ảnh hưởng đó. Nhà văn đóng một vai trò được ấn định là phục vụ cho đám đông quần chúng. Nhưng quần chúng chỉ là một ý niệm, quyền lợi của họ như thế nào? Trong thực tế để tranh đấu cho đám đông quần chúng, có một đảng chính trị tự nhận có trách nhiệm mở một kỷ nguyên mới cho nhân loại. Phục vụ cho đám đông đó tức là phục vụ cho đảng và trong tiến trình hoạt động, đảng kết tinh thành một cá nhân, do đó phục vụ cho đảng là phục vụ cho một cá nhân. Như vậy lúc đó phần hành của nhà văn giống như phần hành của một vị bác sĩ, kỹ sư... Sáng tác

theo những chỉ thị. Vì thế mà văn chương trở thành tuyên truyền. Lúc chưa được định chỗ các nhà văn tích cực đòi cho được trách nhiệm, nhưng khi được trao trách nhiệm, và bắt buộc phải làm thì nhà văn phản đối. Cách mạng 1917 tại Nga đã có sự đóng góp lớn lao của các nhà văn tiền phong Nga, họ say sưa nhiệt thành mang văn chương phục vụ cho đám đông quần chúng bị đàn áp. Nhưng khi Cách Mạng đòi hỏi phải sáng tác theo những tiêu chuẩn nào đó, những nhà thơ của cách mạng đã biến mất, họ tự sát hay im lặng (Maiakovski đã tự tử năm 1930, tự tử trong chế độ mà mình ca ngợi và đã ca ngợi mình).

Tình cảnh của nhà văn hiện nay trên thế giới là sự đau đớn đó : ở một nơi thì không biết mình đứng ở đâu, làm gì, cho ai ; nơi khác có việc làm, có phần hành, thì lại thấy không phải thế.

Nhưng văn chương đã là một hiện tượng xã hội, nó phải có một vai trò trong xã hội, và tấn tảm kịch của văn chương ngày nay chính là ở chỗ muốn trả lời câu hỏi « văn chương có thể làm được gì trong việc cải tạo xã hội ? »

Những người lạc quan coi văn chương có thừa khả năng cải thiện con người. Lương Khải Siêu đã nói « muốn đổi mới xã hội phải đổi mới con người ; muốn đổi mới con người phải đổi mới tâm hồn và muốn đổi mới tâm hồn phải đổi mới tiêu thuyết. » Lỗ Tấn thì đã bỏ Y Khoa để sang địa hạt văn chương. Ông nói : « Tôi nghĩ nếu tôi làm bác sĩ tận tụy suốt đời thì số bệnh nhân chữa được cũng chỉ có hạn, và cũng chỉ



chưa được thề xác họ thôi. Nhưng tôi thấy rằng người nước tôi mắc bệnh tinh thần nên tôi chọn nghề viết văn.»

Những người bị quan thì cất lời kêu than bị đát cho văn chương. *Holderlin* : « Thi sĩ thì có ích gì trong thời buổi này. » *Sartre* : « Văn chương dùng làm gì trong một thế giới đang chết đói. »

Nhìn bằng con mắt thực dụng thì quả thật con người có thể suốt đời không biết đến văn chương mà vẫn sống, chớ thiếu cơm, nước thì không thể sống được. Còn nói đến tác động của văn chương thì hỏi có ai chết vì một bài thơ, đảo lộn cuộc đời vì một quyền tiểu thuyết đầu. Ngôn ngữ sử dụng trong tác phẩm văn chương không có được cái hiệu lực sai khiến, mà chỉ là sự giải trí đơn thuần.

Trước hết, ta có thể trả lời được lập luận cho văn chương là vô ích của những người thiết thực trên. Khi đặt câu hỏi văn chương dùng được gì trong một thế giới đói kém, đó là một câu hỏi giả. Bởi người ta đòi hỏi ở văn chương một khả năng, một nhiệm vụ không phải của nó cũng tương tự như đặt hai vế một phương trình toán học không cùng một đơn vị đo lường. Ta không thể so sánh một quyền tiểu thuyết với một củ khoai. Củ khoai có giá trị của củ khoai và văn chương có giá trị riêng của nó.

Văn chương không kiếm được thức ăn cho người ; nhưng nó có thể làm được một điều khác, giản dị nhất là cho người khác biết rằng còn có những kẻ chết đói và những kẻ đói đó khổ như thế nào, làm người khác sống với những kẻ chết đói, còn làm gì cho họ thì điều đó vượt quá tầm hạn của văn chương. Không phải

đọc xong một quyển sách là người ta tìm cách giúp ngay những kẻ chết đói. Tình trạng trong xã hội không thể một sớm một chiều giải quyết xong.

Văn chương không phải là nhu cầu thiết yếu cho đời sống, nhưng nó là sự cần thiết cho xã hội.

Malraux nói : « Nghệ thuật và văn chương là phản định mệnh. » Sống trong xã hội tức là chấp nhận một định mệnh. Trong một xã hội quy định, tất cả đời sống đã được thiết lập trước khi ta đến, người ta sinh ra mà không được lựa chọn gì trước, không có gì thuộc về ta. Nghệ thuật và văn chương là phản định mệnh. Văn chương đích thực bao giờ cũng khước từ thực tại : khi tôi viết là tôi bắt đầu khác, muốn làm khác. Văn chương là mở cho người ta thấy rằng người ta có thể sống khác. Đối với một số người đọc thì văn chương còn có tác dụng khác hơn nữa : mỗi tác phẩm cho ta một thứ cảm xúc khác nhau, giúp ta chia xẻ những bí ẩn nhất của đồng loại. Mỗi người là một thế giới cô độc, vào văn chương là sống với phần bí ẩn nhất của người khác.

Tác dụng của văn chương với đời sống là như vậy. Chúng ta chả nên đòi hỏi ở văn chương những gì vượt quá khả năng của nó. 13

Ý kiến Thanh Tâm Tuyền về những vấn đề dân tộc tính trong văn chương, văn chương với truyền

---

13. Tất cả những nhận định của Thanh Tâm Tuyền trong chương này đều là ghi theo giảng khoá của nhà thơ, bản quay 10140, niên học 1968 - 69 Đại Học Vạn Hạnh, không in.

thống, tính chất đặc thù của văn chương, và văn chương có thể làm được gì cho đời sống, kết thúc cho chương này.

# PHỤ LỤC

## SỔ TAY PHÊ BÌNH VĂN HỌC

Sau khi đã làm quen tương đối đầy đủ với phần lý thuyết về văn học và tiểu thuyết, đề bẻ mặc cho Phần Hai sách này, soạn giả xin nêu tạm hai đề tài, các anh chị em sinh viên văn học hãy cùng suy nghĩ. Đây cũng là một cách thực tập trong lãnh vực phê bình văn học.

### I. Xét về sự sửa đổi đoạn kết

#### NỬA CHỪNG XUÂN của Khái Hưng

So sánh truyện đăng trên báo với truyện in thành sách, ta thấy chương cuối *Nửa Chừng Xuân* mà Khái Hưng đặt tên là « Bên Lò Sưởi » là chương hoàn toàn được thêm vào sau này, khi *Nửa Chừng Xuân* được in thành sách.

Có lẽ tác giả thấy trong truyện Lộc đóng một vai thảm bại quá, thiếu tinh thần tranh đấu, lại nhu nhược và đa nghi, nên mới quyết định viết thêm chương này để phần nào cứu gỡ cho vai Lộc. Ở chương này tác giả cho ta thấy nhờ ảnh hưởng tốt đẹp của tình yêu và lòng hy sinh cao thượng của Mai, nên Lộc tìm thấy cho mình một đường lối sống. Thiện chí của tác giả quả thực rõ ràng nhưng chính vì thế mà theo soạn giả vai Lộc vốn đã đồ võ lại càng đồ võ,

« Đổi lòng yêu gia đình ra lòng yêu nhân loại đem hết tài trí ra làm việc đời ».

Nói thì dễ biết mấy, nhưng giả sử ông huyện Lộc thay đổi nếp sống, quyết tâm bênh vực dân, tất nhiên

không khỏi bị thương cấp, tay sai của thực dân, và chính thực dân nghi kỵ ; ở địa vị làm quan huyện như Lộc, với tính tình nhu nhược cố hữu của chàng, liệu chàng đứng vững trước đầu gió được bao lâu ? Hay Lộc bỏ quan, bỏ gia đình, xông pha mưa gió như Dũng trong *Đoạn Tuyệt* của Nhất Linh ? Hoàn cảnh cũng như cá tính của Lộc đâu có như Dũng mà thoát ly như vậy được ?

Thành thử tất cả cái thiện chí luân lý của tác giả ở chương cuối chỉ là một thứ hoa hữu sắc vô hương làm mất tính cách nhất trí của nhân vật, và sự xây dựng cốt truyện vì vậy thành máy móc, gượng ép.

Nếu như tác giả đề nguyên như cũ ( hồi *Nửa Chừng Xuân* đăng từng kỳ trên *Phong Hóa* ), nghĩa là kết thúc ở chương « Trên Đồi », Lộc, Mai từ giã nhau trên đồi, độc giả sẽ ngậm ngùi biết mấy. Lộc và Mai đã thõa lộ hết nỗi niềm u uất, Lộc đã được Mai tha lỗi, và thẳng thắn khuyên Lộc đừng tìm cách nối lại duyên xưa, mỗi người đi nốt quãng đời riêng với trách nhiệm riêng của mình.

Chúng ta hãy đọc đoạn kết thúc chương này :

Mai đứng trông theo. Một lát khi Lộc đã đi khuất quãng đường vòng, nàng chép miệng :

— Thôi chúng ta đi về.

Ba người lững thững trở lại nhà. Mai nhìn em, nhìn con, rồi đưa mắt ngắm cảnh đồi trùng trùng điệp điệp bao bọc những thung lũng lúa xanh, thấy lòng dịu dịu, êm ả như mặt hồ im sóng sau cơn gió mạnh. Hạnh phúc vẫn vơ như phảng phất quanh mình, như man mác trong bầu trời

dưới ánh nắng vàng tươi một ngày mùa đông tốt đẹp.

Nếu *Nửa Chừng Xuân* dừng lại ở đây, thật tuyệt ! Nhất là chương « Trên Đồi » này lại kế tiếp ngay sau chương « Cháu Ái » là những trang văn xuôi đầy kịch tính và đáng được xếp vào hàng những trang văn xuôi đẹp nhất của nhân loại. Chỉ riêng hai chương « Cháu Ái » và « Trên Đồi » hợp lại làm phần kết thúc, ánh hào quang đủ làm mờ những nét vụng về mà Khái Hưng đã chót mắc phải ở hai phần trên cuốn truyện.

Nét vụng về phi lý ở phần Một cuốn truyện là : Mai đã từng gặp bà Ân ở huyện Đông Anh, khi ông Tú dạy học ở đấy, vậy mà nàng đã quên mặt bà Ân, đến nỗi Lộc có thể nhờ một người đàn bà khác giả làm mẹ mà ngay lúc đó Mai không một chút nghi ngờ sao ? Ta có thể viện cớ lúc gặp bà Ân ở huyện Đông-Anh, Mai còn nhỏ quá nên không nhớ được, dù mang máng. Nhưng, suốt thời gian đã là vợ Lộc, ở ngay Hà-nội, việc con dâu đi lại thăm mẹ chồng, hay ngược lại thỉnh thoảng mẹ chồng tới thăm con dâu, là một việc tất yếu phải có, mà tuyệt nhiên ta không thấy Khái Hưng đề động đến chuyện đó. Ngay ở Tây phương, đời sống cá nhân dù được đề cao, dây liên hệ với đại gia đình dù lỏng lẻo, cũng không thể có chuyện phi lý đó xảy ra.

Nét vụng về phi lý ở Phần Hai cuốn truyện là : Nghi Mai có ngoại tình, Lộc đã mắc mưu mẹ một cách quá ngây thơ, chỉ vì cái thư nặc danh ký tên Ng. Y. mà Lộc giật lấy ở tay một thằng bé thập thò khả nghi ở ngoài cổng nhà, trên phong bì màu xanh có đề hai chữ « Cô Mai ». Đoạn này Khái Hưng viết :

Lộc chờ thẳng bé con đi xa, cầm bức thư soi lên, ghé lên mũi ngửi thấy sức nức mũi nước hoa. Chàng toan xé ra xem, lại thôi, vì chàng nhiễm chút phong tục lịch sự Âu Tây không muốn coi thư trộm của kẻ khác. Nhưng tính tò mò và lòng ghen tuông vầu đặc thẳng, nhất là trong những lúc tức giận. Lộc liền quả quyết bóc thư ra.

Chàng giật mình kinh hoàng. Chiếc phong bì đựng một cái giấy bạc hai chục và một bức thư, trong có gợn gờng mấy gờng chữ :

*Em Mai yêu quý,*

*Giữ lời hứa, anh tặng em số tiền ấy, và chiều mai đứng 5 giờ như lần trước, anh chờ em ở Bách Thú.*

Ng. Y.

Lộc đứng chờ người, tức uất không thở được nữa.

Tất cả chuyện biến của *Nửa Chàng Xuân* đều căn cứ ở « điềm bản lề » cực kỳ trọng yếu này, mà điềm này lại yếu quá và lệ thuộc vào khá nhiều bất ngờ ngoại lệ. Vì, có thể lắm, và hợp lý lắm, Lộc theo đúng lịch sự Tây Phương trao thư cho Mai, lúc đó Mai vẫn có nhà và vừa cùng Lộc nói chuyện cơ mà. Mai mà đọc, tất nhiên Mai phá lên cười, đưa thẳng lá thư và tờ giấy hai mươi đồng cho Lộc xem tức khắc. Tất cả mưu cơ bà Ân gây nghi ngờ, và lợi dụng tính đa nghi của Lộc sụp đổ...

Nhưng không, mọi sự lớn nhỏ rầm rập xảy ra đúng y như bà Ân muốn, do sự a tòng của... ngòi bút tác giả.

Rồi đọc hết chương « Mẹ Con » này của Phần Hai, chúng ta phải đi đến kết luận rằng : Cái thẳng thần và trong sáng của tâm hồn Mai biểu lộ rõ ràng, hồn nhiên như vậy mà Lộc vẫn còn nghi ngờ, chàng thực là một người hết sức tầm thường. Đã đành một người sáng suốt có thể trở thành u tối, một người quảng đại có thể trở thành thiên cận hẹp hòi, nhưng sự biến chuyển tâm lý đó phải được giải thích bằng những sự kiện hợp lý. Vai Lộc của Khái Hưng xụp đổ ở ngay Phần Hai chính vì đã không thể hiện được mối liên hệ nhân quả hợp lý cần thiết trong việc dựng truyện đó. Lộc ở Phần Một với Lộc ở Phần Hai như hai nhân vật khác biệt hẳn.

Sang Phần Ba, Lộc gặp họa sĩ Bạch Hải, được họa sĩ cho biết hết nỗi oan tình của Mai, chàng hối hận... rồi viết thư cho Huy... rồi bà Ân lên Phú Thọ gặp Mai (tức chương « Cháu Ái » tuyệt tác), rồi tiếp đó là chương « Trên Đồi » với bao hồi hộp tẻ nhạt, với bao tình cảm đan lát tinh vi, tình yêu thương biểu lộ bằng oán hờn, oán hờn đầy đến cực độ thì được giải tỏa, mở lối cho một hình thức yêu thương mới, như mưa tan, vũ trụ chan hòa màu nắng mới.

Như trên đã nói, giả sử Khái Hưng ngừng lại ở đây, mỗi cảm hoài trong lòng độc giả đạt tới mức tối đa, sự thành công tối hậu này sẽ đánh lại cán cân thăng bằng giành ưu điểm cho tác phẩm. Tiếc thay Khái Hưng đã vẽ rắn thêm chân, viết thêm chương « Bên Lò Sưởi. » Tới đoạn cuối chương này, tình yêu cao cả của Mai đã giác ngộ Lộc tìm thấy con đường lý tưởng phải đi.



« *Lộc lim dim mắt cố tìm chân lý trong những ý tưởng phức tạp của Mai.*

*Trong đầu bỗng hiện ra hình ảnh một chàng thanh niên cứng cáp, quả quyết theo đuổi việc xã hội, những việc mà tất phải đem hết nghị lực tài trí ra mới làm nổi..*

Sau đó Lộc nói với Mai :

« *Đời anh từ nay sẽ không riêng của anh nữa, anh sẽ vì người khác mà sống, Vì người khác anh sẽ bỏ cái đời an nhàn phú quý mà dấn thân vào một cuộc đời gió bụi... »*

Sự biến chuyển tâm lý của Lộc ở đây cũng đột ngột, phi lý như ở Phần Hai. Ấy là không kể hình ảnh « *dấn thân trong cuộc đời gió bụi...* » hoặc « *trong khi ấy tại một nơi heo lánh, một thiếu phụ yêu chàng đương mong mỏi ở sự hành động của chàng, đương đếm từng bước chàng đặt trên đường đời...* » đều là những hình ảnh sáo, rỗng, lãng mạn một cách rẻ tiền.

Một người nhu nhược như Lộc liệu có thể nhất đán trở thành một chiến sĩ của hỷ xả như vậy ? Một người dễ dãi cho tình cảm xung động như Lộc liệu có thể nhất đán cương quyết xa Mai mãi ?

Trong Những Nhà Văn Hiện Đại Vũ-Ngọc-Phan thật đã chỉ lý, khi ông nêu nhận xét :

« *Lần đầu Lộc gặp Mai xin nàng tha lỗi, Mai còn tỏ vẻ lãnh đạm, nhưng đã để cho Lộc cầm tay, và hôn từ biệt, lần thứ hai Lộc trở về nhà Mai, Mai đã có thể ngồi suốt đêm đề kề nỗi lòng với Lộc : vậy nếu Lộc cứ lên Phú Thọ, luôn luôn đã có đứa con trai là thằng Ái bắc cầu cho đôi bên, cặp vợ chồng ấy có thể nào xa nhau mãi được ? Sự tái hợp chỉ là sự rất thường.»*

Tóm lại khi viết thêm chương cuối « Bên Lò Sưởi » Khái Hưng đã khiến vai Lộc vốn đã đồ vớ càng thêm đồ vớ. Sự đồ vớ của vai này đã làm suy yếu rất nhiều toàn thể kiến trúc của tác phẩm. *Nửa Chừng Xuân* chỉ còn thành công ở cục bộ.

Phải chăng đây là một lầm lỗi điển hình của tình cảm xung động, khiến tác giả đã không làm chủ được ngòi bút mình. 1

Trong cuốn sở tay phê bình văn học của các bạn sinh viên, các bạn có thể ghi mấy câu hỏi này để cùng suy tư hay thảo luận :

1. Liệu rồi đây tác phẩm *Nửa Chừng Xuân* của Khái Hưng có thể và có nên như trường hợp thi phẩm *Prelude* của William Wordsworth, nghĩa là các học giả Việt Nam quyết định chỉ chấp nhận *Nửa Chừng Xuân* đầu tay, kết thúc ở chương « Trên Đồi » đăng trên *Phong Hóa*, chứ không chấp nhận *Nửa Chừng Xuân* được chính Khái Hưng sửa lại bằng cách viết thêm chương « Bên Lò Sưởi » làm chương cuối ; cũng như trước đây các học giả Anh, Mỹ ưng nguyên bản viết tay năm 1805 của *Prelude*, hơn là ấn bản năm 1850 được chính tác giả sửa chữa rất nhiều ?

2. Nếu muốn bênh Khái Hưng ở lập trường viết thêm chương « Bên Lò Sưởi » thì phải lập luận ra sao ? Liệu lập luận đó có thể đứng vững ?

---

1. Xin đọc thêm *Tự Lực Văn Đoàn* của cùng soạn giả, tr. 165-182.

## II. So Sánh Đôi Bạn và Đoạn Tuyệt

Như chúng ta đã biết *Đôi Bạn* (1937) ra đời nhờ sự thành công quá rực rỡ của *Đoạn Tuyệt* (1935). *Đôi Bạn* tuy viết sau nhưng thuật lại thuở ban đầu của Dũng và Loan ở chốn quê nhà.

A.— *Những điều Đôi Bạn bỏ khuyết cho Đoạn Tuyệt.*

1. *Gia đình Loan* : Về Loan, chúng ta được biết nàng là con Bà Hai Hằng (ở *Đoạn Tuyệt* chỉ là Bà Hai). Cha nàng (Ông Hai) là bạn học cũ của cha Dũng (Ông Tuần). Vườn đất xung quanh nhà, Ông Hai vì túng quẩn đã phải bán dần cho ông Tuần, chỉ còn giữ lại hơn một mẫu làm chỗ ở.

2. *Độ* : Ở *Đoạn Tuyệt*, Chương IV, Phần Hai, Dũng trên bước đường phiêu lưu có dừng chân tại đồn điền người bạn tên là Độ trong dịp cuối năm.

Cũng ở chương IV, Phần Hai, trong *Đôi Bạn* lý lịch của Độ được soi sáng thêm chút nữa : Độ là con của bà Huyện Thanh Thủy. Bà Huyện là chị ruột bà Hai.

3. *Trúc* : Ở *Đoạn Tuyệt*, Chương IX, Phần Ba, Dũng xuôi thuyền về đồn điền Độ, nhưng tới Thanh Thủy thì tối, thuyền phải dừng lại. Trên thuyền có Trúc. Đây là một nhân vật vui vẻ, vô tư, rất đáng yêu. Nhưng phải đợi đọc *Đôi Bạn*, chúng ta mới được rõ thêm : Trúc không còn người thân thích, là bạn học của Dũng, đã từng nhảy qua hàng rào nhà trường bãi khóa, rồi về trông nom ấp Quỳnh Nê cho Dũng.

B. *Những điểm bất nhất giữa Đôi Bạn với Đoạn Tuyệt*

1. *Loan* : Ở *Đoạn Tuyệt* Loan là một cô gái mới,

không e dè sợ sệt, chủ quan, cứng cỏi, kiêu hãnh, lý sự đến cùng. Ở *Đôi Bạn*, nàng quá ư thùy mị, đôi khi quá hồn nhiên như không cần để ý đến việc tự trọng, tí như đầu Chương Hai :

Bên ông Tuấn có mở tiệc thọ mừng cụ Bang, bà nội Dũng. Loan sang làm giúp từ sáng sớm ; nàng cũng rí rít vui vẻ vì công việc nhà Dũng, nàng coi không khác gì công việc nhà mình.

Có lẽ chúng ta phải viện cớ vì sự sai biệt tuổi tác giữa hai cô Loan. Loan trong *Đôi Bạn* mới mười bảy, Loan trong *Đoạn Tuyệt* đã tới tuổi trưởng thành. Nhưng nếu Loan trong *Đôi Bạn* mới mười bảy tuổi thì chúng ta phải nêu lên điểm này : Nhiều chỗ đối thoại giữa Loan và Dũng, ta thấy Loan già dặn quá. Tí như đoạn nàng và Dũng triết lý về bắt đom đóm ở Chương IV Phần Hai :

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 đang nhớ những quãng rộng rãi ở các miền 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 thồn thức... Chàng dịu dàng nói với Loan.

— Thế mà mới độ nào, cô còn nhớ không, những đêm trăng sáng, chúng mình còn ngồi ở sân đợi đom đóm bay qua rồi đứng lên reo : đom đóm xuống đây ăn cơm với cá.

Loan nói :

— Hình như nó biết chúng mình đánh lừa hay sao nên nó lại càng bay cao già. Lại thật, đến khi lớn thì mình không biết là có đom đóm nữa. Tại mình không để ý.

Dũng nói :

— Mình lại để ý đến những cái khác, đi tìm những con đom đóm khác và cũng đánh lừa cho nó xuống.

Loan mỉm cười :

— Mà nó lại càng bay cao.

Ở *Đoạn Tuyệt* Loan rõ ràng là một nữ sinh theo học ở chốn ngàn năm văn vật. Nhưng ở *Đôi Bạn*, Loan chỉ là một nữ sinh tỉnh nhỏ, nàng ra thăm Hà-Nội lần đầu cùng mẹ và với Dũng ; chính Dũng đưa Loan đi xem các thành phố. (Cũng Chương IV, Phần Hai.)

2. Ông, Bà Hai : Ông Hai ở *Đôi Bạn* là một nhà nho lỗ vận, phải chật vật làm đề mưu sinh. Ông phải lên Hà-Giang dạy học ở nhà một người bạn học cũ làm bố-chánh, ông đi có lẽ vài ba năm mới về, có Quýnh đi theo đề hầu hạ. Quýnh là người anh cùng bố khác mẹ với Loan. Bà Hai thì vẫn quanh quẩn ở quê nhà với cuộc sống túng thiếu.

Sang *Đoạn Tuyệt*, chúng ta chứng kiến một hoàn cảnh khác hẳn, Ông, Bà Hai có cửa hàng bán chiếu ở Phố Mới. Việc vay của bà Phán Lợi ba ngàn đồng chưa đủ chút nào để giải thích sự thay đổi hoàn cảnh đó. Còn nhân vật Quýnh ở *Đôi Bạn* tuyệt nhiên không được nói đến một dòng trong *Đoạn Tuyệt*.

3. Mối tình của Dũng đối với Loan :

Ở *Đoạn Tuyệt*, Chương II, Phần Một, Nhất Linh viết :

Dũng bùi ngùi nhớ lại những ngày mới gặp Loan, nghĩ tới cái tình yêu Loan kín đáo lúc buổi đầu, nỗi thất vọng khi biết Loan đã là vợ của người khác...

Nếu đem đối chiếu với *Đôi Bạn* tình yêu của Dũng, Loan đâu có chỉ đơn giản như vậy. Mỗi tình đó tuy kín đáo nhưng cũng thấm thiết lắm, lâu bền lắm cũ kỹ lắm. (Loan, Dũng ở cùng quê lại cùng xóm với nhau.)

Cần thêm một nhận xét nữa, ở *Đoạn Tuyệt* Dũng khi ăn khi hiện, vừa yêu Loan vừa hoạt động cách mạng thật sự, thành thử tâm hồn Dũng vừa trữ tình, vừa hào hùng (như Phạm Thái). Ở *Đôi Bạn* Dũng chẳng có gì là huyền bí. Dậy tâm tình quá tế nhị của Dũng ở mọi chương đôi khi tới mức ủy mị nữa.

Ta có thể nhận định tổng kết về *Đôi Bạn* :

— *Đứng về phương diện văn chương, Đôi Bạn* thành công rực rỡ ở nhận xét tâm lý tinh vi, tả cảnh vô cùng gợi cảm, lời văn trang nhã, sáng sủa, đẹp như thơ (nếu xét riêng từng đoạn).

— Xét về động tác thì động tác ở *Đôi Bạn* hết sức ngưng trệ, từ đầu đến cuối chỉ là những sự kiện được nêu lên để tác giả tả tình, tả cảnh bằng một ngòi bút lọc lõi. Nhưng cũng vì vậy càng về sau người đọc càng có cảm tưởng được mời dự một bữa tiệc mà chủ nhân bắt phải ăn đến thừa mứa (dù là ăn ngon).

— Thoạt viết *Đoạn Tuyệt* trước, ngòi bút Nhất Linh phóng khoáng như múa gươm trên khoảng đất

rộng không người, không đồ đạc. Lẽ ra khi viết *Đôi Bạn* sau này, ông phải đọc lại *Đoạn Tuyệt* mà nép mình trong cái khung cố định do chính ông đặt ra đó, để tránh những điều bất nhất đáng tiếc như trên. 2

Trong sổ tay phê bình văn học, các bạn sinh viên có thể ghi câu tự vấn :

Là một phê bình gia, chúng ta có quyền vạch lá tìm sâu một cách tỉ mỉ vào trường hợp hai tác phẩm riêng biệt, nhưng vẫn còn một số nhân vật chính, phụ như nhau ? Vào trường hợp đó chúng ta có quyền trách cứ tác giả về những điểm bất nhất, như người cảnh sát nghi ngờ trách cứ một người mà hai lần gặp mặt xuất trình hai thẻ căn cước khác nhau ?

---

2 Xin đọc thêm *Tự Lực Văn Đoàn* của cùng soạn giả, tr. 103-115.

## SỞ TAY PHÊ BÌNH VĂN HỌC CỦA SOẠN GIẢ

Sự chú quan trọng phê. Thế hệ nào cũng có một vài  
bình văn nghệ và văn học. dư luận không ưa nàng Kiều.  
Giá trị của sự chú quan. Hậu bán thế kỷ XIX có Nguyễn  
đó. Công - Trứ, tiền bán thế kỷ

XX có Tản Đà v.v.. Nhưng dù thế mà cả người chê  
(Nguyễn-Công-Trứ, Tản - Đà) và người bị chê  
(Nguyễn-Du) vẫn đều hiện diện chói lọi trong văn học  
sử Việt-Nam.

Tolstoy căn nhắc chê Beethoven là lão điếc lăm  
cầm, lời chê đó chẳng hề làm giảm giá trị của chính  
Tolstoy hay của nhạc Beethoven. « Lão điếc lăm cầm »  
vẫn ngồi trên tuyệt đỉnh âm nhạc Đức Quốc, Tolstoy  
vẫn là một trong những tuyệt đỉnh của tiểu thuyết Nga.

Họ đều là những sáng tác gia có cá tính, có  
chân giá trị và chân thành trong việc khen chê.

Còn sự khen chê qua chủ quan của từng cá nhân  
có chân giá trị đó khi gia nhập vào sự khen chê chung,  
thì đúng sai sẽ được thẩm định lại theo mức trung  
bình của toàn thể phê bình giới có thẩm quyền.  
Có sao đâu !

Thế nào là một tác giả. Trước hết, và căn bản, tác  
lớn. Và lớn với ai ? giả lớn là lớn với dân tộc họ,  
sau nữa là lớn với những dân tộc hao hao cùng  
màu sắc văn hóa với họ. Những dân tộc ngoài, đặc  
biệt những dân tộc tập tục văn hóa khác lạ hẳn khi



chấp nhận « tác giả lớn » của dân tộc kia, chính là do niềm tương kính giữa các dân tộc với nhau. Tác phẩm văn nghệ nào thường thường cũng có hai nấc : Nấc một, phản ánh thời đại mình, dân tộc mình ; nấc hai, từ thời đại mình, dân tộc mình vươn lên những bản khoán, những thách thức, những khát vọng của nhân loại muôn thuở.

Jean Paul Sartre, trong tác phẩm *Buồn Nôn* đã phản ánh đúng sự buồn nôn của ông với xã hội máy móc, sa đọa của nước Pháp nói riêng, của xã hội Tây-phương nói chung. Albert Camus trong *Kẻ Xa Lạ* phản ánh sự trống rỗng, sự xa lạ của con người (Tây phương) với cuộc đời, đến nỗi mẹ chết, mặc, vẫn đi chơi với nhân tình, ngủ với nhân tình. Và cả sự ngủ với nhân tình cũng hững hờ, xa lạ, chẳng có gì là quan trọng là thiết tha.

Chắc chắn là Camus đã phản ánh đúng thực tại tâm linh Tây phương, nên uy danh ông mới nổi như sóng cồn vậy.

Và chúng ta, do thái độ tương kính đương nhiên giữa các dân tộc, chúng ta nghiêm trang thành thực, đọc và tìm hiểu Sartre, Camus. Chúng ta cố vươn từ cái dị biệt của nấc một (nghĩa là sự khác biệt giữa hai hoàn cảnh của Pháp và của Việt) để tìm hiểu lên đến những bất mãn, những trống rỗng đại đồng trong kiếp nhân sinh. Như thế mới được. Hoàn cảnh nước Việt-Nam thọ nạn bốn bề từ một phần tư thế kỷ nay, anh em đôi bên bị xô ra chiến trường vào thế chua xót là nếu không giết (mà giết cho lẹ) sẽ bị giết. Thực tại đất nước như vậy làm sao chúng ta buồn nôn y hệt nhân

vật của Sartre trong *La Nausée*, hay hững hờ xa lạ y hệt nhân vật của Camus trong *L'Etranger* ?

Những tác giả lớn của văn Trong Văn học cổ điển Việt học Việt Nam. Việc giới Nam, những khuôn mặt lớn là thiệu văn chương Việt Ôn Như Hầu, Đặng Trần Nam với quốc tế. Côn, Nguyễn Du, Nguyễn-Công Trứ, Cao Bá Quát, Nguyễn Khuyến, Trần Tế. Xương.. . Đó là lẽ dĩ nhiên và sự kiện đã an bài.

Trong nền văn chương tiền chiến của ta : *Giông tố*, *Số Đỏ* của Vũ Trọng Phụng là những hạt trân châu. « *Chí Phèo* », « *Một Đám Cưới* » của Nam Cao là những hạt trân châu khác.. Miền Nam tự do gần đây đã có người đề nghị đắp tượng Vũ Trọng Phụng đặt tại công trường Lam Sơn, trước Hạ Viện, soạn giả đề nghị nên đắp thêm tượng Nam Cao, tác giả « *Chí Phèo* », đặt tại công trường trước Thượng Viện.

Những tác giả có uy tín của văn học miền Nam từ sau 1954 đến nay, những người sống chết với đất nước này, đau niềm đau của đất nước này, vươn lên sức vươn bất tuyệt của đất nước này như những Võ Phiến, Nguyễn-Mạnh Côn... Chúng ta quên họ sao được. Những hoang mang rã rời, những cựa mình bão tố kết tụ lại thành những tác phẩm dài ngắn của Thanh Tâm Tuyền, Mai Thảo, Dương Nghiễm Mậu, Lê Tất Điều vân vân và vân vân, chúng ta quên họ sao được. Quên sao được những giọt nước mắt hạt huyền họ khóc cho dân tộc này, những hạt sương mai long lanh họ kết tụ thành niềm

vui mong mạnh mà trường cửu, nhỏ bé mà muôn vàn tươi mát cho dân tộc này.

Xin được nhắc lại : Nhà văn lớn trước tiên, và bao giờ, và mãi mãi, cũng là lớn với dân tộc họ, vì chính họ là tiếng nói chân thành, tiếng nói trung thực, tiếng nói đích thực của niềm đau, của niềm vui, của khát vọng, của thao thức của dân tộc họ.

Những tác giả lớn đến thế      Hãy xét trường hợp Nguyễn Du  
 nào thì thành những tác      của ta trước đã. Thoạt Nguyễn  
 giả lớn của nhân loại ?      Du là thần tượng, là ngôi sao  
 Bắc Đẩu của vòm trời văn học Việt Nam đã. Nếu chúng  
 ta không thể hệ này qua thế hệ khác, đời này qua đời  
 khác nồng nhiệt chiêm ngưỡng thiên tài Nguyễn Du của  
 dân tộc, chắc chắn người Pháp, người Anh, người Đức,  
 người Hy Lạp chẳng hoài hơi dịch Nguyễn Du mà làm  
 gì. Họ dịch Nguyễn Du chính vì niềm tương kính đối với  
 ta y hệt niềm tương kính của ta đối với họ như vừa nói  
 trên đây. Dịch thôi, chứ hỏi rằng họ thưởng thức  
*Truyện Kiều* qua bản dịch đó, làm sao họ có được hết  
 cái hay cái đẹp của thần bút Nguyễn Du trong thể thơ  
 lục bát Việt Nam. Nhưng mất nhạc thơ lục bát, ít nhất  
 họ cũng tìm hiểu được tinh tiết truyện Kiều, rồi từ  
 đấy họ khám phá lấy được những gì Nguyễn Du cống  
 hiến cho nhân loại từ một hoàn cảnh Đông Phương  
 Việt Nam. Ngay cả người ngoại quốc yêu dân tộc Việt  
 Nam tận tình, đọc Nguyễn Du bằng tiếng Việt, khi  
 ca ngợi *Truyện Kiều* cũng phải thú thực rằng không  
 sao hiểu hết được cái hay của *Truyện Kiều*. Đó là trường  
 hợp ông A Pazzi :

... Thực ra nội dung *Đoạn Trường Tân Thanh* là một nội dung luân lý, và đó là cái luân lý sâu xa đặc biệt về người, vì nó nói lên một sự tố cáo về sự chà đạp con người, bày tỏ một niềm khát vọng yên vui hạnh phúc về người. Tôi tưởng không nói quá đáng khi nhận định rằng *Truyện Kiều* — mà tôi phải tốn bao nhiêu công phu tìm hiểu — là một tác phẩm tiêu biểu của nền văn học Việt-Nam, có một nội dung cao nhất về mặt đạo đức, vượt xa hơn hẳn bao nhiêu tác phẩm cổ điển của nhiều dân tộc tự xưng có nền văn minh lâu đời trên thế giới này. Đọc nó ta thấy nước nớc một niềm tủi hổ về con người bị dày dạn, con người tài đức vẹn toàn mà không bao giờ được hưởng hạnh phúc, và trong sự nước nớc ấy là tiếng kêu đòi thống thiết được sống cao đẹp, yên lành. Tôi chắc những nhà trí thức Việt Nam nhận thấy rõ ràng điều đó hơn là chúng tôi, bởi vì lời thơ của một dân tộc có âm hưởng riêng của nó mà người ngoại địa khó lòng thông hiểu dễ dàng. 3

Hay như trường hợp André Gide viết về *L'Offrande lyrique* của Tagore :

Tôi nhận thấy không một tư tưởng nào ở thời đại chúng ta lại xứng đáng được kính trọng — tôi định nói xứng đáng được tôn sùng — cho bằng tư tưởng của Tagore Tôi tự cảm thấy nhỏ bé, tầm thường

---

3 A. Pazzi, *Per Comprendere il Viet-Nam e Vietnamita*, bản dịch tiếng Việt của cô Hồng Cúc, *Người Việt Cao Quý* (Saigon : Cao Thơm, 1965), tr. 65-66.

Những dòng in nghiêng là do soạn giả.

trước Tagore như chính Tagore cảm thấy tầm thường, nhỏ bé lúc ca hát trước Thượng Đế. 4

Nhưng cũng vậy, làm sao André Gide hiểu thấu thía trọn vẹn Tagore bằng chính người Ấn Độ và đặc biệt những người Ấn nói tiếng Bengali.

Cũng như làm sao tất cả mọi người chúng ta thường thức trọn vẹn được những biến chuyển tâm lý những khúc mắc tâm linh của nhân vật tiểu thuyết Dostoievsky bằng chính dân tộc Nga vân vân và vân vân.

Cái gì là hòn đá thử vàng giúp mọi người nhận ra những tác giả lớn của dân tộc đã, rồi của nhân loại sau ? Nhiều. Và tùy nghi. Nhưng đại để có ba yếu tố chính :

1. Trục quan của quảng đại quần chúng như trường hợp *Truyện Kiều* của Việt Nam, *Faust* của Đức, *Divine Comedy* của Ý.

2. Cái nhìn uy tín của các nhà phê bình văn học có thẩm quyền.

3. Sự đãi lọc của thời gian.

Nhà phê bình văn học có ý kiến gì về việc giới thiệu những tác phẩm của đất nước Việt Nam chẳng hạn lên văn đàn quốc tế. Tất nhiên là phải dịch rồi, dịch sang Anh ngữ (thứ tiếng chiếm được bề rộng nhất ngày nay), rồi Pháp ngữ, Đức ngữ. Phương pháp lý tưởng là chính tác giả (hay người mền chuộng tác giả) thông thạo một trong những ngoại ngữ đó cộng tác dịch với người Anh, người Mỹ, người Pháp, hay người Đức, và những dịch giả đó cũng nên là những người nói và đọc được tiếng Việt. Và khi dịch phải cố làm sao

4. Lời dịch Đỗ Khánh Hoan, *Tặng Vội* của Rabindranath Tagore (Saigon : An Tiêm' 1973), tr. 15.

đạt được cùng một lúc hai mục tiêu (một viên đạn cùng một lúc hạ được hai con chim) :

1. Nét đặc biệt của nếp sống văn hoá dân tộc nhà.
2. Khía cạnh nhân bản trường cửu mà tác phẩm đó gói ghém.

Tỉ như nếu dịch « Chí Phèo » của Nam Cao thì phải làm sao uốn nắn câu văn dịch, ý văn dịch cho người Tây phương hiểu được nếp sống thôn ở Việt Nam. Đừng ngạc nhiên có đoạn phải lược đi, hoặc đơn giản hoá đi. (Nhiều đoạn văn đối thoại lột tả nếp sống Nga của Dostoievsky, các dịch giả Tây phương đành phải lược bỏ vì không sao dịch nổi, và dù có cố gắng dịch thì độc giả Tây phương cũng chẳng hiểu được hơn gì. Sau đó dịch giả phải làm sao cho nổi bật thâm kịch một con người bị từ chối làm người trong nhân vật Chí Phèo, điều đó không phải lỗi ở những người trong xã hội đương thời, mà là do chính Chí Phèo đã tự cắt đường, rào lối bằng những hành động trong dĩ vãng của anh ta. Đề tài muôn đời của nhân nào quả ấy, chẳng cái gì tự tạo ra, chẳng cái gì tự mất đi. Người ta cứ oán trách Định Mệnh, sự thực Định Mệnh là cái bóng của chính mình !

Trường hợp *Lục Vân* Thêm một vấn đề nữa :

*Tiên* của cụ Nguyễn Đình Chiểu. Nhà phê bình văn học Việt Nam trả lời sao nếu như có người ngoại quốc nêu lên những tiêu chuẩn quốc tế về tiểu thuyết và cả về huyền thoại nữa để kết luận rằng cốt truyện và tình tiết *Lục Vân Tiên* của cụ Nguyễn Đình Chiểu quá ước lệ ?

Chúng ta sẽ kể lại đời sống vàng vạc cao khiết của cụ Nguyễn Đình Chiểu cho người ngoại quốc

đó nghe. Hay nếu không tiện thì thuật lại ngay lời của ông A. Pazzi, tác giả ngoại quốc vậy :

... Người ta kể chuyện một nhà thơ Việt ở tại miền Nam là Nguyễn Đình Chiểu, mặc dầu vừa mù vừa điếc, vẫn đem sức tàn làm thơ chống giặc và viết sách để truyền bá luân lý, đạo đức cho dân tộc mình. Chính nhà thơ ấy trong lúc nghèo, tàn tật, vẫn không chịu nhận món tiền do bọn thực dân tặng cấp. Đặc biệt hơn nữa là suốt quãng đời khổ đốn của mình, cụ Nguyễn Đình Chiểu chỉ giặt quần áo bằng thứ nước tro chứ không chịu dùng xà phòng mà cụ cho là một thứ sản phẩm của giặc. Cụ cũng không chịu đi trên con đường quốc lộ mà cụ cho là công trình xây đắp của bọn thực dân, và phải băng đồng lội ruộng thật là vất vả, mỗi khi xê dịch... Nhưng thứ tinh thần cứng rắn như thế không thể đem ra phẩm bình hơi hợt bằng một con mắt bàng quan và xem là một thái độ bảo thủ lỗi thời. Thực ra phải đứng vào vị trí dân tộc, cùng cái nhu yếu tự vệ khẩn thiết của dân tộc ấy, mới nhận định đúng cái giá trị ấy. Đó là một thứ tinh thần kết tinh của nhiều thế hệ chống đối, một loại kim cương đọng lại từ lớp đá than sinh hoạt của bao nhiêu đời.<sup>5</sup>

Sau đó chúng ta nói với người ngoại quốc đó rằng *Lục Văn Tiên* phản ánh đúng nếp sống kim cương của tác giả, Và vào trường hợp đặc biệt này, nhà phê bình

---

<sup>5</sup> Bản dịch của Hồng Các, *sđd*, tr 62-63.

văn học phải ghi nhận đôi khi chính đời sống của tác giả ban ánh sáng cho tác phẩm. Âu đó cũng thêm một điều để chứng minh rằng văn học, cũng như phê bình văn học, cũng như cuộc đời luôn luôn phải linh động uyển chuyển như vậy.

Đề kết thúc, hãy giả **Hãy giả** định rằng tại một nước  
định một trường hợp **nhược** tiểu của Á, Phi, Âu, Mỹ  
vong thân trong phê **biên** nào đó, có một nhà phê bình văn  
bình văn học. **học** coi mọi sinh hoạt văn học của dân tộc mình như  
đất bùn, coi sự hạ cố phê bình những công trình sáng  
tạo trong nền văn học dân tộc mình là sự sa sút nhân  
phẩm của chính mình, trái lại tận tình chiêm ngưỡng  
đến như uống từng lời, uống từng giọt hào quang của  
những dòng cực tả thái độ buồn nôn của Jean Paul  
Sartre, cực tả nỗi niềm trống rỗng xa lạ của Albert  
Camus, cực tả thái độ cuồng bạo địa ngục của nhân  
vật bất lực của Faulkner hiếp dâm một cô gái bằng cái  
lưỡi ngò, nghĩ rằng chính những dòng đó, những tác phẩm  
đó là thuốc tiên văn hóa cho mình, uống những thứ  
đó vào mình lớn lên thành khổng lồ, mình có hào quang  
như trăng sao vân vân và vân vân.

Ôi, nếu có một trường hợp vong thân như vậy của một phê bình gia văn học, thì bảo đó là một tấn hài kịch cũng được, một tấn bi kịch cũng không sai, một bi hài kịch có lẽ càng đúng.

Rõ ràng là có cái gì bất biến trên cõi đời này đâu ! Sắc thái dân tộc cũng vậy. Nhưng cũng rõ ràng là vẫn có cái gì như là *di bất biến, ứng vạn biến* làm cho ta nhận dạng ra một dân tộc hay tự nhận dạng ra ta thì cũng được, thế,



Trong bao nhiêu năm, vì lòng tương kính, tôi cố mảy mò học hỏi tìm hiểu âm nhạc Tây phương. Bây giờ tôi nghĩ rằng tôi đã hiểu, đã thông cảm được cái nguy nga của nền nhạc đó. Tôi đã nhìn thấy nét mềm éo liệng trong nhạc Mozart ; tôi đã nhìn thấy ánh trí thức rực hồng trong *Đệ Tam Đại Hợp Tấu* của Beethoven ; đã nhìn thấy cảnh thiên nhiên hùng vĩ trong giống bão, cũng như hiền từ trong tiếng chim họa mi, cũng như huyền ảo thanh bình trong ánh trăng khuya còn đầm hơi mưa mát lạnh trong *Đệ Lục Đại hợp Tấu* cũng của Beethoven ; tôi đã cảm thấy hồn mình ngợp và thên thang đi vào vùng sông Ngân Hà, tay dắt theo một vì sao nhỏ, mỗi khi nghe « *Bản Hợp Xướng Chung Khúc* » trong *Đệ Cửu Đại Hợp Tấu* cũng của Beethoven. Nhưng cái hiểu của tôi trong những trường hợp này vẫn là cái hiểu của kẻ thăm âm khách quan ngồi trước một dàn nhạc đầy đủ và tuyệt hảo. Chỉ khi nghe dân ca miền Bắc, điệu hò miền Trung, dân ca miền Nam tôi mới cảm thấy tâm hồn mình tan ra và hòa với nhạc làm một. Hoa dân tộc gặp hương dân tộc làm sao mà phân tách làm hai cho được !

Giá như Mozart và Beethoven tái sinh, tôi sẵn sàng cho hai thiên tài cổ điển tột đỉnh của Tây-phương đó mượn một điệu hát Quan Họ Bắc Ninh, điệu hò Mái Nhì, Mái Đầy Sông Hương để quý vị đó khai triển thành những biến khúc phong phú bất tận theo kỹ thuật nhạc Tây phương. Nhưng tôi e rằng Mozart và Beethoven thất bại mất trong việc này. Đâu phải vì những vị đó kém tài mà chỉ vì chất liệu văn hóa khác

nhau của đôi bên — kẻ sử dụng và vật được sử dụng.

Khúc hát Quan Họ dệt bằng tơ trắng trên những vùng đồi gió Bắc Ninh, khúc hò Mái Nhì, Mái Đầy như một dải lụa buồn dệt bằng dáng núi xa, bằng ánh đèn gần của bóng nước Sông Hương. Tất cả kết đọng và mong manh như tiếng đại dương tự lại và vang lên đâu đây tự một vỏ sò thần thoại.

## BẢNG NHỮNG CÂU HỎI GỢI Ý

Sau hết, để giúp các bạn sinh viên văn khoa phương pháp tìm ý làm một bài tiểu luận phê bình văn học, hay chuẩn bị một buổi thuyết trình về một hay hai tác phẩm văn chương trong kỳ thi vấn đáp Cao Học Văn Chương chẳng hạn, soạn giả theo phương pháp của Laurence Perrine, giáo sư văn chương tại *Southern Methodist University*, trong *Story and Structure*,<sup>1</sup> và bổ sung thêm bằng phương pháp của Bliss Perry, giáo sư văn chương tại *Harvard University*, trong *A Study of Prose Fiction* <sup>2</sup> để lập thành bảng những câu hỏi gợi ý dưới đây. Xin nhớ khi phê bình một tác phẩm chúng ta nên theo sát hai nguyên tắc chính này :

1. Thứ nhất xét xem mục đích chính của tác phẩm là gì, và tất cả những thành tố nội tại của văn chương ( nhân vật, tình tiết, bối cảnh, lời văn, giọng văn...) đã được sử dụng ra sao, có giúp tác giả thực hiện được mục đích chính của tác phẩm hay không ?

2. Nếu tác phẩm đã thành công trong việc thực hiện mục đích chính, thì bước thứ hai của phê bình gia là xét đến tầm quan trọng, sâu sắc, phổ biến của mục đích chính đó. Nếu mục đích chính của tác phẩm chỉ là để giải trí mua vui đơn thuần, giá trị tất nhiên kém hơn so với loại tác phẩm mục đích là suy tư, khám phá về chiều rộng cũng như chiều sâu cuộc đời.

Với những ý niệm căn bản chúng ta đã có về văn học nói chung và tiểu thuyết nói riêng, tới đây chúng ta chỉ cần khéo đặt một số câu hỏi gợi ý về từng thành

<sup>1</sup> Xin đọc Laurence Perrine, « The Scale of Value, » *Story and Structure*, pp. 349-354.

<sup>2</sup> Xin đọc Bliss Perry, « Appendix — Suggestions for Study, » *A Study of Prose Fiction* pp. 363-399.

tổ văn chương là chúng ta tương đối có tạm đủ « bùa phép » để phê bình, phân loại khá hữu hiệu văn chương ra thành *ưu, bình, thứ, liệt*.

Đó chính là mục đích của bảng những câu hỏi gợi ý dưới đây.

### Câu hỏi về cốt truyện

1. Cốt truyện nêu cuộc tranh đấu, (a) giữa người với người (xã hội), hay (b) giữa người với thiên nhiên, hay (c) giữa người với chính nội tâm của người đó, hay (d) gồm đủ tất cả ?

2. Cốt truyện nêu cảnh thiện ác, hắc bạch, phân minh, hay cảnh « xôi đậu » âm trung chi dương, dương trung chi âm rất phức tạp, rất tế nhị giữa thiện ác, chính tà ?

3. Cốt truyện có nhiều pha bất ngờ hồi hộp ? Giá trị của những bất ngờ hồi hộp đó : hợp lý hay phi lý, tự nhiên hay gượng ép, kích động cảm giác đơn thuần hay có tác dụng sâu sắc, phong phú hơn ? 3

4. Cốt truyện có nêu lên một tình trạng tiến thoái lưỡng nan ? Nếu có, hãy thẩm định giá trị của hoàn cảnh tiến thoái lưỡng nan đó.

5. Những tình tiết trong truyện có như « một dòng sông tràn bờ nhưng tất cả vẫn bị hút về biển », nghĩa là tình tiết phong phú phức tạp nhưng gán bó chặt chẽ thành một khối toàn bích, hay có nhiều chi tiết rườm rà vô ích ?

---

3 Xin nhớ truyện nào thường cũng phải sử dụng đến yếu tố bất ngờ, hồi hộp để gây hào hứng cho người đọc, nhưng phản quan niệm cho thích đáng yếu tố hồi hộp bất ngờ. Một truyện hay cũng như một bản nhạc hay, xem đi xem lại, nghe đi nghe lại không chán. Trong trường hợp này nếu ta hiểu bất ngờ, hồi hộp theo nghĩa nông cạn thông thường, thì làm sao giải thích nổi ?

(Xem lại trang 287, sách này).

6. Truyện kết thúc vui, buồn, hay bỏ ngõ ? Thâm ý của tác giả khi chọn kết thúc đó ?

### Câu hỏi về nhân vật

( Xin nhắc lại tình tiết truyện với nhân vật như bóng với hình, như hai bề mặt của một đồng tiền, nghĩa là tuy hai mà một).

1. Tác giả đã xây dựng cá tính nhân vật ra sao ? Bằng lời nhận định, giải thích trực tiếp, hay bằng cách để cho nhân vật tự chứng minh dần bằng hành động ?

2. Những hành động của nhân vật có nhất trí ? Nếu không, sự chuyển hóa đó có được chứng minh hợp lý ? Hay gương ép giả tạo ?

3- Tác giả có phải sử dụng đến những loại nhân vật điển hình thường tình ? Nếu có, tác giả có dùng thiên tài của mình gia giảm thêm một vài nét chấm phá khiến nhân vật điển hình ước lệ đó bỗng có được một cá tính khó quên ?

4. Các nhân vật có được đặt đúng chỗ, sử dụng đúng lúc để đem lại tác dụng gợi cảm tối đa cho mục đích chính yếu của toàn thể câu chuyện ?

### Câu hỏi về chủ đề truyện

1. Truyện có chủ đề không, hay chỉ là một truyện mua vui đơn thuần ? Nếu có thì chủ đề đó là gì ? Có thêm nhiều hay ít chủ đề phụ xoay quanh chủ đề chính ?

2. Đây là một chủ đề rộng lớn, muôn thuở (về tình yêu, về sống, chết, về tôn giáo) hay là một chủ đề đặc biệt nêu thành một nét tương phản với quan

niệm phổ biến thường tình ? Nếu là một chủ đề muôn thuở, tác giả đã đem lại được những nét tân kỳ nào để tô đậm cho tươi mát thêm chủ đề phổ biến đó ?

### **Câu hỏi về bối cảnh**

(Xin nhắc lại bối cảnh có thể là bối cảnh không gian, có thể là bối cảnh thời gian, có thể hiểu rộng là không khí bàng bạc trong câu chuyện.)

1. Ngoại cảnh có hòa hợp với tâm tình nhân vật (người buồn cảnh có vui đâu bao giờ), hay đối nghịch với tâm tình nhân vật để làm nổi bật nhau ?

2. Ngoại cảnh có gây tác dụng thống nhất với tình tiết truyện, thống nhất với tác dụng toàn khối truyện, hay chỉ là một cách trang trí có cũng được mà không cũng được ?

### **Câu hỏi về quan điểm thuật sự**

1. Tác giả đã sử dụng quan điểm thuật sự nào trong ba quan điểm thuật sự chính yếu ? 4

2. Hay tác giả đã tuân tực và tùy nghi sử dụng cả ba ? Nếu vậy, hãy thẩm định giá trị của từng quan điểm thuật sự khi được sử dụng.

### **Câu hỏi về ý nghĩa tượng trưng và thái độ hài hước** 5

(Riêng về ý nghĩa tượng trưng, chúng ta phải cần thận đừng phịa ra cổ gán cho bất cứ cái gì trong tác phẩm một ý nghĩa tượng trưng giả tạo gượng ép).

4) Xem lại các trang 283-286, sách này.

5) Xem lại các trang 288-291.

1. Tác phẩm có gọi nhiều ý nghĩa tượng trưng ? Nếu có, những ý nghĩa tượng trưng đó có khiến tác phẩm sâu sắc hơn và gây được hào hứng hơn cho người đọc ?

2. Tác phẩm có cái nhìn hài hước, có giọng văn hài hước ? Hài hước ở lời, hay ở cách gọi những hành động, những ý tình, những hoàn cảnh mâu thuẫn nhau ? Những lời, những những hoàn cảnh mâu thuẫn được trình bày dưới một nhãn quan hài hước đó đã phục vụ cho mục đích chính câu chuyện ra sao ? Mua vui thuần túy hay đó là thứ cười ra nước mắt, khóc nên tiếng cười ?

### Câu hỏi về huyền truyện <sup>6</sup>

1. Truyện có sử dụng những yếu tố kỳ bí, dị thường trong tình tiết ? Nếu có, hãy tìm hiểu vì sao tác giả đã tìm cách sử dụng yếu tố kỳ bí vào truyện ? Vì chuộng lạ đơn thuần hay vì một lý do sâu sắc hơn ?

2. Những yếu tố kỳ bí đó có hòa hợp, thích ứng đúng lúc đúng chỗ trong truyện để mang lại tác dụng tối đa ?

### Tác phẩm như một toàn khối

1. Truyện cốt nhấn mạnh ở nhiều tình tiết rồn rập, hay trầm lặng hơn ở cách xây dựng cá tính một nhân vật, hay cốt đề cao một chủ đề ? Truyện đề giải trí đơn thuần hay mang ý nghĩa thâm trầm cần đào sâu, tìm hiểu ?

---

6. Xem lại tr. 291-293.

2. Bút pháp của tác giả có đặc điểm gì ? Đặc điểm đó có thích hợp với truyện ?

3. Đầu đề truyện (tên tác phẩm) có soi sáng thêm gì cho ý nghĩa truyện ?

4. Tất cả mọi yếu tố truyện có hòa hợp nhau, nâng đỡ nhau, thống nhất thành một khối để làm nổi bật ý nghĩa truyện ? Hay có một vài thành phần, một vài đoạn ngo ngoe thừa ?

5. Liệu truyện có còn giữ được nguyên hào hứng khi đọc lại lần thứ hai ?



# ĐỒ BIỂU VĂN XUÔI VIỆT NAM

Sau đây là đồ biểu văn xuôi Việt Nam tự thượng cổ đến nay.

Xin ghi nhớ mấy đặc điểm sau đây trong đồ biểu:

- Văn xuôi trong nền cổ văn Việt-Nam gồm cả phần văn học chữ Hán. Thuở ban đầu của nền văn xuôi thành hình là những thư từ, công văn giao dịch. Xin khởi ghi từ Triệu-Đà, vì soạn giả coi họ Triệu như đã Việt hóa, sau bao nhiêu năm định cư và lãnh đạo dân chúng Lĩnh Nam.

- Tiểu thuyết Việt Nam tất nhiên bao gồm cả thể « truyện ». Thể này tuy viết bằng văn vần nhưng là tiền thân của tiểu thuyết văn xuôi sau này.

- Tuy thể « truyện » đặc biệt viết bằng văn nômlục bát, nhưng cũng đã có vài cuộc thí nghiệm bằng thơ luật, và một truyện viết bằng Hán văn theo thể trường thiên cổ phong, « Truyện Chiếc Giày Thơm » (« Hương Miệt truyện »).

- Trong bảng đồ biểu sau đây, thoát những thư từ công văn thuở ban đầu được ghi nhận, càng về sau soạn giả chỉ ghi nhận những tác phẩm thật sự có tính cách văn chương, và thường thường chỉ ghi những tác phẩm chính, tiểu biểu của từng tác giả, không chủ trương ghi đủ hết.

- Đặc biệt, trong đồ biểu về các tác giả và tác phẩm miền Nam tự do từ sau 1954 tới nay, soạn giả xin thành thực cảm ơn ông Trần-Phong-Giao đã có nhã ý cho sử dụng tác phẩm sưu khảo của ông về các văn nghệ sĩ miền Nam hiện đại, còn trong thời kỳ bản thảo, chưa ấn hành. Và vì đây là thời kỳ hiện đại, các tác giả và tác phẩm còn đang tiếp tục xuất hiện, tiến triển,

nên cũng chỉ xin ghi sơ phác, đặc biệt căn cứ vào thiên biên khảo *Sơ Thảo 15 Năm Văn Xuôi Miền Nam* Chưa thề, và cũng không thề, ghi đầy đủ cho được.

● Trong đồ biếu, những tác phẩm dài hoặc tương đối dài được in chữ nghiêng như những tác phẩm riêng biệt ; còn những tác phẩm ngắn (phủ, văn tế, văn bia...) được in giữa những ngoặc kép) ; những « truyện », (tiểu thuyết văn vần) được in theo chữ đậm đứng, những tiểu thuyết văn xuôi của thời đại mới sau này được in theo thứ chữ đậm khác. Những tác phẩm chắc chắn là thất truyền có ghi dấu sao (\*).

Điều cuối cùng xin ghi nhận là văn xuôi đây gồm :

**Cổ Văn :**

- Những bài phú, ký, bi, tự, luận, hịch.
- Loại công văn như thư từ giao dịch với ngoại bang, những bài biếu dâng lên vua, những bài chiếu vua ban xuống...
- Những bộ sử.
- Những công trình biên khảo văn, sử, địa...
- Những tùy bút.
- Những truyện ký (tản văn, chữ Hán).
- Những « truyện » (tiểu thuyết văn vần) :

Tài liệu cổ văn soạn giả y cứ vào *Việt Nam Văn Học Sử Yếu* của Dương Quảng Hàm ; *Văn Học Đời Lý* và *Văn Học Đời Trần* của Ngô Tất Tố ; *Việt Nam Cổ Văn Học Sử* của Nguyễn Đồng Chi ; *Việt Nam Văn Học Sử Giản Ước Tân Biên* của Phạm Thế Ngũ).

**Kim văn :**

- Tiểu thuyết
- Kịch
- Tùy bút
- Tất cả những công trình biên khảo,

## ĐỒ - BIỂU VĂN XUÔI VIỆT - NAM

Năm toạ Niên-Đại tác-phẩm xuất-hiện	Tác-giả	TÁC-PHẨM HÁN-VĂN	TÁC-PHẨM VIỆT-VĂN
TỪ THƯỢNG CỎ ĐẾN SĨ NHIẾP			
Đời Hán Văn-Đế Trung-Quốc (179 - tr. T.C.) 113 tr T.C.	Triệu Vũ Đế	Tô chiêu bỏ Đê niên	
	Lữ-Gia	Hịch kẻ tội Cù Hậu	
Đời Hán Hiên-Đế Trung-Quốc (190 - 220)	Lý Tiến	Bài số xin được quyền lợi như người Tàu	
TỪ SĨ NHIẾP (187 - 226) ĐẾN NGÔ TÔN QUYỀN (939 - 965)			
Đời Đường Cao-Tò Trung-Quốc (618 - 626)	Khương-Công- Phụ	Bài phụ "Bách-Văn Chiếu Xuân Hải"	

CÁC BỒI NGỘ - BÌNH - LÊ (939 - 1009)			
Vệ-Vương Đĩnh-Tuệ (Phế-đế : 979 - 980)	Lê Hoàn	Bái sớ thảy lời Đĩnh-Tuệ xin Tống Thái-Tông cho thụ-phong	
Lê-Lạc-Đĩnh (1005 - 1009)	Đỗ-Đạt, Kiều- Hành-Hiến	Biếu xin đảo sông*	
DƯỚI THỜI LÝ (1010 - 1125)			
Tiền-bôn tể IX	Thiền-sư Cưu-Chi	Bái giảng cho môn đồ trước khi chết	
1010	Phạm-Kỷ Lý Thái-Tò	Bái văn bia nói về sự Tĩnh-Thiền Thiền-dô chiếu	
1127 1225	Lý Nhân-Tông Lý Chiêu-Hoàng	Lâm-Chung Di Chiếu Thiền-Vị Chiếu	
	Tòa Trung-Thư	Hình-Thư * (3 quyển)	
		Ngọc Đĩnh *	
	Thiền-sư Bảo-Giác	Chư Phật Tích Duyên *	
		Tăng Gia Tập Lục * (50 quyển)	

Năm hoặc Niên-Đại tác-phẩm xuất-hiện	Tác-giả	TÁC-PHẨM HÁN-VĂN	TÁC-PHẨM VIỆT-VĂN
DƯỚI		THỜI	TRẦN (1225 — 1400)
Trần Thái Tông (1225-1258)	Trần Thái Tông	Khóa Hư Lục	
	—	Kim Cương Kinh Chú giải *	
	Các triều thần	Thiền Tông Chỉ Nam (1225)	
	—	Quốc Triều Thông Chế *	
	—	Kiến Trung Thường Lễ *	
Đời Tr. Thái Tông (1258-1278)	Trần Th. Tông	Hoàng Triều Ngọc Diệp	
Đời Tr. Nhân Tông (1279-1284)	Trần Nhân Tông	Cơ Cử Lục (1 quyển)	
Đời Tr. Anh Tông (1293-1314)	?	Di Hận Tập * (2 quyển)	
	?	Thiền Lâm Thiết Chủy	
	?	Ngũ Lục (1 quyển)	
	?	Trung Hưng Thực Lục *	
	?	Công Văn Cách Thúc *	
Tr. Minh Tông (1314-1329)	Trần Minh Tông	Tăng Già Toát Sự	

1273	Lê Văn Hưu	<i>Đại Việt Sử Ký</i>	Trẻ Cóc
1284	Trần-Quốc-Tấn	« <i>Hịch Tướng Sĩ Văn</i> »	
HB tk 13	—	<i>Bách Gia Yếu Lược</i> *	Trình Thờ
1343	Lê-Trắc	<i>An-Nam Chí Lược</i>	
	Trương-Hào-Siêu	« <i>Lịch Tế Thập Ký</i> »	
	—	« <i>Quan Nghiêm Tự Bi Văn</i> »	
Đời Trần Dụ Tông (1341 - 1469)	Trương-Hào-Siêu và Nguyễn-Trung Nghiện	<i>Hoàng Triều Đại Biền</i>	
Đời Tr. Nghệ Tông (1370-72)	Nguyễn Mậu Liên và Phan Nghĩa	<i>Bảo Hòa Dư Bút</i>	
	Chu An	« <i>Thất Trảm Số</i> »	
		<i>Tứ thư thuyết ước</i> *	
Thk XIV	Mạc-Đĩnh-Chi	« <i>Ngọc Lĩnh Liên Phứ</i> »	
1407	Lê Cách Tuấn	« <i>Vạn Ngôn Thư</i> »	
	Lý Tế Xuyên	<i>Việt Điện U-Linh tập</i>	
	Hồ Huyền Quy		
	Vô Danh		
	Hà Tào Thốc	<i>Việt Sử Cương Mục</i> *	
	Hồ Quý Lý	<i>Minh Đạo Lục</i> *	

Năm hoặc Tiên-Đại tác-phẩm xuất-hiện (1)	Tác-giả (2)	TÁC-PHẨM HÁN-VĂN	TÁC-PHẨM VIỆT-VĂN
<b>THỜI KỲ LÊ - MẠC (thế kỷ XV--XVI)</b>			
1427 Tb. k. XV hoặc 1453 1470	Lý Tử Lảo Nguyễn Trãi Phạm Phù Tiên Lê Thánh Tông	Chuyết-Am Văn Tập « Bình Ngô Đại Cáo » Đại-Việt Sử-Kế lược Biên « Chính Chiêm Thành Chiếu »	
1479  1492 và 1493 Vũ Quỳnh đề tựa	Ngô Sĩ Liên Trần Thế Pháp(?) Vũ Cẩn Nguyễn Giản Thanh	Đại Việt Sử Ký Toàn Thư Linh-Nam Chính Quát Tùng-Hiến Văn Tập	« Đại-Đồng Phong- Cảnh Phú »
Tb. k. XVI	Nguyễn Dữ Hoàng Sĩ Khải Phùng Khắc Khoan	Truyền-Ký Mạn Lục « Tiểu Địch Lục Phú »	Ngư Phủ Nháp Đáo Nguyên Truyền

1511	Vũ Quỳnh	Đại Việt Thông Thảo	« Cung Trung Bảo Huấn »
	Bùi Vinh		« Tích Cư Ninh Thê Phú »
1565-1569	Nguyễn Hằng		
1665-91	Phạm Công Trứ Lê Hy, Nguyễn Quý Đức	Đại Việt Sử - Ký Bản Kỷ Tục Biên	
1667	Hồ Sĩ Dương	Lam Sơn Thực Lục	
Tb t.k. XVIII	Đoàn Thị Diễm Nguyễn Hữu Hào Ngô Thời Sĩ	Tục Truyền Kỳ Việt Sử Tiêu Án Xuân Thu Quan Kiến Việt Sử Bị Lâm Kiến Văn Tiêu Lục	Song Tinh Bất Dạ
1749 (tựa)	Nguyễn Nghiễm		
1763 (tựa)	Lê Quý Đôn	Văn Đai Loại Ngữ Quân thư Khảo Biên Quế Đường Văn Tập Đại Việt Thông Sử Bắc Sử Thông Lục Phủ Biên Tạp Lục	
1767	—		
	—		
	—		
	—		
	—		



Năm hoặc Niên-Đại tác phẩm xuất-hiện	Tác-giả	TÁC-PHẨM HÁN-VĂN	TÁC-PHẨM VIỆT-VĂN
1800	Nguyễn Huy Oánh	Tính Lý Toán Yếu	Hoa Tiên Truyện  • Tụng Tây Hồ Phủ Sơ Kính Tân Trang • Chiếu Tụng Tây Hồ Phủ • Văn-Tế Vó-Tách và Ngộ Tông Châu • Văn Tế Trạng Vong Chiến Sĩ •
	—	Tế Thư Ngẫu Kinh Toán Yếu	
	Nguyễn Huy Tự	Tồn Am Văn Tập	
	Bùi Huy Bích	Hoàng Lê Nhất Thống Chí	
	Ngô Thì Chí		
1801	Nguyễn Huy Lượng		
	Phạm Thái		
	—		
1806	Bộ, Đức Siêu	Nhất Thống Dự Địa Chí	
	Nguyễn Văn Thành	Gia Định Thống Chí	
	Lê Quang Định	Bắc Thành Địa Dự Chí	
	Trịnh Hoài Đức		
	Lê Chất		



Năm biểu niên-Đại tác phẩm xuất hiện	Tác giả	TÁC PHẨM HÁN-VĂN	TÁC PHẨM VIỆT-VĂN
1882	Quốc Sử Quán	Đại Nam Nhất Thống Chí	Chuyện Đồi Xưa
1866	Trương Vĩnh Ký		Chuyện Khô Hài
1882	—		Chuyện Giải Bồn I
1880	Hoàng Trọng Của		Chuyện Giải Bồn II
1881	—		
THỜI KỲ CẬN ĐẠI (từ nửa đầu t.k. XX) VÀ HIỆN ĐẠI MIỀN NAM (từ sau 1954)			
1913 (S)	Phan Bội Châu	Lưu Cầu Huyết Lệ Thư	
—	—	Hải Ngoại Huyết Thư	
—	—	Ngục Trung Thư	
1914	Phan Kế Bính		Hưng Đạo Đại Vương
1915	—		Việt Nam Phong Tục
1918	—		Việt Nam Văn Khảo

1916	Tân Đà	Giấc Mơng Con I
1922	—	Giấc Mơng Lớn
1929	—	Thề Non Nước
1931	—	Giấc Mơng Con II
1918	Nguyễn Bá Học	« Câu Chuyện Gia Đình »
1918	—	« Chuyện Ông Lý Chằm »
1918	—	« Cô Gái Lâm Giàu »
1922	—	« Câu Chuyện Nhà Sư »
1921	—	« Chuyện Cô Chiêu Nhì »
1918	—	« Câu Chuyện Tối Tân Hôn »
1919	Phạm Duy Tảo	« Sống Chết Mặc Bay »
1919	—	« Con Người Sợ Khinh »
1920	—	« Nước Đời Lắm Nỗi »
1920	Nguyễn Bá Trắc	Việt Nam Sử Lược
1921	Trần trọng Kim	Nhỏ Giáo
1923	Vũ Đình Long	Chén Thuốc Bộc
		Tỏa Án Lương Tâm

Hạn Mạn Du Ký

Năm biểu Tiên-Đại tác-phẩm xuất-hiệu (1)	Tác-giả (2)	TÁC-PHÀM HÁN-VĂN	TÁC-PHÀM VIỆT-VĂN
1925	Hg. Ngọc Phách		Tổ Tâm
1925	Ng. Trọng Thuật		Quả Dưa Đỏ
1927	Vĩ Huyền Đắc		Uyên Ương
1928	—		Hoàng Mộng Điệp
1929	—		Hạt Tỏi Lán Hồn
1935	—		Kính Kha
1936	—		Kim Tiền
1936	—		Ông Ký Cóp
1938	Đông Hồ Lâm Tổ Phác		Linh Phương Lệ Kỳ
1928	Hồ Biều Chánh		Chất Phận Linh Đinh
1929	—		Vĩ Nghĩa Vĩ Tinh
1929	—		Cha Con Nghĩa Nặng
1930	—		Khóc Thầm

1926	Tương Phỡ Đỗ thị Đàm	Giọt Lệ Thu
1932	Nguyễn vào Ngọc	Truyện Cỏ Nước Nam (I)
1934	—	Truyện Cỏ Nước Nam (II)
1933	Khái Hưng	Hồn Bướm Mơ Tiên
1934	—	Nửa Chàng Xuân
1935	—	Giã Bình
1236	—	Trống Mái
1936	—	Độc Đường Gió Bụi ( tập truyện )
1937	—	Tục Lạ
1937	—	Tiếng Suối Reo
1939	—	Đợi Chờ
1940	—	Tiểu Sơn Tráng Sĩ
1940	—	Hạnh ( tập truyện )
1941	—	Những Ngày Vui
1941	—	Đẹp
1942	—	Đồng Bênh

Năm hoặc Niên-Đại tác-phẩm xuất-hiện	Tác-giả	TÁC-PHÂM HÁN-VĂN	TÁC-PHÂM VIỆT-VĂN
1934	K. Hưng và N. Linh		Gánh Hàng Hoa
1937	—		Đời Mưa Gió
1934	Nhất Linh		Nắng Thu
1935	—		Đoạn Tuyệt
1937	—		Đôi Bạn
1937	—		Hai Buổi Chiều Vàng (tập truyện)
1940	—		Lạnh Lùng
1934	Thế Lữ		Bướm Trắng
1936	—		Vàng và Máu (tập truyện)
1937	—		Bên Đường Thiên Lôi (tập truyện)
1941	—		Mai Hương và Lê Phong
1941	—		Gió Trắng Ngàn (tập truyện)
1941	—		Trại Bò Tàng Linh
1935	Phạm Trào Chúc		Vua Hàm Nghi

1939	—	Lê Hoàn
1940	—	Vua Quang Trung
1941	—	Cần Vương
1942	—	Triều Tây Sơn
1935	Tam Lang	Tốt Kéo Xe (phóng sự)
1935	Trần Thanh Mai	Trống Giồng Sông Vĩ
1938	—	Tay Lự Vương
1941	—	Hàn Mặc Tử
1936	Đào Trinh Nhất	Phan Đình Phùng
1937	—	Đổng Kinh Nghĩa Thục
1939	—	Bật Cánh Mộng Phan Bội Châu
1936	Lao Khai	Cổ Dung
1937	—	Ái Lân Phổ Cát
1938	—	Lâm Than
1939	—	Tiếng Gọi Của Rừng Thẳm
1940	—	Gái Thời Loạn



Năm hoặc Niên-Đại tác-phẩm xuất-hiện	Tác-giả	TÁC-PHẨM HÁN-VĂN	TÁC-PHẨM VIỆT-VĂN
1936	Nguyễn Công Hoan		Cả Giảo Minh
1936	—		Tất Lửa Lòg
1937	—		Tám Lòng Vàng
1938	—		Được Đường Càng
1939	—		Lá Ngọc Cảnh Vàng
1940	—		Tay Trắng Trống Tay
1936	Phạm Cao Càng		Vết Tay Trám Trám
1941	—		Kỳ Phát Giết Người
1937	Đái Đức Tuấn (Tchya)		Thần Hồ
1938	—		Linh Hồn Hay Xác Thịt
1940	—		Kho Vàng Sấm Sơn
1941	—		Ai Hát Giữa Rừng Khuya
1937	Đoàn Phan Tứ		Chen (kịch)

1937	—	Những Bức Thư Tình (kịch)
1941	—	Mơ Hoa (kịch)
1937	Ngọc Giao	Một Đêm Vui (tập truyện)
1939	—	Phấn Hương (tập truyện)
1942	—	Cô Gái Làng Sơn Hạ (tập truyện)
1931	Nguyễn Hồng	Bi Vô
1940	—	Bảy Huyết
1940	—	Những Ngày Thơ Ấu
1931	Thạch Lam	Gió Đầu Mùa (tập truyện)
1938	—	Nắng Trong Vườn (tập truyện)
1939	—	Ngày Mới
1942	—	Sợi Tóc (tập truyện)
1937	Trương Tửu	Thanh Niên SOS
1918	—	Một Chiến Sĩ
1919	—	Khi Chiếc Yếm Rơi Xuống
1937	Vũ Bằng	Một Minh Trong Đêm Tối

Năm hoặc Niên-Đại tác phẩm xuất hiện	Tác giả	TÁC PHẨM HÁN-VĂN	TÁC PHẨM VIỆT-VĂN
1940	—		Truyện Hai Người
	—		Thương Nhé Mười Hai
	—		Mé Chữ (tập truyện)
	—		Cái Đèn Lồng (tập truyện)
1973	—		Người Làm Mả Vợ (tập truyện)
1937	Vũ Trọng Phụng		Giông Tố
1938	—		Số Bò
1939	—		Làm Đi
1939	—		Đốt Tình
1941	—		Lấy Nhau Vì Tình
1938	Đào Duy Anh		Thế Giới Sử
1938	—		Việt Nam Văn Hóa Sử Cương
1938	Hồng Đạo		Trước Vành Móng Ngựa

1938	Nguyễn Triệu Luật	Bà Chúa Chè
1939	—	Loạn Kiều Bình
1939	—	Ngược Đường; Trương Thị
1940	—	Chúa Trịnh Khải
1941	—	Rắn Bão Oán
1938	Trọng Lao (Trần Tồn Cửu)	Hà Nội Lầm Than (phóng sự)
1942	—	Làm Tiên (phóng sự)
1939	Lương Nhào (Phùng Tấn Đắc)	Trước Đèn (phẩm luận)
1939	Ngô Tấn Tố	Tắt Đèn
1941	—	Lều Chống
1939	Phan Khải	Trở Vò Lúa Ra
1939	Trương Chích	Dưới Mắt Tái
1940	Đỗ Đức Thu	Vẻ Lòng
1941	—	Đứa Con
1942	—	Nhà Bùn Kìa (tập truyện)
1940	Minh Phú Tử	Làm Lễ
1941	—	Nhật Tỉnh

Năm bộ-tư-Niên-Đại tác-phẩm xuất-hiện	Tác-giả	TÁC-PHÀM HÁN-VĂN	TÁC-PHÀM VIỆT-VĂN
1941	—		Gây Dựng
1942	—		Người Vợ Già (tập truyện)
1940	Nguyễn Tuân		Vang Bóng Một Thời (tập truyện)
1940	—		Thiếu Quê Hương
1941	—		Tây Bút
1941	—		Một Chuyến Bè (đo ký)
1941	—		Chiếc Lơ Đờng Mắt Cua (bút ký)
1940	Nhượng Tống		Lan Hưu
1940	Trần Tiêu		Con Trâu
1942	—		Chồng Con
1942	—		Truyện Quê (tập truyện)
1941	Bùi Hiên		Năm Vạ (tập truyện)
1941	Bùi Huy Phồn		Một Chổi Cười
1941	Nguyễn Đình Lạp		Ngoại Ô

1941	Thanh Tĩnh	Quê Mẹ (tập truyện)
1942	Chu Thiên	Bút Nghiên
1942	Hoài Thanh	Thi Nhân Việt Nam
1942	Tô Hoài	Quê Ngươi
1942	—	O Chuột (tập truyện)
1943	Nguyễn Đ. Quỳ	Ai Cặp Sứ
1943	—	Cận Đổng Cờ Sứ
1943	—	Cục Đổng Cờ Sứ
1946	Hồ Hữu Tường	Phi Lạc Sang Tàu
	—	Thư Hương
	—	Chị Tập
1949	Hoàng Xuân Hãn	Lý Thường Kiệt
1950	Bình Nguyên Lộc	Nhất gió (tập truyện)
1958	—	Bồ Dục
	—	Giao Gió Gặt Bão
1971	—	Nhện Chờ Mối Ai
	—	Ngựa Gốc Mả Lai Của Dân Tộc Việt
	Đã Tỏa	Hoa Vầng Vang (tập truyện)
	—	À Hâu (tập truyện)

Năm biểu niên đại tác phẩm xuất hiện	Tác giả	TÁC PHẨM HÁN - VĂN	TÁC PHẨM VIỆT - VĂN
1953	Linh Bảo		Giáo Bắc
1961	—		Tàu Ngựa Cũ (tập truyện)
1961	—		Những Đêm mưa
1953	Nguyễn Đăng Thục		Những Cảnh Đẹp (tập truyện)
1967	—		Tinh Thần Khoa Học Đạt Học
1969	—		Lịch Sử Tư Tưởng Việt Nam I
			Lịch Sử Tư Tưởng Việt Nam II
1953	Nguyễn Thị Vĩnh		Hai Chị Em (tập truyện)
1958	—		Xóm Nghèo (tập truyện)
	—		Thương Yêu
1972	—		Cà Mai
	Lê Văn Siêu		Văn Minh Việt Nam
1955	—		Nguồn Gốc Văn Học Việt Nam
1956	—		Quốc Sư Vạn Hạnh
1967	Mai Thảo		Đêm Giã Từ Hà Nội (tập truyện)
1955	—		Thắng Giăng Cô Non (tập truyện)
1956	—		Bán Chúc Thờ Trên Ngọn Đình
1963	—		Trời (tập truyện)
1966	—		Căn Nhà Vàng Nước Mặn
			Tùy bút

1969	—	Cung Đủ Lãng Quên Đời
1971	—	Sống Chỉ Một Lần
1956	Doãn Quốc Sỹ	Sợ Lửa (tập truyện)
1957	—	U Hoài (tập truyện)
1959	—	Dòng Sông Định Mệnh
1960	—	Gìn Vàng Giữ Ngọc (tập truyện)
1962	—	Khu Rừng Lau
1963	—	Trái Cây Đau Khô (kịch)
1970	—	Vào Thiên (giải thoại tùy bút)
1970	—	Sầu Mây
1972	—	Củ Dầu (tập truyện)
1936	Nguyễn Hiến Lê	Đông Kinh Nghĩa Thục
1956	Nguyễn Sỹ Tế	Hồ Xuân Hương
1926	—	Việt Nam Văn Học Nghệ Luận
1963	—	Chờ Sáng (tập truyện)
1956	Tường Hàng	Gió Mát
1936	—	Bướm Lạ (tập truyện)



Năm biên-Niên-Đại tác-phẩm xuất-hiện (1)	Tác-giả (2)	TÁC-PHẨM HÁN-VĂN	TÁC-PHẨM VIỆT-VĂN
1956	Võ Phiến		Chữ Tình (tập truyện)
1957	—		Người Tử (tập truyện)
1958	—		Mưa Đám Cuối Năm (tập truyện)
1961	—		Đêm Xuân Trăng Sáng (tập truyện)
1962	—		Giã Từ
1962	—		Thương Hoài Ngàn Năm (tập truyện)
1963	—		Thư Nhà (tùy bút)
1965	—		Một Minh
1967	Mặc Đỗ		Bốn Mười
1959	—		Siu Cô Nương
1962	—		Tân Truyện
1957	Ngọc Lanh		Chiếc Áo Thiên Thanh
1961	—		Đôi Mắt Người Xưa

1962	-	Ngã Rẽ Tâm Tình
1963	-	Hoa Nở Và Đêm
1965	-	Như Hạt Mưa Sa
1966	-	Trần Sông Hoàng Hôn
1967	Thanh Tâm Tuyền	Bếp Lửa
1964	-	Khuôn Mặt (tập truyện)
1967	-	Ba Chị Em (kịch)
1967	-	Cát Lầy
1970	-	Mù Khe
1968	Nguyễn M. Cón	Đem Tâm Tình Viết Lịch Sử
1960	-	Ký Hoa Từ (tập truyện)
1965	-	Một Tình Mẫu Hoa Đào
1966	-	Lạc Đường Vào Lịch Sử
1958	Sơ Nam	Chuyện Xưa Tích Cũ
1960	-	Hương Rừng Cà Mau
1962	-	Chim Quên Xương Đất
1967	-	Núi Và Miền Nam

Năm hoặc Niên-Đại tác phẩm xuất-hiện	Tác-giả	TÁC-PHÂM HÁN-VĂN	TÁC-PHÂM VIỆT-VĂN
1969	—		Người Việt Có Dân Tộc Tính Không
1970	—		Bà Chúa Hòn
1970	—		Đồng Bằng Sông Cửu Long hay Văn Minh Miệt Vườn
1978	Thanh Lăng		Điền Nhất Lãm Văn Học Cận Đại
1967	—		Bảng Lược Đồ Văn Học Việt Nam
1958	Vũ Khắc Khoan		Thần Tháp Rùa (tập truyện)
1962	—		Thành Cát Tư Hãn
1969	—		Ngộ Nhận
1971	—		Mơ Hương Cảng (tùy bút)
1959	Nhật Tiến		Những Người Áo Trắng
1960	—		Những Vì Sao Lạc
1961	—		Thần Hoàng
1962	—		Áng Sáng Công Viên

1964	—	Chuyện Bả Phượng
1966	—	Chim Hót Trong Lồng
1959	Vô Hồng	Hoài Cỗ Nhân (tập truyện)
1962	—	Lá Ván Xanh (tập truyện)
1965	—	Vết Hằn Năm Tháng
1966	—	Hoa Bướm Bướm
1968	—	Giỏ Cuồn
1969	—	Những Giọt Băng (tập truyện)
1970	—	Nhánh Rong Phiên Bạt
1971	—	Trăm Mực Cây Rừng
1971	—	Như Cánh Chim Bay
1959	Toan Ánh	Bé Hoa Bắc Việt (khảo cứu phong tục)
1965	—	Nếp Cũ, Con Người VN (khảo cứu phong tục)
1966	—	Cầm Ca Việt Nam (sưu tầm phong tục)
1961	Phạm Thế Ngũ	Việt Nam Văn Học Sử Giản ước Tán Biên
1962	Đỗ Băng Đâu và Đỗ Trọng Huân	Việt Nam Ca trù Biên Khảo

Năm hoặc Niên-Đại tác phẩm xuất hiện	Tác giả	TÁC-PHÀM HÁN-VĂN	TÁC-PHÀM VIỆT-VĂN
1967	—		Những Đợt Lễ ở Vĩ Khúc của Vua Chúa Việt-Nam
1962	Nguyễn B. Toàn		Chị Em Hải
1964	—		Những Kẻ Đứng Bên Lề
1967	—		Con Đường
1968	—		Ngày Tháng
1970	—		Đêm Lăng Quên (tập truyện)
1971	—		Không Một Ai
1963	Duyên Anh		Hoa Thiên Lý (tập truyện)
1965	—		Điền Ru Hước Mắt
1966	—		Luật Hề Phố
1967	—		Sa Mạc Toài Tré
1968	—		Mây Mùa Thu
1963	Dương Nghiễm Mậu		Cổng Bành (tập truyện)
1964	—		Gia Tài Người Mẹ
1965	—		Đêm (tập truyện)
1966	—		Tuổi Nước Đục
1967	—		Kính Cầu Nguyễn
1968	—		Gào Thét
1969	—		Địa Ngục Có Thật
1970	—		Ngã Đạn
1972	—		Kẻ Sống Đã Chết

1963	Ngô Thế Vinh	Mây Bão
1964	—	Bóng Đêm
1965	—	Gió Mùa
1963	Lê Tấn Điều	Vòng Đại Xanh
1964	—	Khởi Hành (tập truyện)
1965	—	Kẻ Tình Nguyên (tập truyện)
1966	—	Quay Trong Gió Lốc (tập truyện)
1970	—	Đêm Dài Một Đời
1963	Vũ Hạnh	Những Giọt Mực
1964	—	Vượt Thác (tập truyện)
1964	—	Chết Ngạc (tập truyện)
1964	—	Mùa Xuân Trên Đỉnh Non Cao
1966	—	Ngôi Trường Bì Xương (truyện)
1971	—	Bút Máu (tập truyện)
1964	Duy Lam	Cải Lưới
1968	—	Lật Xác
1964	Minh Đức	Hồn (tập truyện)
1964	Hoài Trinh	Bơ Vơ
1964	—	Thiên Nga
1964	Nhất Hạnh	Tình Người (tập truyện)
1967	—	Nẻo Về của Ý
1964	Thế Uyên	Những Hạt Cát (tập truyện)
1965	—	Ngoài Đêm (tập truyện)
1968	—	Bàn Tỉnh Ca (tập truyện)
1971	—	Tiền Đồn
1965	Giáo Chỉ và Nguyễn hiến Lê	Đại Cương Triết Học Trung Quốc
1965	Túy Hằng	Thờ Dài (tập truyện)

Năm biển Niên-Đại tác-phẩm xuất-hiệu	Tác-giả	TÁC-PHẨM HÁN-VĂN	TÁC-PHẨM VIỆT-VĂN
1966	—		Vết Thương Dậy Thì (tập truyện)
1969	—		Trong Mốc Mưa Hạt Huyền (tập truyện)
1970	—		Tôi Nhìn Tôi Trên Vách
1971	—		Những Sợi Sắc Không
1966	Nguyễn Thị Hoàng		Vòng Tay Học Trò
1967	—		Tuổi Shi gòn
1968	—		Về Trong Sương Mù
1969	—		Đất Hòa
1970	—		Tiếng Hát Lén Trời
1971	—		Bóng Tối Cuối Cùng
1966	Ng.thị Thụy Vũ		Mèo Đím (tập truyện)
1967	—		Lao Vào Lửa (tập truyện)
1968	—		Chiều Mưa Mộng (tập truyện)
1968	—		Ngọn Pháo Bông
1968	—		Thú Hoang
1969	—		Khung Rêu
1966	Trần Dương		Vừa Đi Vừa Ngược Nhau (tập truyện)
1967	—		Mưa Không Ướt Đất (tập truyện)
1971	—		Chung Cư (tập truyện)
1972	—		Một Cuộc Tình (tập truyện)
1972	—		Thành Trì Cuối Cùng
1966	Viên Linh		Cảnh Trạng Đêm Nay (tập truyện)

1966	—	Thị Trấn Miền Đông
1969	—	Cánh Cửa Đêm Thâu
1969	—	Cuối Trời Hồn Mê
1969	—	Mã Lộ
1970	—	Vườn Quên Lãng
1966	Y Uýa	Tượng Đá Sừng Non (tập truyện)
1966	—	Bão Khô (tập truyện)
1967	—	Quê Nhà (tập truyện)
1967	—	Ngựa Tía
1969	—	Đuốc Sậy (tập truyện)
1971	—	Chiếc Xương Lá Mực (tập truyện)
1971	—	Có Loài Chim Lạ (tập truyện)
1967	Nhã Ca	Bóng Tối Thời Con Gái
1968	—	Đêm Nghe Tiếng Đại Bác
1969	—	Dải Khăn Sô cho Huế
	—	Mưa Trên Cây Sầu Đông
1973	—	Tuổi Hồng Vỗ Cánh



# MỤC BIỂU

( Tác giả và tác phẩm nói đến trong sách )

- |   |  |
|---|--|
| Adler, Alfred, 112, 117.  | Beaudelaire, Charles, 92.  |
| Andersen, Hans Christian, 291.  | 114, 311.  |
| Anderson, Sherwood, 117.  | Beckett, S., 247.  |
| Andric, Ivo, 176 ; <i>Nhịp Cầu Trên Sông Drina</i> , 176.                               | Beethoven, L.van, 329, 338, 339.                                       |
| Anne (Hoàng hậu), 117.  | Bennet, Arnold, 144 ; <i>The Old Wive Tales</i> , 144.                 |
| Aristotle, 33, 34, 36, 37, 69, 70, 71, 72, 73, 179, 180 ; <i>Poetics</i> , 69, 72, 179. | <i>Beowulf</i> , 133.  |
| Arnold, Matthew, 61.  | Berger, G., 133 ; <i>Traité Pratique d'Analyse du Caractère</i> , 113. |
| Arthaud, Antonin, 67.   | Berkeley, George, 61.  |
| Arvers, Alexis-Felix, 97.   | <i>Bích Câu Kỳ Ngộ</i> , 219.  |
| Auden, W. H., 53.   | Boccaccio, Giovanni, 134 ; <i>The Palace of Pleasure</i> , 134.        |
| Bạch Cư Di, 298, 299 ; « <i>Trường Hận Ca</i> », 298, « <i>Tỳ Bà Hành</i> », 298.       | Bonaparte, Marie, 116.   |
| Bà Huyện Thanh Quan, 95, 195 ; « <i>Thăng Long Thành Hoài Cổ</i> », 95.                 | Boswell, James, 60, 62 ; <i>Life of Samuel Johnson</i> , 60.           |
| Balmont, Constantine Dimi- trievich, 188  | Bồ Tùng Linh 291 ; <i>Liêu Trai Chí Di</i> , 291.                      |
| Balzac, Honoré de, 93, 170  | Bourget, Paul, 227 ; <i>André Cornelis</i> , 227.                      |
| Bandello, Matteo, 134 ; <i>The Palace of Pleasure</i> , 134.                            | Brahe, Tycho, 122.   |
| Barret, Elizabeth, 27.  | Breton, André, 45, 55.   |
| Beagle, Peter S., 291, <i>The Last Unicorn</i> , 291.                                   | Bronte, Charlotte, 170.  |
|   | Browning, Robert, 27, 272.   |

- Buck, Pearl, 259 ; *My Several Worlds*, 259.
- Buckle, 13 ; *Anh Quốc Văn Minh Sử*, 13.
- Bùi Hiền, 143.
- Butor, Michel, 56, 57, 268 ; *La Modification*, 286.
- Byron, George Gordon, 88, 109, 118.
- Caldwell, Erskine, 258.
- Camus, Albert, 247, 251, 252, 330, 331, 337 ; *Kẻ Xạ Lạ*, 247, 253, 330, 331.
- Cao Bá Quát, 96, 219, 331, «Đời Người Thăm Thoát», 96.
- Cao Huy Khanh, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242.
- Carlyle, Thomas, 111 ; *French Revolution*, 111.
- Castro, Guilhem, 279.
- Cayrol, Jean, 247, 253 ; *L'Espace d'une Nuit*, 253.
- Cervantes, Miguel de, 136, 142, 267 ; *Don Quixote*, 136, 142, 267.
- Chansons de Gestes*, 131.
- Chansons de Roland*, 331.
- Chaucer, Geoffroy, 28, 79, 1908 1, 1, 133 ; *The Canterbury Tales*, 28 ; *Miller's Tale*, 133.
- Chavance, René, 67.
- Chekhov, A., 82, 162, 136, 189 ; *Cherry Orchard* 82 ; *The Darling*, 163.
- Chu Mạnh Trinh, 53.
- Chung, Byong-Uk, 21.
- Chu Thiên, 150 ; *Bát Nghiên*, 149.
- Coleridge, S. V., 88, 120 ; *Lyrical Ballads*, 88.
- Conrad, Joseph, 178.
- Corneille, Pierre, 88, 114, 279 ; *Le Cid*, 279.
- Cournos, John, 162, 163, 188, 189 ; «*Bài Tựa*» *A World of Great Stories*, 163, 188.
- Courteline, G., 227.
- Cromwell, Oliver, 117.
- Dandin, 138 *Dasakumāracarita*, 138.
- Đặng Trần Côn, 29, 30, 105 ; *Chinh Phụ Ngâm*, 31, 101, 105, 297.
- Dante, 97, 98, 110, 269, 291 ; *Divine Comedy*, 98, 110, 269, 291, 334.
- Danziger, Marlies K. và W. Stacy Johnson, 32, 262 ; *Văn Học Nhập Môn (An Introduction to the Study of Literature)* 23, 262.

- Đào Duy Anh, 12; *Hán Việt Tự Điển*, 12; 28.  
Đào Duy Từ, 105 « *Ngọa Long Cương*, » 105.  
Daudet, Alphonse, 197.  
Defoe, Daniel, 93, 291; *Robinson Crusoe*, 291.  
Dickens, Charles, 173, 277.  
Đoãn Quốc Sỹ, 32, 111, 229, 230, 304; *Tự Lực Văn Đoàn*, 32; *Vào Thiên*, 221; *U Hồn*, 230; *Gìn Vàng Giũ Ngọc*, 230; *Dòng Sông Định Mệnh*, 230; *Sự Lửa*, 230; *Hồ Thủy Dương*, 230; *Khu Rừng Lầu*, 230; *Người Việt Đáng Yêu*, 204, 205.  
Đoàn Thị Điểm, 29, 30.  
Đỗ Khánh Hoan, 189, 140, 141, 142; *Lịch Sử Văn Học Anh Quốc*, 109, 140, 141.  
Đông Chu Liệt Quốc, 191.  
Đông Hồ, « *Linh Phương Lệ Ký* », 229.  
Donne, John, 118, 132.  
Dos Passos, J. R., 143.  
Dostoievsky, Feodor, 77, 162, 163, 176, 197, 200, 324, 335; *Anh Em Nhà Karamazov*, 77, 176, 197, 200; *Tội Ác và Hình Phạt*, 200; *Những Kẻ Ma Ám*, 200.  
Đỗ Trọng Huề, 273; « *Văn Hóa và Văn Chương* », 273.  
Dryden, John, 88.  
Dumas, Alexandre, 143, 148, 227; *Les Trois Mousquetaires*, 143, *Le Comte de Mont-Cristo*, 227.  
Dương Nghiễm Mậu, 243, 331.  
Dương Quảng Hàm, 16, 17, 19, 100, 101, 102; *Việt Nam Văn Học Sử Yếu*, 16, 100.  
Duy Lam, 236, 237; *Giã Đình Tới*, 236; *Ngày Nào Còn Đàn Bà*, 236; *Lột Xác*, 236.  
Eliot, T.S., 53, 118, 309.  
Elizabeth (Nữ Hoàng), 75, 89.  
Eschyle, 73; *Prometheus*, 73.  
Faulkner, William, 91, 119, 143, 165, 257, 337; « *The Old People* », 119; *Ấm Thanh và Cuồng Nộ*, 257.  
Fielding, Henry, 170.  
Flaubert, Gustave, 114.  
Forster E. M., 166; *Aspects of the Novel*, 166.

- France, Anatole, 114.  
 Freud, S., 112, 115, 116, 117.  
 Fronquières, Becq de, 87.  
 Gaspardone, G., 21.  
 Già Đảo, 47, 48.  
 Gibbon, Edward, 13, 111;  
*Decline and Fall of the Roman Empire*, 111.  
 Gide, André, 191, 333; *La Porte Etroite*, 291.  
 Goethe, J. W., 64, 88, 89, 110, 267, 279; *Faust*, 64, 89, 267, 279, 334.  
 Gorki, Maxim, 276.  
 Grillet, Alain Robbe, 247, 251, 254; *La Jalousie*, 247, 255; *Les Gommages*, 254; *Les Voyeurs*, 254; *Dans Le Labyrinthe*, 255.  
 Grimm (Brothers), 92.  
 Hải Thượng Lãn Ông Lê Hữu Trác, 225; *Thượng Kinh Kỵ Sư*, 225.  
 Handel, G. F., 200.  
 Hàn Dũ, 48.  
 Hàn Mặc Tử, 312.  
*Hán Thư Nghệ Văn Chí*, 139, 140.  
 Hàn Thuyên, 101.  
 Hawthorne, Nathaniel, 170.  
 Heliodorus, 131; *Aethiopica*, 131.  
 Hemingway, Ernest, 191, 257; *L'Adieu aux Armes*, 191.  
 Herbert, George, 109.  
 Herrick, Robert, 95; «Corinna's Going A Maying», 95.  
 Hoàng Ngọc Phách, 107, 216, 227; *Tổ Tâm*, 107, 216, 227.  
 Hoàng Thúc Trâm, 30.  
 Hoàng Trọng Miên, 100; *Việt Nam Văn Học Toàn Thư*, 100.  
 Hoàng Xuân Hãn, 30; *Chinh Phụ Ngâm Bị Khảo*, 30.  
 Hobbes, Thomas, 90, 117. *Leviathan*, 117.  
 Hồ Biểu Chánh, 107, 227, 301; *Ai Làm Được*, 227; *Chúa Tàu Kim Quy*, 227; *Cây Đứng Mũi Đồi*, 227; *Ngọn Cỏ Gió Đùa*, 227; *Chút Phận Linh Đinh*, 227; *V, Nghĩa Vì Tình*, 227; *Cha Con Nghĩa Nặng*, 227; *Khóc Thăm*, 227.  
 Hồ Dzếnh, 198.  
 Hoffman, E. T., 89, 291.  
 Hồ Hoài Thám, 16.  
 Hồ Hữu Tường, 20.

- Holderlin, 314.
- Homer, 23, 58, 71, 88, 98, 131, 227, 280; *Iliad*, 23, 71, 76, 98, 131, 136, 227, 280; *Odyssey*, 23, 58, 98, 99, 131, 136.
- Hồng Cúc, 333, 336; *Người Việt Cao Quý*, 333, 336. *Hồng Lâu Mộng*, 141.
- Hopkins, Gerard Manley, 109.
- Hồ Quyền Quý, 29, 214; *Trình Thử*, 29, 214, 218, 224.
- Horace, 37; *Ars Poetica*, 37.
- Hồ Thích, 188.
- Hồ Ứng Lâm, 145; *Thiếu Thất Sơn Phòng Bút Tàng*, 145.
- Howells, William Dean, 93.
- Hồ Xuân Hương, 29, 205, 299.
- Hugo, Victor, 114, 191, 227; *Les Misérables*, 191, 227.
- Huy Cận, 312.
- Huỳnh Phan Anh, 228, 231, 232.
- Huỳnh Tịnh Của, 101.
- Hytier, Jean, 66, 263; *Les Arts de la Littérature* 66, 263.
- James I, 75.
- James, Henry, 93, 135, 164, 168.
- Janse Olov, 203; *Việt Nam, Carrefour des peuples et des Civilisations*, 203.
- Johnson, Dr., 73.
- Joyce, James, 32, 98, 269 *Ulysses*, 32, 98; *Portrait of the Artist*, 269.
- Jung, Carl Gustav, 112, 117.
- Kafka, Franz, 119, 247, 251, 252, 253; *Tòa Lầu Đài*, 119, 247, 252, 253; *Vụ Án*, 247, 252.
- Kant, Immanuel, 114.
- Keats, John, 88, 89, 92, 120, 272.
- Kepler, Johann, 122.
- Khái Hưng, 32, 148, 149, 157, 158, 166, 174, 175, 161, 216, 220, 291, 317, 319, 321, 323; *Nhà Chừng Xuân*, 32 41 157; 166, 172, 174, 220, 291, 317 319, 323; *Tiêu Sơn Tráng Sĩ*, 149; *Hồn Bướm Mơ Tiên* 175, 191, 220.
- Khổng Tử, 37.
- Khuất Nguyên, 298; *Lý Tao* 298.

- Khương Công Phụ, 209;  
 226; «Bạch Vân Chiếu  
 Xuân Hải», 209, 226.  
 Kierkegaard, S.A., 120.  
 Kipling, Ruyard 170.  
 Knickerbocker và Reninger.  
 117; *Interpreting Literature*,  
 117.  
 Kỳ Dịch, 145; *Từ Khố  
 Toàn Thư Tổng Mục Đồ  
 Yếu*, 145.  
 La Fontaine, 115.  
 La Hương Lâm, 203; *Bách  
 Việt Nguyên Lưu Dữ Văn  
 Hóa*, 203.  
 Lamartine, Alphonse de,  
 60, 201; *Jocelyn*, 60, 201.  
 Lamb, Charles, 61, 94, 109.  
 Lâm Tuyền Kỳ Ngộ (hay  
*Bạch Viên Truyện*), 222.  
 Lan Khai, 306.  
 Lawrence, D.H., 33, 117;  
*Lady Chatterley's Lover*,  
 33.  
 Lê Huy Oanh, 228, 241,  
 242, 243.  
 Lê Ngọc Trụ, 28, *Việt Nam  
 Chánh Tả Tự Vị*, 28.  
 Lê Văn Đức và Lê Ngọc  
 Trụ, 28; *Việt Nam Tự*
- Điền, 28.  
 Lê Quý Đôn, 223.  
 Le Sage, 142; *Gil Blas*, 142.  
 Lessing, G.E., 88.  
 Lê Tất Điều, 290, 291, 292  
 923, 331; *Những Giọt Mực*  
 290, 291, 292, 293.  
 Lữ Gia, 205, 206.  
 Lưu Nghi, 240.  
 Lưu Trọng Lư, 49, 306.  
 Lý Bạch, 197, 312.  
 Lý Tế Xuyên, 205, 215, 221  
*Việt Điện U Linh Tập*, 205,  
 215, 216, 218, 221.  
 Lý Tiến, 205, 209.  
 Mặc Đỗ, 188, 233, 234.  
*Mahābhārata*, 77, 131.  
 Maiakovsky, 313.  
 Mai Thảo, 132, 190, 191,  
 197, 198, 229, 331.  
 Mallarmé, Stéphane, 57.  
 Malory, Thomas, 109, *Morte  
 d'Arthur*, 109.  
 Malot, Hector, 227; *Sans  
 Famille*, 227.  
 Malraux, André, 315.  
 Mandeville, Bernard, 117;  
*Fable of the Bees*, 117.  
 Marlowe, Christopher, 109,  
 279; *Doctor Faustus*, 279.

- Maupassant, Guy de, 173, 226.  
 Maurice, Charles, 67.  
 Michelangelo, 121.  
 Michima Yukio, 176 ; *Kim Các Tự*, 176.  
 Mill, John Stuart, 61.  
 Milton, John, 72, 122 ; *Paradise Lost*, 72.  
 Mitchell, Margaret, 191 ; *Gone with the Wind*, 19.  
 Molière, 78, 79 ; *Les Précieuses Ridicules*, 78, 79 ; *L'Avare*, 78, 79.  
 Montaigne, Michel E., 61, 62 ; *Essais*, 62.  
 Montesquieu, 114.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 200, 338, 339.  
 Murasaki, 139 ; *Genjimonogatari*, 139, 141.  
 Musset, Alfred, 114.  
 Nam Cao, 268, 290, 291 ; « *Chí Phèo* », 268, 290, 331 ; « *Một Đám Cưới* », 291, 331.  
 Nam Hương, 50.  
 Nghiêm Toàn, 11, 12, 17, 19 ; *Việt Nam Văn Học Sử Trích Yếu*, 11, 17.  
 Ngô Chi Lan, 299.  
 Ngọc Linh, 240, 241.  
 Ngô Sĩ Liên, 203 ; *Đại Việt Sử Ký Toàn Thư*, 203.  
 Ngô Tất Tố, 100, 149, 211 ; *Việt Nam Văn Học*, 100 ; *Lều Chông*, 149 ; *Văn Học Đời Lý*, 211.  
 Ngô Thì Chí, 215, 218 ; *Hoàng Lê Nhất Thống Chí*, 215, 218.  
 Nguyễn Ân (Xem Phạm Đình Hồ),  
 Nguyễn Bá Học, 106, 216, 227.  
 Nguyễn Bá Trác, 195, 226 ; « *Hồ Trường* », 195 ; *Hạn Mạn Du Ký*, 226.  
 Nguyễn Bình Khiêm, 74, 104 ; *Bạch Vân Quốc Ngữ Thi*, 104.  
 Nguyễn Công Trứ, 96, 105, 217, 329, 331 ; « *Chơi Xuân Kẻo Hết Xuân Đi* », 96.  
 Nguyễn Cư Trinh, 218 ; *Sãi Vãi*, 218.  
 Nguyễn Đăng Thục, 203, 204, 207, 209, 211 ; *Lịch Sử Tư Tưởng Việt Nam*, 203, 209, 211.  
 Nguyễn Đình Chiểu, 29, 335 ; *Lục Vân Tiên*, 29, 335, 336.

- Nguyễn Đình Giang, 115 ; Nguyễn Hữu Hiệu, 228,  
« Thử Tìm Hiểu Nguyễn 243, 244, 245.  
Du và Truyện Kiều Theo  
Phương Pháp Mới », 115.  
Nguyễn Đồng Chi, 204, 205,  
223 ; *Việt Nam Cổ Văn Học*  
*Sử*, 204, 205, 223.  
Nguyễn Du, 29, 47, 49, 64,  
65, 101, 103, 105, 106, 115,  
176, 200, 215, 216, 226,  
251, 262, 276, 279, 282,  
300, 307, 329, 331, 332 ;  
*Truyện Kiều* (hay *Kim Vân*  
*Kiều*, hay *Đoạn Trường Tân*  
*Thanh*), 29, 42, 43, 51, 64,  
65, 101, 115, 170, 200, 215,  
219, 226, 279, 329, 332,  
333 ; « *Chiêu Hồn Ca* », 200.  
Nguyễn Dữ, 215, 216, 218,  
226, 285, 291 ; *Truyền*  
*Kỳ Mạn Lục*, 215, 216,  
218, 226, 265, 291.  
Nguyễn Gia Thiều (Xem  
Ôn Như Hầu).  
Nguyễn Hiến Lê, 297, 301,  
302, 303 ; *Mấy Vấn Đề...*  
*Xây Dựng Văn Hóa*, 297,  
303.  
Nguyễn Hồng Phong (Xem  
Văn Tân và Nguyễn  
Hồng Phong).  
Nguyễn Huy Tụ, 105 ; *Hoa*  
*Tiên*, 105, 215, 219.  
Nguyễn Khuyến, 104, 105,  
264, 299, 331.  
Nguyễn Mạnh Côn, 191,  
192, 197, 283, 291, 331 ;  
« *Hai Đứa Trẻ và Một Cây*  
*Cầu* », 283.  
Nguyễn Nam Anh, 27, 132  
Nguyễn Nhật Duật, 228.  
Nguyễn Nhược Pháp, 224 ;  
*Ngày Xưa*, 224.  
Nguyễn Sỹ Tế, 16, 17, 19,  
20, 21, 43, 44, 47, 102, 103,  
106, 107, 269, 273, 294,  
296, 303 ; *Việt Nam Văn*  
*Học Nghị Luận*, 16, 19, 44,  
102, 106, 269, 294, 296.  
Nguyễn Thị Vinh, 235 ;  
*Hai Chị Em*, 235 ; *Xóm*  
*Nghèo* 235.  
Nguyễn Thuyền (Xem Hàn  
Thuyền).  
Nguyễn Trãi, 20, 11 ; « *Bình*



- Ngô Đại Cáo », 20, 11 ;  
«Côn Sơn Ca », 104.
- Nguyễn Triệu Luật, III ;  
Bà Chúa Chè, III ; Loạn  
Kiêu Binh, III ; Chúa Trịnh  
Khải, III.
- Nguyễn Trọng Thuật, 107.  
227 ; Quả Dưa Đồi, 107, 227.
- Nguyễn Tuấn, 258.
- Nguyễn Văn Trung, 17, 19,  
20, 24, 26, 59, 54, 55, 66,  
68, 80, 85, 86, 113, 116,  
248, 249, 251, 252, 254,  
256, 268 ; *Lược Khảo Văn  
Học*, 18, 26, 29, 54, 55, 66,  
68, 80, 85, 86, 116 ; *Xây  
Dựng Tác Phẩm Tiểu  
Thuyết*, 249, 225, 254, 268.
- Nguyễn Văn Vinh, 102.
- Nguyễn Văn Xuân, 31, 105 ;  
*Chinh Phụ Ngâm Diễn Âm  
Tân Khúc Của Phan Huy  
Ich*, 31, 105.
- Nhất Linh, 126, 170, 171,  
176, 178, 181, 216, 220,  
234, 289, 318 ; *Viết và Đọc  
Tiểu Thuyết*, 126, 171, 178 ;  
*Đôi Bạn*, 176, 324, 325,  
326, 327, 328 ; *Đoạn Tuyệt*,  
220, 289, 318, 324, 325,  
326, 327, 322 ; *Xóm Cầu*
- Mới*, 234 ; *Dòng Sông  
Thanh Thủy*, 234.
- Nhật Tiến, 237 ; *Những  
Người Áo Trắng*, 237 ;  
*Những Vì Sao Lạc*, 237 ;  
*Ánh Sáng Công Viên*, 237 ;  
*Tay Ngọc*, 237 ; *Thăm  
Hoang*, 237.
- Nietzsche, 276.
- Nouy, Lecomte du, 250.
- O'Neill, Eugene, 94.
- Ôn Như Hầu, Nguyễn Gia  
Thiều, 93, 298, 331 ; *Cung  
Oán Ngâm Khúc*, 101, 105,  
298.
- Painter, William, 134.
- Pascal, Blaise, 61, 76, 114 ;  
*Pensées*, 61, 76.
- Pazzi, A., 332, 333, 336 ;  
*Per Comprendere il Viet-Nam  
e Vietnamita*, 333, 336.
- Percy, Bishop, 91.
- Perrine, Laurence, 285, 286,  
288, 329, 340 ; *Story and  
Structure*, 285, 286, 288,  
340.
- Perry, Bliss, 152, 154, 159,  
163, 171, 340 ; *A Study of  
Prose Fiction*, 152, 154, 159,  
171, 340.
- Petrarch, 97, 98.
- Petronius, 133, 183, 185 ;  
*Satiricon*, 133, 183.

- Phạm Công Cúc Hoa, 219.  
 Phạm Đình Hồ, 224 ; *Vũ Trung Tuy Bất*, 224, 225  
 Phạm Đình Hồ và Nguyễn Ân, 224 ; *Tang Thương Ngẫu Lục*, 224, 225.  
 Phạm Duy, 200.  
 Phạm Duy Tồn, 106, 216, 227.  
 Phạm Quỳnh, 13, 102, 133, 146, 147, 164, 165, 166, 168, 69, 173 ; *Thượng Chi Văn Tập*, 115, 147, 165.  
 Phạm Thế Ngũ 19, 20, 23 100, 222, 223, 226, 227 ; *Việt Nam Văn Học Sử Giản Ước Tận Biên*, 23, 100, 222.  
 Phạm Văn Diêu, 20 —  
 Phan Huy Ích, 30, 105, *Chinh Phụ Ngâm* (bản dịch), 30.  
 Phan Trần, 219  
 Phan Kế Bính, 11.  
 Pignare, Robert, 67.  
 Plato (Platon), 32, 34, 61, 62, 92, 96, 97, 119, 312 ; *Republic*, 34 ; *Symposium*, 62, 96, 119.  
 Plotinus, 97.  
 Poe, Edgar Allan, 116.  
 Ponty, Merleau, 24.  
 Quang Dũng, 195 ; « *Tây Tiến* », 195.  
 Quintilian, 37.  
 Racine, Jean, 88, 114.  
 Râmânaya, 131.  
 Remington, Frederic, 161.  
 Reninger (Xem Knickerbocker).  
 Richardson, Samuel, 135, *Pamela hay Virtue Rewarded*, 135.  
 Rimbaud, Arthur, 311.  
 Rochester, 109.  
 Rousseau, J. J., 91, 114.  
 Sarraute, Nathalie, 247.  
 Sartre, J. P., 54, 55, 56, 244, 247, 253, 314, 330, 331, 337 *Situation* 11, 54 ; *Chemin de la Liberté*, 244 ; *La Nausée*, 247, 252, 330, 321.  
 Saussure F. de, 25.  
 Schiller, J. C. F., 88.  
 Schopenhauer, Arthur, 46.  
 Scott, Walter, 132, 140.  
 Shakespeare, William, 28, 68, 70, 117, 118, 154, 277,

- 280; *Hamlet*, 28, 117 ; *King Lear*, 70, 72, 74, 277; *Macbeth*, 164, 155; 177, *Othello*, 277.
- Shelley, P. B., 92.
- Sidney, Philip, 132.
- Snow, C.P., 121.
- Sophocles, 33, 69, 74 ; *Oedipus* 33, 69 70, 72, 74, 79 ; *Antigone*, 74.
- Song An (Xem Hoàng Ngọc Phách).
- Sơn Nam, 240, 241, 242, 243 ; *Hương Rừng Cà Mau*, 243.
- Steinbeck, John, 1 18, 257; *Chùm Nho Uất Hận*, 118.
- Stendhal, Henri Beyle, 114
- Stern, Philip van Doren, 292.
- Stevenson, Robert Louis, 132.
- Stowe, Harriet Beecher, 111, 112, 144, 278 *Căn Lều Của Chú Tom*, 111, 112, 144, 278.
- Swift, J., 122, 291, *Guy Li Ve Du Ký*, 122, 291.
- Tagore, R. 333, 334 ; *L'Offrande Lyrique*, 333.
- Tam Quốc Chí*, 165, 170, 191
- Tàn Đà, 50, 133, 216, 227 264, 312, 329 ; *Giấc Mơng Con* ; 133, 216, 227 *Giấc Mơng Lớn*, 216.
- Tây Sương Ký*, 298.
- Thanh Lăng, 11, 16, 20, 99, 100 ; *Văn Học Việt Nam*, 11, 16, 100.
- Thạch Lam, 126, 216 ; *Theo Giòng* 126.
- Thạch Sanh, 219.
- Thanh Tâm Tài Nhân, 298.
- Thanh Tâm Tuyền, 197, 229, 230, 232, 273, 306, 308, 309, 310, 311, 315, 331 *Bếp Lửa* 231 232, *Cát Lầy*: 231, 232 ; *Mù Khơi*, 231, 251 ; *Tôi Không Còn Có Độc*, 273.
- Thuần Phong, 30.
- Thủy Hử, 170.
- Thủy Kinh Chú, 203.
- Tieck, 89.
- Tô Công Phụng Sứ, 222.
- Tô Đông Pha, 299.
- Toller, Ernst, 93.
- Tolstoy, Leon, 111, 112, 11, 267, 329. *Chiến Tranh và Hòa Bình*, 110, 191, 267

- Tràng Thiên (Xem Võ Phiến).  
 Trạng Trình (Xem Nguyễn Bình Khiêm).  
 Trang Tử, 276 ; *Nam Hoa Kinh*, 276 ; *Trang Tử Ngoại Vật*, 138.  
 Trần Hưng Đạo, 20, III ; « Hịch Tướng Sĩ Văn », 20, III.  
 Trần Ngọc Ninh, 62, 63.  
 Trần Tế Xương, 80, 95, 105, 198, 271, 331, 299 « Sông Lấp » 95, « Mất Ổ » 198.  
 Trần Thái Tông, 212, 214 *Khóa Hư Lục*, 212; *Thiền Tông Chí Nam*, 214.  
 Trần Thế Pháp, 205, 215; *Linh Nam Chích Quái*, 205, 215, 228.  
 Trần Trọng Kim, 202, 207. *Việt Nam Sử Lược*, 202, 207.  
 Triệu Võ Vương, 205, 207  
 Trúc Khê, 30.  
*Truyện Chiếc Giày Thơm* ( *Hương Miệng Truyện* ) 223.  
*Truyện Trê Cóc*, 210, 219, 224.  
*Truyện Vương Tường*, 221, 222.  
 Trương Hành, 137 ; « Tây, Kinh Phú » 139.  
 Trương Tích, 194.  
 Trương Vĩnh Ký, 101, 216, 217.  
 Tuấn Tử, 138 ; *Chính Danh*, 138.  
 Tú Kếu, 48.  
 Túy Hồng, 243, 243, 245  
 Từ Hải (tự điển), 128.  
 Từ Mã Tương Như, 298; « *Trường Môn Phú* », 298.  
 Tường Hùng, 235, 236 ; *Gió Mát*, 235 ; *Bướm Lạ* 236.  
 Twain, Mark, 190 ; *Huckleberry Finn*, 190.  
 Valéry, Paul, 12.  
 Văn Tân và Nguyễn Hồng Phong, 100; *Lịch Sử Văn Học Việt Nam* 100.  
 Verlaine, Paul, 114.  
 Verne, Jules, 148.  
 Viên Linh, 228, 243.  
 Vigny, Alfred, 114.  
 Vilar, Jean, 68 ; *De la Tradition Théâtrale*, 68.  
 Villiers, André, 67.

- Villon, Francois, 94.  
 Vinci, Leonardo da, 121.  
 Virgil, 88, 98, 131; *Aeneid* 98: 131.  
 Võ Hồng, 192, 240.  
 Voltaire, 80.  
 Võ Phiến, 126, 140, 188, 238, 239, 248, 250, 256, 259 260, 303, 304, 331; *Tiểu Thuyết Hiện Đại*, 126, 140, 188, 248, 250, 259, 260, 303, 304; *Tạp Luận*, 259; *Giã Từ*, 257.  
 Vũ Bằng, 126; *Khảo Vấn Tiểu Thuyết*, 126.  
 Vũ Đình Liên, 94.  
 Vũ Hạnh, 239.  
 Vũ Hoàng Chương, 271; *Đan Thanh Bạc Chạp*, 271.  
 Vũ Khắc Khoan, 233, 291 *Thần Tháp Rùa*, 233, 271,  
 Vũ Ngọc Phan, III, 147, 149, 322; *Nhà Văn Hiện Đại*, 147, 149, 322.  
 Vũ Trọng Phụng 172, 173 216, 220, 331, *Số Đỏ*, 220, 331; *Giông Tố* 331.  
 Wagner, Richard, 296; *Tannhauser* 296.  
 Washington, George, 114.  
 Wordsworth, William, 31, 88, 92, 113, 120, 133; *Prelude* 31, 323.  
 Xuân Diệu, 122, 264, 299 301.  
 Zola, Emile, 93, 162, 173 *Rougon - Macquart*, 93; *Lourdes*, 162.
-

# Đính Chính

Trang	Dòng	Lo Sai	Xin Sửa Lại
12	8	oái Thái Dương	núi Thù Dương
27	3	như vật	như vậy
33	10	lập trường có	lập trường coi
92	29	ấn tượng	biểu hiện *
93	26	ấn tượng	biểu hiện *
108	1	Chương Bốn	Chương Ba
130	1	Chương Hai	Bỏ hai chữ này, vì đây là tiêu mục của Chương Một

\* Hai trường phái ấn tượng (impressionism) và biểu hiện (expressionism) thoát đều ở bộ môn hội họa, khoảng hậu bán thế kỷ XIX, sau đó mở rộng sang các ngành văn học nghệ thuật khác. Trường phái ấn tượng trong hội họa chú trọng đến tác dụng của ánh sáng, kỹ thuật dùng màu đặt cạnh nhau để từ xa nhìn lại các màu đó giao thoa thành màu khác thực lung linh hơn nhiều so với cách trộn màu cổ điển. Trường phái biểu hiện không ứng cách xử dụng phương pháp khoa học đó để chuyển đạt màu sắc thiên nhiên bên ngoài, trái lại chủ trương bóp méo thực tại, chỉ cốt gây, và truyền đạt được niềm xúc động mạnh và chủ quan của mình.

## **ĐÍNH CHÍNH**

**Trang 227, dòng 25 và 26  
xin sửa lại cho đúng năm ghi  
sáng tác như sau :**

*Chút Phận Linh Đình (1928),  
Vì Nghĩa Vì Tình (1929), Cha  
Con Nghĩa Nặng (1929), Khóc  
Thăm (1930).*

# MỤC LỤC

Tựa

7

## PHẦN MỘT

### PHÊ BÌNH VĂN HỌC

Chương Dẫn Nhập	11
Chương Một : Định Nghĩa và Phân Tích Văn Học	23
Chương Hai : Phân Loại Bộ Môn, Trường Phái, Quy Ước và Đề Tài Văn Chương	51
Chương Ba : Dây Liên Hệ Giữa Bộ Môn Văn Học Với Các Bộ Môn Khác	108

## PHẦN HAI

### TIỂU THUYẾT TRONG VĂN HỌC

Chương Một : Định Nghĩa và Phân Loại Tiểu Thuyết	125
Chương Hai : Tiểu Thuyết Với Vài Ngành Liên Hệ	151
Chương Ba : Những Yếu Tố Chính của Tiểu Thuyết, Cốt Truyện, Nhân Vật, Bối Cảnh	164
Chương Bốn : Bàn Về Truyện Ngắn	182
Chương Năm : Văn Xuôi và Tiểu Thuyết V.N.	201
Chương Sáu : Phong Trào Tiểu Thuyết Mới	246
Chương Bảy : Vấn Đề Phê Bình Văn Học	261
Chương Tám : Vấn Đề Dân Tộc Tính Trong Văn Chương	294
Phụ Lục	317
Bảng Đồ Biểu Văn Xuôi Việt Nam	346



**Nơi in KIM-LONG Ấn quán**

**3, Đỗ Thành Nhân Saigon 4**

**Số lượng ấn bản : 1.000 cuốn**

**Giấy phép số : 244-TU/DV/GP**  
**ngày 24-1-1973.**