

TSUBOUCHI SHŌYŌ

Chân tủy của tiểu thuyết

TRẦN HẢI YẾN
dịch và giới thiệu

Nhà xuất bản Thế Giới



Tsubouchi Shōyō

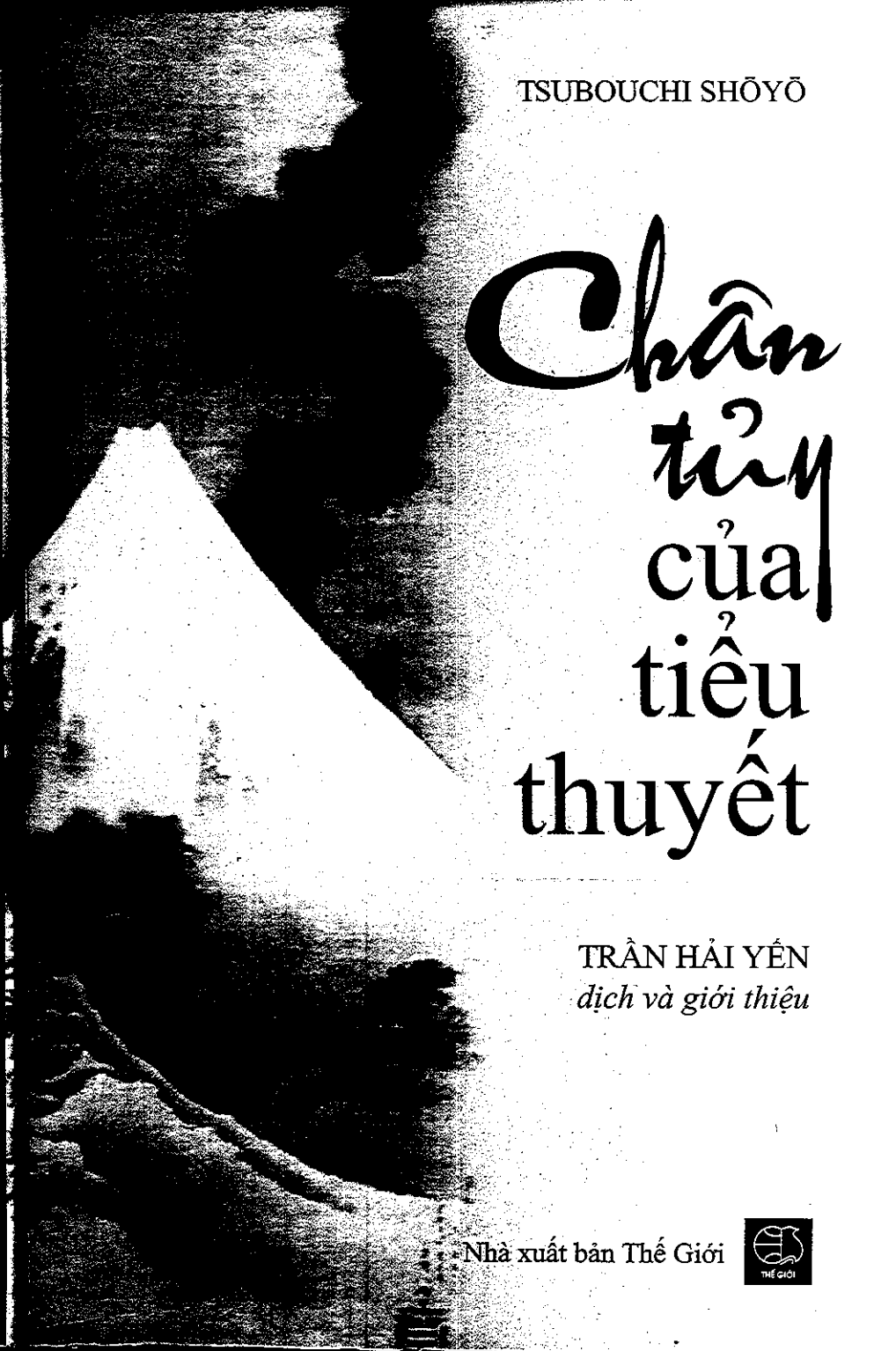
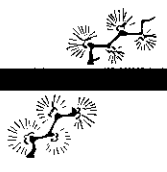
CHÂN TỬY CỦA TIỂU THUYẾT · 小説神髓



Chân tủy của tiểu thuyết

小説神髓 全

Giá: 120.000đ





TSUBOUCHI SHŌYŌ (坪内逍遙 - Bình Nội Tiêu Dao; 1859-1935): kịch tác gia, tiểu thuyết gia, phê bình gia, và dịch giả nổi tiếng của Nhật Bản thời cận đại. Người góp phần sáng lập sân khấu Nhật Bản, dịch giả toàn tập Shakespeare (hoàn thành năm 1935), và tác giả của *小説神髓* (*Shōsetsu Shinzui - Tiểu thuyết thần tủy*, 1885-86) - công trình quan trọng đầu tiên của nghiên cứu văn chương Nhật Bản hiện đại.

Mục đích hoạt động của ông (**Tsubouchi Shōyō**) là hiện đại hóa văn hóa Nhật Bản. Suốt đời ông chủ trương: nổi loạn và sáng tạo, lý thuyết và thực hành, hài hòa văn hóa Đông Tây, khai sáng cho công chúng. (Keen Donald - *Dawn to the West*)

小説神髓 là đóng góp vĩ đại nhất của Tsubouchi cho làn sóng mới là tiểu thuyết hiện thực. Nó dọn đường cho văn học Nhật Bản hiện đại bằng việc đề cao tiểu thuyết là mang trọng trách tinh thần và trình bày những phương thức mà theo đó trọng trách nói trên có thể được thực hiện thành công nhất. (Nanette Twine - "Lời tựa bản dịch tiếng Anh *The Essence of the Novel*")

Tranh bìa 1: 『富士越龍図』 - The Dragon of Smoke Escaping from Mt Fuji của Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760? - 1849)

Tsubouchi Shōyō

Chân tủy
của
Tiểu thuyết
小説神髓

(Trần Hải Yến dịch và giới thiệu)

Nhà xuất bản Thế Giới
Hà Nội - 2013

Tsubouchi Shōyō

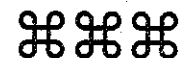
The Essence
of
the Novel

小説神髓

(Translated and researched by TRAN Hai-Yen)

The Gioi Publishers
Hanoi - 2013

Công trình được xuất bản với
sự tài trợ của quỹ Sumitomo, Nhật Bản
Supported by the Sumitomo Foudation, Japan



Bản tặng Ncs Lê Văn Hết?

10.04.2014

MỤC LỤC

- Như một Dẫn nhập:
“Chân tủy của tiểu thuyết” (*Shōsetsu Shinzui*)
và “Bản về tiểu thuyết” – cuộc kiếm tìm bản chất
và đường đi cho tiểu thuyết Đông Á
thời cận hiện đại..... 6
- Chân tủy của tiểu thuyết – bản dịch tiếng Việt..... 52
- Chân tủy của tiểu thuyết - nguyên bản tiếng Nhật 220
- Bảng tra cứu tên tác giả, tác phẩm..... 411

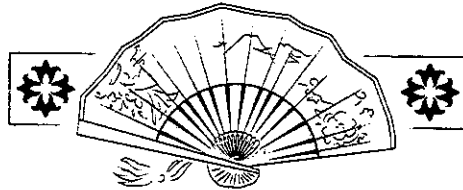
CONTENTS

- As an Introduction:
“*The Essence of the Novel*” (*Shōsetsu Shinzui*)
and “*Discourse on Novel*” – A Quest for the Nature
and Path of Pre-modern East Asian Novels..... 6
- The Essence of the Novel (Vietnamese translation) 52
- The Essence of the Novel (Japanese original text) 220
- Index 411

NHU MỘT DẪN NHẬP:

“CHÂN TỬY CỦA TIỂU THUYẾT”
(SHŌSETSU SHINZUI) VÀ “BÀN VỀ TIỂU THUYẾT” -
CUỘC KIỂM TÌM BẢN CHẤT VÀ ĐƯỜNG ĐI CHO TIỂU
THUYẾT ĐÔNG Á THỜI CẬN HIỆN ĐẠI

TRẦN HẢI YẾN



1. Tsubouchi Shōyō và *Shōsetsu Shinzui*

Có lẽ giờ bất kỳ một bộ lịch sử văn học Nhật Bản cận hiện đại hay lịch sử tiểu thuyết Nhật Bản nào ra, độc giả cũng thấy một cái tên được nhắc đến nhiều lần, với một định vị thống nhất và trang trọng: Tsubouchi Shōyō (坪内逍遙 - Bình Nội Tiêu Dao; 1859-1935): kịch tác gia, tiểu thuyết gia, phê bình gia, và dịch giả nổi tiếng của Nhật Bản thời cận đại. Trong đó, giới nghiên cứu thường nhấn mạnh vị trí người góp phần sáng lập sân khấu, và đặc biệt

là người viết công trình quan trọng đầu tiên của nghiên cứu văn chương Nhật Bản hiện đại *Chân tửy của tiểu thuyết* (小説神髓 - *Shōsetsu Shinzui* - Tiểu thuyết thần tửy, 1885-86) của ông.

Xuất thân từ một dòng họ samurai lớn, Tsubouchi Shōyō được hưởng một sự giáo dục khá cởi mở tại thời điểm đó, với nguồn tri thức vượt ra khỏi phạm vi dân tộc và khu vực. 1883: tốt nghiệp Đại học Đế quốc Tokyo; thuần thực tiếng Anh, những năm 1880 Tsubouchi Shōyō trở thành dịch giả nổi tiếng các tác phẩm của Sir Walter Scott, E.G.E. Bulwer-Lytton, đặc biệt, toàn tập Shakespeare được ông hoàn thành vào năm 1935; ngoài ra ông cũng là tác giả của 9 tiểu thuyết và một số tác phẩm khác, là người sáng lập và chủ bút tạp chí *Waseda Bungaku* (Văn học Waseda) từ 1891 đến 1898¹. Riêng *Chân tửy của tiểu thuyết* được coi là tiểu luận đầu tiên của phê bình văn chương hiện đại Nhật Bản, và cũng được đánh giá là tác phẩm có giá trị đặc biệt đối với sự phát triển của thể loại tiểu thuyết hiện đại tại Nhật Bản.

Mặc dù trên thực tế được viết chủ yếu trong những năm 1881-1883, nhưng đến khoảng thời gian từ tháng 9 năm 1885 đến tháng 4 năm 1886, độc giả Nhật Bản mới được đọc bản in *Chân tửy của tiểu thuyết* dưới dạng sách mỏng nhiều kỳ. Thời điểm ra đời của *Chân tửy của tiểu thuyết* cũng là lúc cả bản dịch tiếng Nhật đầu tiên tác phẩm *Kenelm Chillingly* của Bulwer-Lytton² lẫn *Kajin*

1 Theo Wikipedia.

2 Bulwer-Lytton E.G.E. (1803-1873): chính trị gia, thi sĩ, kịch tác gia, và tiểu thuyết gia năng sản người Anh. Ngoài *Kenelm Chillingly*, Bulwer-Lytton còn có *Ernest Maltravers*, *Rienzi*, *Last of the Roman Tribunes* được người Nhật chọn dịch ngay trong thời kỳ đầu tiếp xúc với văn hóa văn học phương Tây.

*no Kigu*¹ của tiểu thuyết gia Tokai Sanshi cùng xuất hiện trên văn đàn Nhật Bản. Sự cộng hưởng của ba tác phẩm được coi là đã tạo nên một bước chuyển quyết định cho văn xuôi Nhật Bản hiện đại. Năm 1935, ở tuổi 77, khi toàn tập Shakespeare do Tsubouchi dịch xuất bản tại Tokyo, ông bộc bạch như một lời tự đánh giá: “chỉ công việc này là tôi đeo đẳng cho đến thành quả, còn tất cả những việc khác tôi làm chỉ là một hạt mầm gieo trên đất này” (dẫn theo Keene Donald). Bản thân Tsubouchi khá khiêm nhường, nhưng Keene Donald, tác giả của thiên khảo cứu công phu kỹ nguyên hiện đại của văn chương Nhật Bản, *Dawn to the West*, với mục tiêu làm rõ khát vọng của Tsubouchi Shōyō đã thành hiện thực ra sao, sau cùng đã đi đến nhận xét:

Mục đích hoạt động của ông là hiện đại hóa văn hóa Nhật Bản. Suốt đời ông chủ trương: nổi loạn và sáng tạo, lý thuyết và thực hành, hài hòa văn hóa Đông Tây, khai sáng cho công chúng.

và:

Chân tủy của tiểu thuyết (CTTT) phê phán kết cấu lỏng lẻo, xây dựng nhân vật yếu kém của các tiểu thuyết đương thời; thúc giục các tiểu thuyết gia tập trung vào việc khắc họa tính cách nhân vật trong hoàn cảnh thực...

Trong thời gian đó (thời gian xuất bản *Chân tủy của tiểu thuyết*-THY), Tsubouchi không hài lòng với những suy

1 *Giai nhân chi kỳ ngộ* (Cuộc gặp gỡ kỳ lạ với người đẹp), tác phẩm nổi tiếng nhất của loại tiểu thuyết chính trị Nhật Bản, được Lương Khải Siêu (Trung Quốc, 1873-1929) tái tạo thành *Giai nhân chi kỳ ngộ* đăng trên *Thanh Nghị báo*, và tiếp đó được chí sĩ Việt Nam Phan Châu Trinh (1872-1926) viết lại thành truyện thơ theo thể lục bát *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*.

nghĩ trước đó của mình nên đã tiếp tục giải quyết, song quá muộn. 200 bản in CTTT đã bán hết, và ngay sau đó được tái bản đẹp hơn. Nhiều độc giả háo hức với cuốn sách này đã trở thành hạt nhân của phong trào văn chương giữa thời Minh Trị. Một trong số đó, Uchida Roan tuyên bố rằng nhờ Tsubouchi việc viết/sáng tác tiểu thuyết đã “chuyển từ tình trạng/trạng thái trì trệ của gesaku (戯作) thành những đóng góp quan trọng cho văn minh, một hiệu triệu hào hùng mà không một học giả cao quý nào phải e ngại khi nói ra. Giới trẻ trong nước, những người cho đến khi đó còn coi chính trị là con đường duy nhất đi đến công danh thành đạt, đã khám phá ra thế giới mới này và họ lao vào văn chương, như thể họ đột ngột lần đầu tiên hiểu ra điều đó [105].

Những quyết định của Bimyo và Koyo về việc chọn văn chương làm sự nghiệp của mình nảy mầm từ những kích thích của CTTT [106]. Cả Futabatei Shimei, Koda Rohan và những thanh niên có khuynh hướng văn chương khác cũng có quyết định tương tự sau khi đọc CTTT. Họ bị hấp dẫn trước hết bởi một trí thức, tốt nghiệp từ Đại học Đế quốc Tokyo đã tuyên bố rằng viết tiểu thuyết là việc đáng theo đuổi vì chính nó chứ không vì những đóng góp có thể có cho luân lý hay bất kỳ mục đích phi văn chương nào, rằng hoạt động này tất nhiên sẽ tạo nên một xã hội Minh Trị mới. Trí thức thuộc giai tầng samurai hào hứng cống hiến cho nghề nghiệp từng bị coi thường này. Văn chương dù không đem lại những lợi ích thực tiễn như nghiên cứu khoa học phương Tây nhưng nó cần thiết và không chỉ là thứ để giết thời gian [106].

Còn theo tự thuật của chính tác giả, *Chân tùy của tiểu thuyết* là kết quả của niềm đam mê tiểu thuyết từ nhỏ và hơn 10 năm trời dồn hết thời gian rảnh rỗi cho việc đọc tiểu thuyết, bao gồm cả tiểu thuyết Nhật Bản và phương Tây: “Hơn 10 năm trời tôi phung phí thời gian quý báu cho tiểu thuyết mỗi khi rảnh rỗi, song khi làm như thế tôi thu lượm được rất nhiều, cả về tiểu thuyết hiện đại và trước đó” (Tựa sách). Toàn bộ sở học và niềm đam mê tiểu thuyết đó, cũng như mối ưu tư về tình trạng thua kém của nền tiểu thuyết nước nhà, đã thành động lực và cơ sở cho Tsubouchi Shōyō dành công sức cho *Chân tùy của tiểu thuyết*.

Trong “Tựa sách”, Tsubouchi Shōyō đã nhắc đến một lịch sử huy hoàng của tiểu thuyết Nhật Bản, với các tác phẩm thuộc thể monogatari thời cổ đại, truyện lịch sử và tiểu thuyết bình dân trước thời cận đại của những tác giả tiêu biểu: Ikku, Samba, Saikaku, Kiseki, Jisho, Furai, Kyoden... Nhưng, vẫn theo tác giả, sự phổ biến của tiểu thuyết trong khoảng thời gian lịch sử đó vẫn thua xa thời ông đang sống:

Cuối thời kỳ Tokugawa, những tác gia năng sản như Bakin, Tanehiko, và những người khác đem đến cho tiểu thuyết một lượng độc giả lớn. Người già người trẻ, đàn ông đàn bà, nông thôn thành thị đều mê mải đọc những truyện lịch sử, tán tụng chúng đến mây xanh. Tuy nhiên, sự phổ biến của tiểu thuyết vẫn còn xa ngày nay, vì độc giả của đầu thế kỷ này trong chừng mực nào đó là những người hiểu biết, họ chỉ mua và đọc những tác phẩm xuất sắc. Những tiểu thuyết kém chất lượng ít hấp dẫn, vẫn ở dạng bản thảo,

không thể lưu hành vì chúng đương nhiên bị lấn lướt bởi những tác phẩm vượt trội. Hoặc nếu được in ấn, kết cục chúng thường thành mối ngon cho lũ mọt sách, hiếm khi nhìn thấy ánh sáng mặt trời. Phạm vi và số lượng sách thời đó do đó chắc chắn bị hạn chế hơn hiện tại. Ngày nay, tất cả đã thay đổi. Kỳ lạ là tất cả tiểu thuyết và truyện kể đều phổ biến bất kể chất lượng ra sao, bất kể câu chuyện nghèo nàn như thế nào và chuyện tình tâm thường ra sao, bất kể nó là bản mô phỏng, bản dịch bản in lại hay một tác phẩm mới! Quả thật đây là thời đại hoàng kim cho mọi loại văn hư cấu!

Tuy nhiên, trạng thái hoàng kim của tiểu thuyết này cũng hàm một nguy cơ: tiểu thuyết vẫn theo con đường mòn: giáo huấn

Các tiểu thuyết gia coi giáo huấn là mục tiêu chính của tiểu thuyết, và xây dựng một khuôn mẫu đạo đức bên trong những đường ranh mà họ cố tạo ra khi sáng tạo cốt truyện, và kết quả là ngay cả khi họ vô thức bắt chước các nhà văn trước đó thì phạm vi hạn hẹp của tác phẩm cũng buộc họ phải theo những lộ trình đã cũ mòn. Một tình trạng thật tồi tệ!

... Họ làm rối tung những điều mà không ai chín chắn và có học có thể chịu đựng được khi đọc; tuy nhiên họ vẫn đùa bỡn với tiểu thuyết, không bao giờ nhận ra đối tượng thực sự của tiểu thuyết là gì, mà ngoan cố bám lấy những ngả đi lầm lạc của mình. Tình trạng này cực kỳ lối bịch, hay đúng hơn, cực kỳ tồi tệ!

Sự bức bối về tình trạng thảm hại của tiểu thuyết, sau một chặng đường phát triển rực rỡ, đã khiến Tsubouchi

Shōyō kiểm tìm con đường canh cải nó, “có thể đưa nó vượt xa tiểu thuyết châu Âu và tỏa sáng cùng âm nhạc, thơ ca và hội họa trong khu đền nghệ thuật”. *Chân tủy của tiểu thuyết* ra đời trong một bối cảnh và từ một khát vọng như thế.

Cuốn sách gồm 11 chương, xếp thành 2 mục lớn:

Phần 1 chia thành 5 chương, truy tìm dấu vết phát triển của tiểu thuyết, nhận diện bản chất tiểu thuyết với tư cách một thể loại có tương lai nhất của nhân loại, cụ thể là các mục:

Tổng luận về tiểu thuyết

Sự phát triển của tiểu thuyết

Mục đích của tiểu thuyết

Các loại tiểu thuyết (với 2 cách phân loại: theo mục đích, và theo đề tài)

Lợi ích của tiểu thuyết

Phần 2 qua 6 chương, Tsubouchi đưa ra những đề xuất thực tế cho sáng tác tiểu thuyết, gồm kỹ thuật xây dựng cốt truyện, phong cách và nhân vật:

Những nguyên tắc của tiểu thuyết

Phong cách

Xây dựng cốt truyện

Cốt truyện của tiểu thuyết lịch sử

Nhân vật chính

Thuật sự

Ấn tượng đầu tiên là *Chân tủy của tiểu thuyết* không phải là một lịch sử thể loại, dù **Phần 1** có dáng dấp đó. Công trình, thực tế, như một chiêm nghiệm suy tư phân

vấn quyết liệt dựa trên sự hiểu biết lịch sử tiểu thuyết cả trong và ngoài Nhật Bản. Tsubouchi Shōyō thấm thấu sâu sắc lối văn xuôi này của dân tộc mình, nhận rõ điểm mạnh thế yếu cũng như đường đi của nó cho đến thời ông sống. Bên cạnh đó là sự am tường khó ai sánh được với ông về tiểu thuyết Âu Mỹ. Dẫn chứng và lập luận trong *Chân tủy của tiểu thuyết* thường nhắc đến nhiều tên tuổi, như: Sir Walter Scott, Bulwer-Lytton, và Shakespeare mà ông là dịch giả. Bên cạnh đó: Milton (Thi sĩ Anh, chủ trương thơ tự do), Homer, Aesop, Dumas, Thomas Babington Macaulay, G. Eliot, Wither, John Morley, Fielding, Dickens, Richardson, Thackeray, Spenser... là những cây bút mà Tsubouchi muốn các nhà văn và độc giả Nhật Bản đương thời biết đến, học hỏi. Những dẫn dụ đó cho thấy, bên cạnh sự dày dặn tri thức về văn xuôi dân tộc, vốn hiểu biết và mối quan tâm của tác giả *Chân tủy của tiểu thuyết* đặc biệt phong phú về văn học Anh¹. Một sự am hiểu ít người đương thời nào sánh được, nhưng nếu quan sát từ những chủ trương và ngã đường canh tân của chính quyền Minh Trị Nhật Bản, hay đối sánh nó với con đường của nhà khai sáng hàng đầu Nhật Bản là Fukuzawa Yukichi thì đây cũng không phải là hiện tượng không thể hiểu. Nước Nhật được tự do tìm kiếm phương cách tự cường, và họ đã tìm thấy mô hình riêng của mình chủ yếu từ kinh nghiệm Mỹ, Đức, Anh. Mọi bàn luận của ông đều dựa căn bản trên nguồn chất liệu trong ngoài phong phú và đặc biệt như vậy. Cũng nhờ nguồn dẫn liệu phong phú này, trang viết

¹ Donald Keene nhận xét cụ thể hơn: “Ảnh hưởng của Bakin, Kabuki và văn học Anh đã xuyên suốt các tác phẩm quan trọng của ông”. Tr.98.

của ông không chỉ dày dặn mà còn cụ thể, và được suy ngẫm, đối sánh từ nhiều góc cạnh.

Tsubouchi Shōyō không có một định nghĩa khuôn định cho tiểu thuyết, mà có nhiều hình dung về tiểu thuyết: từ lịch sử phát triển chung của nghệ thuật, từ đối sánh với thơ ca, nhạc họa, sân khấu. Tsubouchi Shōyō nói rõ ngay từ tựa sách “Tôi hy vọng rằng... rốt cục chúng ta có thể đưa nó (tiểu thuyết – THY) vượt xa tiểu thuyết châu Âu và tỏa sáng cùng âm nhạc, thơ ca và hội họa **trong khu đến nghệ thuật** (THY nhấn mạnh)”. Như đã nói, *Chân tủy của tiểu thuyết* không đặt mục đích phác họa một lịch sử tiểu thuyết, cũng không nhằm trình bày một lịch sử chi tiết về tiểu thuyết Nhật Bản, Tsubouchi Shōyō mượn dữ liệu lịch sử để đi tìm con đường ra đời, bản chất của tiểu thuyết nói chung, và lối thoát cho tiểu thuyết Nhật Bản nói riêng. Dọc theo lịch sử, Tsubouchi Shōyō trình bày quá trình huyền thoại → truyện lịch sử → hài hước, kể chuyện thực, chiến công quân sự, chuyện tình/tôn giáo → chất huyền kỳ dần giảm sức hấp dẫn do trình độ văn minh của con người phát triển cao hơn. Đồng thời, chất ngụ ngôn, phúng dụ cũng mất dần sức hấp dẫn, và “khi trí tuệ con người mở mang, thị hiếu... chắc chắn thay đổi, và thị hiếu văn chương bình dân thoát khỏi trạng thái thô thiển để trở nên kỳ thú và phức tạp. Hệ quả là công chúng sẽ rời bỏ cả truyện kể và truyện ngụ ngôn vì chúng quá tẻ nhạt”. Rồi ông đi đến hai kết luận “Rõ ràng truyện kể trong quá trình phát triển tự nhiên cũng nên dần dần thoát ra khỏi những cốt truyện xa lạ để **hướng đến những miêu tả hiện thực về xã hội**”, và “khi huyền thoại chuyển

hình từ một khuôn lịch sử thành một hình thức giải trí, thì tiểu thuyết bắt đầu”. Theo Tsubouchi, đó là con đường các hình thức nghệ thuật phát triển theo sự chi phối của văn minh nhân loại.

Các mục viết chính của công trình đều thể hiện rõ quan niệm của tác giả: tiểu thuyết là một loại hình nghệ thuật chứ không phải một công cụ giáo huấn. Ngay từ mở đầu của Chương 1 Phần 1, Tsubouchi đã khẳng định “Để lý giải cái gì làm nên nghệ thuật tiểu thuyết, trước hết chúng ta phải định nghĩa bản chất của chính nghệ thuật”, và theo tác giả “nghệ thuật ở chính bản chất của nó là thứ đem lại cho con người sự thỏa mãn và trau dồi thiên hướng của con người”. Quan niệm này quán xuyên mọi lập luận tiếp đó của Tsubouchi Shōyō. Đồng tình với hình dung nghệ thuật bao gồm nghệ thuật thị giác hướng đến con mắt, âm nhạc và bài ca phục vụ lỗ tai còn tiểu thuyết, thơ ca và sân khấu là trí não, từ đó ông giải đáp câu hỏi bản chất tiểu thuyết là gì bằng cách phân biệt giữa tiểu thuyết và thơ ca, giữa tiểu thuyết và sân khấu, với những phân tích cụ thể, chặt chẽ về con đường từ truyện kể trở thành tiểu thuyết như thế nào...

Tsubouchi Shōyō cho rằng văn luật, hoặc hình thức diễn xướng... của thơ ca chính là những dấu hiệu bên ngoài phân biệt thơ và tiểu thuyết; song cái làm nên sự khác biệt ở bản chất giữa hai thể loại này là bởi thơ ca thiên về cảm xúc, trong khi tiểu thuyết “tìm cách miêu tả bản chất con người và trạng huống xã hội... Tiểu thuyết hoàn hảo do đó có thể chuyển tải những nét tinh tế mà không một ngôn bút họa sĩ nào, không một bài thơ nào hoặc một sân

khẩu nào có thể truyền đạt được. Bởi lẽ, khác với thi ca, nó không bị thi luật ngáng trở, cũng không bị hạn chế bởi độ dài, và bởi khác với hội họa hay sân khấu, nó được cấu thành như một tác động trực tiếp đến tâm trí, tiểu thuyết gia có một phạm vi phong phú để phát triển các ý tưởng của mình". Phân tích kỹ hơn từ mối quan hệ với sân khấu, tác giả *Chân tủy của tiểu thuyết* cho biết: sân khấu "Ở một kỷ nguyên như vậy (việc bộc bạch cảm xúc và khắc họa hành vi con người còn giản đơn - THY), thường là chính sân khấu đóng vai trò chuyển tải chính đối với việc mô tả chi tiết tập tục và xúc cảm. Không chỉ cốt truyện của nó giản đơn hơn cốt truyện của truyện kể và hiệu quả nghệ thuật của nó cũng lớn hơn, mà dàn dựng sân khấu và điệu bộ và lời thoại của diễn viên cũng có sức mạnh đưa cảm xúc và hoàn cảnh sống lên sân khấu". Nhưng sự phát triển của văn hóa chấm dứt trạng thái đó, ngoài ra nhược điểm của sân khấu trong việc khắc họa phần vi tế của tính cách, về cốt truyện. Sân khấu "chỉ là một sự bất chước" và biểu hiện thực tại bằng cách điệu cường điệu, do là nghệ thuật thị giác và thính giác, nên đến một lúc nào đó sẽ không thuyết phục được công chúng đã có sự thay đổi về nhận thức và nhu cầu thưởng thức nghệ thuật, còn "Phạm vi tiểu thuyết nói chung rộng hơn sân khấu. Nó tạo ra một chân dung tiếp nhận được và thỏa mãn về xã hội đương thời. Trong khi miêu tả tính cá thể trong các vở kịch bị giới hạn bởi sự phụ thuộc của nó vào yêu cầu thị giác và thính giác thì tiểu thuyết, nhờ giao tiếp trực tiếp với tâm trí và khuấy động sức tưởng tượng của độc giả, lại có một diện giao tiếp rộng hơn rất nhiều". Kết lại những lập luận của mình, Tsubouchi quả quyết "Duy nhất hình thức

nghệ thuật của tiểu thuyết có một tương lai tươi sáng" (Chương 2).

Tóm lại, nếu ở phần "Tổng luận về tiểu thuyết", nhìn chung về nghệ thuật, ông nhấn mạnh "nghệ thuật ở chính bản chất của nó là thứ đem lại cho con người sự thỏa mãn và trau dồi thiên hướng của con người", và ở "Sự phát triển của tiểu thuyết" tác giả khẳng định "Duy nhất hình thức nghệ thuật của tiểu thuyết có một tương lai tươi sáng" thì tiếp theo ở "Mục đích của tiểu thuyết" ông cụ thể hóa ý niệm đó, rằng "Mối quan tâm chính của tiểu thuyết là bản chất người. Hoàn cảnh và ứng xử xã hội đứng thứ hai". Tương lai tươi sáng hay mục đích của tiểu thuyết, như Tsubouchi Shōyō đã hình dung có trở thành hiện thực được hay không là nhờ ở các cây bút có thể hiện thực hóa được mô hình mà ông sẽ trình bày ở phần thứ hai, thuộc về phong cách, hay thi pháp - theo thuật ngữ hiện đại ngày nay, là tập trung vào tạo cốt truyện, xây dựng nhân vật (bao gồm tính cách và ngôn ngữ). Chính vì vậy, *Chân tủy của tiểu thuyết* được coi "là đóng góp vĩ đại nhất của Tsubouchi cho làn sóng mới là tiểu thuyết hiện thực. Nó dọn đường cho văn học Nhật Bản hiện đại bằng việc đề cao tiểu thuyết là trọng trách tinh thần và trình bày những phương thức mà theo đó trọng trách nói trên có thể được thực hiện thành công nhất" (Nanette Twine. "Lời tựa" bản dịch tiếng Anh).

Định vị "Tiểu thuyết là nghệ thuật" là điểm nhấn mà Tsubouchi Shōyō lặp đi lặp lại ở hầu hết các phần viết. Đây là nội dung mang tính canh tân trong cách hiểu về bản chất thể loại này của truyền thống Nhật Bản,

mà ông đã chỉ rõ trong “Tựa sách”: “Ở Nhật Bản, theo truyền thống, tiểu thuyết bị coi là công cụ giáo huấn”. Bởi quan niệm đậm màu sắc Nho giáo này bao trùm đời sống văn hóa văn chương Nhật Bản trong gần suốt thời trung đại. Và không chỉ riêng Nhật Bản mà là cả thế giới Đông Á. Thậm chí, quan niệm này còn tiếp tục tồn tại trong một số khu vực của đời sống văn chương Đông Á thời kỳ đầu hiện đại hóa, như một quán tính: “Trong thời Minh Trị, hầu hết người Nhật đọc tiểu thuyết Mỹ để tìm những chỉ dẫn về đạo đức. Họ muốn học hỏi về tinh thần tự lập, chủ nghĩa cá nhân và Cơ đốc giáo. Không phải đọc để giải trí”¹. Chính vì thế, sự nhất quán trong việc định vị tọa độ cho thể loại tiểu thuyết ở Tsubouchi càng chứng tỏ ông thực sự vượt ra khỏi khung khổ nhận thức cũ. Nét nhấn đáng chú ý thứ hai của Tsubouchi Shōyō trong *Chân tủy của tiểu thuyết* là chủ trương tả chân trong nghệ thuật viết tiểu thuyết. Cả hai quan niệm này của Tsubouchi Shōyō là một hình dung hoàn toàn mới về văn chương theo cái nhìn thuần Âu Mỹ. Ông mắc nợ Walter Scott, Thomas Thomson về cảm hứng để cao giá trị tiểu thuyết và định vị tiểu thuyết trong tổng thể nghệ thuật; và cũng chịu ảnh hưởng rõ ràng từ John Morley khi đòi hỏi tiểu thuyết mới của Nhật Bản phải chú trọng xu hướng tả chân. Hoặc như Keene Donald đã chỉ ra, riêng ở cách định vị tọa độ tiểu thuyết quan niệm của Tsubouchi Shōyō chịu ảnh hưởng rõ rệt của loạt bài thuyết trình do một giảng sư nghệ thuật học Mỹ lúc đó tại Tokyo là Ernest Fenollosa dành cho một câu lạc bộ duy

1 Dẫn theo Roland Kelts – Murakami – dịch là *bất khả* (bản dịch của Hồ Hồng Ân). http://www.viet-studies.info/Murakami_DichBatKha.htm

trì sự tồn tại của hội họa theo phong cách Nhật Bản. Bài thuyết trình “The Truth of Fine Arts” được phân phát chỉ bằng tiếng Nhật, công kích cơn cuồng nhiệt Nhật Bản đối với nghệ thuật phương Tây – dẫn đến sự chối bỏ nghệ thuật Nhật Bản truyền thống. Tuy nhiên, chủ đích của Tsubouchi trong *Chân tủy của tiểu thuyết* khác Fenollosa: ông tìm cách để cao một dạng hư cấu/tiểu thuyết mới, hiện thực ở nội dung và thỏa mãn những chuẩn mực văn chương phương Tây. Mặc dù khác biệt căn bản về mục đích, tiểu luận của Tsubouchi vẫn mắc nợ rất nhiều những điểm nhấn của Fenollosa về tầm quan trọng của nghệ thuật với tư cách là mục đích tự thân “as an end in itself” hơn là với tư cách phương tiện lưu truyền thông tin hay trau rèn đạo lý. Theo chúng tôi, dù ảnh hưởng văn chương Âu Mỹ đến Tsubouchi và cả thế hệ ông là hiển nhiên cũng không thể không nhắc đến tinh thần Nhật Bản trong thời kỳ này. Chủ trương “Thoát Á” quyết liệt, trên mọi mặt của đời sống xã hội, chính thể đến cuối những năm 80 của thế kỷ 19 do Fukuzawa Yukichi khởi động “nhằm thực hiện sách lược của chúng ta thì chúng ta không còn thời gian chờ đợi sự khai sáng (*enlightenment, bunmei kaika*) của các nước láng giềng Châu Á để cùng nhau phát triển được mà tốt hơn hết chúng ta hãy tách ra khỏi hàng ngũ các nước Châu Á, đuổi kịp và đứng vào hàng ngũ các nước văn minh phương Tây”¹ đến lúc này, nhờ sự cộng hưởng từ Tsubouchi, đã hiện diện trong đời sống văn chương. Nói cách khác, khát vọng của Tsubouchi đưa tiểu thuyết

1 *Thoát Á luận* (bản dịch của Hải Âu và Kuriki Seiichi). <http://www.talawas.org>

Nhật Bản không chỉ ngang hàng mà còn là “vượt lên trên, “hơn hẳn” tiểu thuyết Âu Mỹ được nhắc lại nhiều lần, như một hiệu triệu, như một khẩu hiệu hành động cho các tiểu thuyết gia Nhật Bản “Các gã trai làng – đừng phí thời gian sùng mộ Bakin và Shunsui, đừng phí thời gian theo chân họ! Cải canh đầu óc để tránh những khuôn mẫu, để cải cách tiểu thuyết Nhật và viết ra những kiệt tác xứng đáng có vị trí trong nghệ thuật!” (Tựa sách) có thể coi là một minh chứng cho quyết tâm “thoát Á” đặc biệt mạnh mẽ của người Nhật.

2. Phạm Quỳnh, và “Bàn về tiểu thuyết” – “phương châm” cho một thể loại mới của văn chương Việt Nam

Ngoại trừ khoảng thời gian gần cuối đời tham gia vào bộ máy hành chính công quyền: tháng 11 năm 1932 vào Huế làm Đồng lý ngự tiền văn phòng vua Bảo Đại, rồi làm Thượng thư bộ Học, rồi bộ Lại năm 1942, Phạm Quỳnh (1892-1945) có một quãng đời hoạt động văn hóa văn chương khá dài và liên tục: sau thời gian làm việc cho trường Viễn Đông Bác Cổ Hà Nội, từ 1913 ông cộng tác viết bài và dịch cho *Đông Dương tạp chí*, giảng viên trường Cao đẳng Hà Nội, Tổng thư ký hội Khai Trí Tiến Đức, Hội trường hội Trí Tri Bắc Kỳ, đặc biệt là trong khoảng những năm 1917-1934 ông làm chủ bút *Nam phong tạp chí*. Những trọng trách mà ông đảm nhiệm chứng tỏ nhiều điều, trong đó hàm một nghĩa khẳng định ông là một nhân vật văn hóa quan trọng, và sự nghiệp văn hóa của ông được xây dựng trên hai nền học vấn đang từng bước một thể chân nhau trong đời sống văn hóa đương thời, là nho học (qua

truyền thụ của một nhà nho, khi còn nhỏ) và Âu học (ông đậu Thành chung năm 1908), mặc dù từ nhỏ ông đã là một người bất hạnh (sinh ra trong không khí bi kịch mất nước chung của dân tộc, Phạm Quỳnh sớm mồ côi mẹ, khi lên 9 tuổi lại mất cha).

Theo đánh giá của Dương Quảng Hàm “Cả cái văn nghiệp của ông Phạm Quỳnh đều xuất hiện trên tạp chí *Nam phong*”¹, bao gồm nhiều mảng: dịch thuật, tiểu luận phê bình, bình điểm tác phẩm tác giả, sáng tác, ghi chép,... và chắc chắn đã ảnh hưởng không nhỏ đến đời sống văn hóa văn chương đương thời cũng như bước phát triển sau đó. Bản thân công trình biên khảo để đời của Dương Quảng Hàm, *Việt Nam văn học sử yếu* (hoàn thành năm 1939, xuất bản lần đầu tại Hà Nội năm 1943) - được coi là quyển văn học sử Việt Nam viết bằng chữ quốc ngữ quy mô đầu tiên, là bộ sách giáo khoa đáng tin cậy nhiều năm sau này - thì về bố cục và nội dung chính là “những yếu lược” của chương trình “Ngôn ngữ và văn chương Hán Việt” do Phạm Quỳnh vạch ra năm 1924².

Tư cách nhà phê bình văn học hiện đại đầu tiên ở Việt Nam của Phạm Quỳnh được thể hiện tập trung nhất qua một số bài viết về tiểu thuyết nhằm cổ súy cho lối viết tiểu thuyết mới, trong đó có tiểu luận *Bàn về tiểu thuyết* (1921). Quan niệm của ông đã ảnh hưởng lớn đến nhiều cây bút đương thời, bởi vị trí Chủ nhiệm kiêm Chủ bút tờ *Nam*

1 Dương Quảng Hàm. Tr.408

2 Đánh giá của Phạm Thế Ngũ. *Việt Nam văn học sử Giản ước Tân biên*. Quyển III. Quốc học tùng thư xb. S.1965, và Vương Tri Nhân. “Dương Quảng Hàm và bước đầu hình thành của một nền học thuật” trong *Nhà văn tiên chiến trong quá trình hiện đại hóa*. Nxb Đại học quốc gia, Hà Nội. 2005.

phong tạp chí liên tục từ 1917 đến 1934 – nơi đăng tải khá nhiều sáng tác văn xuôi theo lối mới, từ ký đến truyện, bản thân *Bàn về tiểu thuyết* cũng được đăng tải trên chính tờ tạp chí “quyền uy” này.

Bàn về tiểu thuyết xuất hiện dưới dạng tiểu luận trên *Nam phong tạp chí* năm 1921 – chỉ vài năm sau thời điểm bản báo đăng “Sống chết mặc bay” của Phạm Duy Tốn (số 18, tháng 12 năm 1918), và một số truyện ngắn của Nguyễn Bá Học... Mở đầu cuộc bàn bạc, tác giả cho biết nguyên nhân khiến ông vào cuộc, là bởi tiểu thuyết đã thịnh hành ở nhiều nước và bước đầu có mặt ở nước ta, song “Lối tiểu thuyết trong văn chương ta chưa có phương châm, chưa có định thể”, nên cần có một “giải nghĩa rõ tiểu thuyết là gì, và bàn qua về phép làm tiểu thuyết”. Trong *Bàn về tiểu thuyết* – với phụ đề “Tiểu thuyết là gì và phép làm tiểu thuyết thế nào”, Phạm Quỳnh đã dùng lại định danh “một lối văn mới” mà Phạm Duy Tốn đã đặt cho lời phi lộ khi đăng tải truyện ngắn nói trên, nhưng đến bài biên khảo của ông chủ báo, “lối văn mới” không còn là một tên gọi cảm tính mơ hồ. Không kể mấy lời phi lộ và khép bài, tác giả luận giải 4 nội dung:

*giải nghĩa tiểu thuyết là gì?
bàn qua về phép kết cấu
bàn về phép phô diễn
các thể tiểu thuyết*

Ở mục đầu tiên “giải nghĩa tiểu thuyết là gì”, trên cơ sở tán thành quan niệm về tiểu thuyết của Pháp, Phạm Quỳnh diễn đạt cách hiểu hình thức văn chương của mình theo nhiều hình thức: hoặc như một định nghĩa

quy phạm “Tiểu thuyết là một truyện viết bằng văn xuôi đặt ra để tả tình tự người ta, phong tục xã hội, hay là những sự lạ tích kỳ, đủ làm cho người đọc có hứng thú”, hoặc như một diễn ngôn nôm na “tiểu thuyết là một truyện bịa đặt mà có hứng thú”, nhưng cốt lõi đều chung sự khẳng định tiểu thuyết là một kiểu văn hư cấu từ những hoàn cảnh thực “là cái hình ảnh cuộc đời”¹. Phần này chiếm dung lượng nhiều nhất (chừng 2/3 độ dài của bài viết) và cũng là phần trọng yếu của tiểu luận với 2 mục “bàn qua về phép kết cấu” và “phép phô diễn”. Phạm Quỳnh tập trung cho một chỉ dẫn cụ thể về kết cấu (bao gồm nhân vật, và tình tiết – tức người và việc) và phô diễn (tức cách kể chuyện) – cốt lõi nhất của nghề viết tiểu thuyết hiện đại. Hướm quan tâm này của Phạm Quỳnh đã có khá nhiều gặp gỡ với Tsubouchi Shōyō trong *Chân tủy của tiểu thuyết*, nhưng giản lược hơn. Ở nội dung cuối cùng “các thể tiểu thuyết”, tác giả phân biệt 3 “lối” chính của tiểu thuyết, là “Tiểu thuyết ngôn tình”, “Tiểu thuyết tả thực” (tức “Tiểu thuyết phong tục”, theo tiếng Pháp là “romans de mœurs”), và “Tiểu thuyết truyền kỳ” (như tác phẩm của Alexandre Dumas, Jules Verne...). Kết thúc tiểu luận, Phạm Quỳnh cho rằng tiểu thuyết, vì có “ảnh hưởng sâu xa vô cùng”, nên “các nhà tiểu thuyết” cần cẩn trọng với trách nhiệm “duy trì cho xã hội, diu dắt cho quốc dân”. Thực chất đây là một luận bình ngắn gọn về bản chất, chức năng của tiểu thuyết

1. Phạm Quỳnh dùng cả 2 khái niệm “tả chân” và “tả thực”, và có đôi chút phân biệt về phạm vi sử dụng: tả chân dành cho trường phái (“phái tả chân chủ tả cho hết sự thực, không có đặt để biến báo một tí nào”), còn tả thực gắn với một loại tiểu thuyết.

(và văn chương nghệ thuật nói chung). Phạm Quỳnh đã chọn góc nhìn hình thức văn chương mới mẻ này không khác bao nhiêu với nền văn chương “tải đạo, ngôn chí” cả ngàn năm trước đó.

Chạy suốt 15 trang báo, *Bàn về tiểu thuyết* - với hai nội dung được đặt trực diện làm phụ đề - là một tiểu luận công phu, được dẫn dắt bằng văn phong báo chí, có lối lập luận dựa trên nguyên lý Âu Tây vẫn tất kết hợp với những dẫn chứng cụ thể theo phương thức đối sánh Đông-Tây, kim-cổ phù hợp với công chúng và trình độ hiểu biết lý luận của văn chương quốc ngữ buổi đầu, vì vậy nó được đánh giá là có “lối kết cấu mạch lạc, chặt chẽ và sáng sủa của một tài liệu giáo khoa mẫu mực về lý luận tiểu thuyết”¹. Khảo chứng từ hai góc độ: lịch sử bộ môn nghiên cứu phê bình Việt Nam, và nghiên cứu phê bình tiểu thuyết hiện đại Việt Nam đều cho thấy đó là một đánh giá có thực tế và được nhiều chia sẻ. Hầu hết các nghiên cứu bình khảo về tiểu thuyết Việt Nam những năm 30, 40 của thế kỷ 20, đều ít nhiều chịu ảnh hưởng hoặc được gợi dẫn từ *Bàn về tiểu thuyết* trong cách định hình định danh và bàn luận về thể loại này. Xếp theo thời gian là “Văn chương Truyện Kiều” (1924) của Vũ Đình Long; Trúc Hà với “Lược khảo về sự tiến hóa của quốc văn trong lối viết tiểu thuyết (1932)”; Thiệu Sơn “Nói chuyện tiểu thuyết” (1933) trong *Phê bình và cáo luận*, và “Nhà viết tiểu thuyết” (1935); Lê Trảng Kiều nhận định về “Tiểu thuyết và những nhà viết tiểu thuyết hiện nay” (1935); Trương Tửu đọc “Tổ Tâm

1 Lã Nguyên. “Lý luận tiểu thuyết trong *Theo dòng* của Thạch Lam”. *Văn nghệ quân đội*. Số 704 tháng 11.2009.

của Song An Hoàng Ngọc Phách” (1935); Hải Triều “Đi tới chủ nghĩa tả thực trong văn chương: những khuynh hướng trong tiểu thuyết” (1939); Như Phong có “Cao vọng của tiểu thuyết” (1939); Vũ Ngọc Phan viết “Trên đường nghệ thuật” (1940); Thạch Lam *Theo dòng* (1941), và Vũ Bằng *Khảo về tiểu thuyết* (1941)... Trong đó, bài viết của Trúc Hà gần như dựa hoàn toàn vào những hệ thống quan niệm của *Bàn về tiểu thuyết*; còn *Theo dòng* và *Khảo về tiểu thuyết* trở thành hai chuyên khảo có dấu ấn bởi đã từ xuất phát điểm của *Bàn về tiểu thuyết* mà thu gặt được những hiểu biết sâu sắc hơn về “lối viết mới” này¹. Không thuộc số những ấn phẩm phê bình chuyên sâu kể trên, nhưng xứng đáng được chú ý ở đây là “Độc tiểu thuyết Việt Nam cận đại” của Đinh Gia Trinh đăng trên *Thanh Nghị báo* (số 26, năm 1942). Nếu như ở thời điểm *Bàn về tiểu thuyết* xuất hiện, tiểu thuyết Việt Nam còn trong tình thế “Phàm buổi sơ đầu, lấy đầu được tốt... Người làm tiểu thuyết còn ít thấy hay, mà người đọc tiểu thuyết cũng chưa được sành” (Phạm Quỳnh), thì 21 năm sau “trong sự sản xuất tiểu thuyết của xứ ta” đã thay đổi, xuất hiện những “tác phẩm có giá trị”, nhận được sự “hoan nghênh của công chúng” (Đinh Gia Trinh). Và từ thực tế khởi sắc đó của tiểu thuyết ở Việt Nam, tác giả Đinh Gia Trinh đã có chất liệu đủ để bàn về “tính cách đại cương của tiểu thuyết Việt Nam cận đại”. Bài báo khá ngắn gọn (chiếm 2 trang báo, 12-13), tập trung vào việc khẳng định tiểu thuyết không phải là một thể văn “phụ phẩm” mà là “một

1 Lã Nguyên. Tlđđ, cho rằng: “Gần hai chục năm sau, Thạch Lam sàng lọc mọi truyền thống tiểu thuyết không phân biệt Đông Tây để đưa tiểu thuyết về với nguồn cội Việt Nam, gắn gũi với tâm hồn dân tộc.”

công việc cần đến nhiều thiên tài và rất nhiều trác tuyệt nghệ thuật”, tiểu thuyết “vì sẵn có nội dung tự do nên khiến nhà văn diễn tả được tự nhiên và sâu sắc những tư tưởng quan hệ, những chân lý lớn của nhân loại”. Điểm nhấn thứ hai của nhà phê bình là tả chân như một xu hướng phát triển mạnh mẽ của tiểu thuyết (nguyên văn: “thuyết tả chân vẫn cứ tiến bộ hoài”, tr.12). Có thể thấy, tuy dựa trên một thực tế đời sống văn chương đã khác biệt với tác giả *Bàn về tiểu thuyết* hai thập niên trước, và với sở học thiên về phương Tây nhiều hơn, Đinh Gia Trinh vẫn có những điểm chung căn bản với Phạm Quỳnh khi “Độc tiểu thuyết Việt Nam cận đại”, chứng tỏ giá trị định hướng của *Bàn về tiểu thuyết* không còn là chuyện lý thuyết trong đời sống văn chương Việt Nam cận đại. Và đặc biệt, những câu kết thúc bài báo tràn trề tâm huyết của ký giả trẻ “Muốn suy xét về một dân tộc, một nhà mỹ học khuyên ta nên để ý đến nền âm nhạc và lối kiến trúc ở nước ấy. Ta phải thêm vào: nên xét đến văn chương của nước ấy và nhất là môn tiểu thuyết của nước họ” (tr.13), rất tự nhiên khiến người đọc liên tưởng ngay đến phương cách lập luận của Phạm Quỳnh khi ông cố sức cho *Truyện Kiều* “*Truyện Kiều* còn tiếng ta còn, tiếng ta còn nước ta còn”¹. Những dấu nối trên cho thấy, sau khi *Bàn về tiểu thuyết* xuất hiện, hình thức thể loại vừa mới nhen nhóm trong đời sống văn chương hiện đại Việt Nam đã thành một thực thể không thể bỏ qua; đồng thời, hình thức đó cũng được cấp cho một tên gọi với những nội hàm cụ thể, và khá hệ thống; hơn thế, hầu hết những luận bình về

1. Bài diễn thuyết đọc nhân lễ giỗ Nguyễn Du mùng 8 tháng 12 năm 1924 do Hội Khai trí Tiến đức tổ chức. Bài được đăng trên *Nam phong tạp chí*, số 86.

tiểu thuyết sau đó đều nương theo, hoặc chia sẻ cách hình dung và quan niệm của Phạm Quỳnh để nhìn nhận đánh giá các tác giả tác phẩm thuộc thể tiểu thuyết vừa ra đời. Và ngay với những quan niệm mang tính đặt lại vấn đề của một số nhà nghiên cứu sau này¹ vẫn có thể thấy rất rõ ở đó tác dụng khởi phát của *Bàn về tiểu thuyết*.

Mặt khác, lùi xa hơn về thời gian, gần như không một điểm diện hay phân tích nào về lịch sử thể loại hay nghiên cứu thể loại tiểu thuyết lại không nhắc đến tiểu luận *Bàn về tiểu thuyết*. Các nhà nghiên cứu sau này tiếp tục chỉ rõ sự kết thừa, những đóng góp mang tính vạch đường của tiểu luận này cho cả đời sống sáng tác cũng như nghiên cứu văn chương. Lịch sử văn xuôi hiện đại Việt Nam đến nay đã xác nhận tác phẩm văn xuôi quốc ngữ đầu tiên xuất hiện vào năm 1886, *Truyện thầy Lazazo Phiến*. Trong mạch quan tâm ở đây, có thể nhấn lại một số ý niệm mà tác giả truyện - Nguyễn Trọng Quản - ghi rõ trong Lời tựa: “lấy tiếng thường... hằng nói... bày đặt một chuyện đời nay là sự đời có trước mắt ta luôn...”² trong đối sánh với lớp lang các vấn đề mà *Bàn về tiểu thuyết* thể hiện, để thấy rõ sự trưởng thành nhanh chóng trong tư duy và ngôn ngữ phê bình văn chương Việt. Gần đây nhất, đã có những nghiên cứu nhấn mạnh vào đóng góp quan trọng của *Bàn về tiểu thuyết* cho việc chuyển hướng của văn xuôi hư cấu Việt Nam từ cổ trung đại phương Đông sang hiện đại theo mô hình phương Tây, bằng việc đưa ra một khái niệm then chốt là cái thực/tả thực trong cách viết

1. Chẳng hạn quan niệm của Thiều Sơn, Thạch Lam.

2. Dẫn theo *Những lời bàn về tiểu thuyết trong văn học Việt Nam từ đầu thế kỷ XX đến 1945* (Vương Trí Nhân sưu tầm-biên soạn). Tr.21-22.

văn xuôi¹, bên cạnh công lao đưa ra “một loạt những khái niệm công cụ”, một mô hình mang tính cấu trúc thi pháp thể loại cho người sáng tác², mà trong *Bàn về tiểu thuyết* Phạm Quỳnh gọi là “phương châm”, là “định thể”, là “phép làm tiểu thuyết”. Như vậy, đây không phải là một tiểu luận báo chí mang tính thời vụ mà là một dẫn nhập, một cương lĩnh vạch đường, là bước đặt nền đầu tiên cho các cây bút Việt Nam tiếp tục luận bình và viết về thể loại này: “khai sáng, quảng bá lí thuyết, ấy là cái đích mà Phạm Quỳnh nhắm tới khi viết *Bàn về tiểu thuyết*... Vào những năm 20 của thế kỉ trước, Phạm Quỳnh tìm cách dẫn dắt tiểu thuyết Việt Nam phát triển theo hướng Âu hóa.”³

Với một định nghĩa mạch lạc, tiểu thuyết được Phạm Quỳnh khẳng định là một thể loại quan trọng nhất của đời sống văn chương, bởi khả năng nhận diện và tái dựng xã hội cũng như đời sống con người, và do đó có tác động lớn đến xã hội. Bên cạnh đó, với cách hình dung của Phạm Quỳnh, viết tiểu thuyết thành một công việc chuyên nghiệp, có hệ thống các nguyên tắc thao tác cụ thể: “nghề nào cũng có thuật, mà cái thuật này là gồm vô số những mảnh tuy nhỏ mà cần”; tiểu thuyết trở thành một sản phẩm của thị trường đọc có công chúng rộng rãi, nên hoàn toàn khác với tiểu thuyết trong cách nhìn của văn chương truyền thống ở phương diện này.

1 Trần Văn Toàn. “Tả thực” với hiện đại hóa văn xuôi nghệ thuật quốc ngữ giai đoạn giao thời. Luận án Tiến sĩ Ngữ văn, bảo vệ tại Đại học Sư phạm Hà Nội 1, tháng 2.2010.

2 Trần Văn Toàn. “Cảm quan thế giới trong lý luận, phê bình văn học của Phạm Quỳnh và tác động của nó đến tiến trình văn học”. *Nghiên cứu Văn học*. Số 9 (439).2009. Tr.80-90. Hà Nội.

3 Lê Nguyễn. Tlđđ.

3. Có một kết nối *Chân tủy của tiểu thuyết* và *Bàn về tiểu thuyết*?

3.1. Như đã trình bày cụ thể ở trên *Chân tủy của tiểu thuyết* và *Bàn về tiểu thuyết* đều là những công trình mang tính dấu ấn trong lịch sử cận hiện đại ở hai quốc gia. Trong phạm vi tiếp cận tư liệu khá hạn chế hiện nay, chúng tôi chưa tìm thấy dấu hiệu rõ ràng về ảnh hưởng trực tiếp của tác phẩm Nhật Bản đến đời sống văn chương Việt Nam, nhất là đến tiểu luận của Phạm Quỳnh, **duy nhất** (THY nhấn mạnh), năm 1931, phụ san văn chương của báo *Trung lập* xuất bản tại Sài Gòn có đăng bài viết của Phan Khôi “Tiểu thuyết thế nào là hay?” với phụ đề “Theo con mắt của một nhà văn Nhật Bản” trực tiếp nhắc đến tác giả và tác phẩm *Chân tủy của tiểu thuyết*:

Theo văn học sử Nhật Bản thì năm Minh Trị 18 (1885) đã bước vào thời kỳ văn học mới, cho nên trong lúc ấy, cái quan niệm về tiểu thuyết của người Nhật khác với trước kia. Vào lúc bắt đầu thời kỳ ấy, một nhà văn học tên là Bình Nội Tiêu Diêu có làm một bộ sách kêu là *Tiểu thuyết thân tủy*, chuyên luận về tiểu thuyết, tôi xin trích dịch vài chỗ cốt yếu...¹

Liệu có khả năng Phan Khôi đã đọc *Chân tủy của tiểu thuyết* qua bản dịch Hán ngữ, giống như hành trình tương đối quen thuộc của các phẩm cũng như quan niệm mang tính cận hiện của Nhật Bản đến Việt Nam thời kỳ này, do ngôn ngữ trung gian của người Việt với thế giới căn bản vẫn là Hán ngữ? Hoặc liệu có thể Phạm Quỳnh trước đó

1 Dẫn theo Phan Khôi: *Tác phẩm đăng báo 1931* (Lại Nguyên Ân sưu tầm và biên soạn). Nxb Hội Nhà văn. Hà Nội. 2007.

10 năm, năm 1921, cũng đã có một cơ hội như Phan Khôi? Tuy nhiên những khả năng này gần như là phi thực. Bởi cũng theo tìm hiểu của chúng tôi, phải đến năm 1991 bản dịch Hán ngữ đầu tiên của *Shōsetsu Shinzui* mới xuất hiện tại Trung Quốc¹.

3.2. Mặc dù vậy, qua những nghiên cứu về lịch sử văn học Trung Hoa cận đại lại có thể tìm thấy khá nhiều cứ liệu cho thấy những ảnh hưởng rõ rệt của *Shōsetsu Shinzui* đến các nhà văn Trung Hoa hàng đầu đương thời. Chúng tôi sẽ dừng lại ở hai trường hợp: Lương Khải Siêu và Lỗ Tấn, bởi đây là những nhân vật từng sống, học tập hay hoạt động tại Nhật Bản, chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của công cuộc canh tân xã hội, canh tân văn hóa văn học từ Nhật Bản; và đến lượt mình họ cũng đã để lại những ảnh hưởng có ý nghĩa đặc biệt với đời sống xã hội và văn học Việt Nam thời cận đại.

Đầu tiên là Lương Khải Siêu (1873-1929). *Văn học Trung Hoa hiện đại trong kỷ nguyên Ngũ Tứ* cho biết: “Vào năm 1898, khi Lương Khải Siêu đến Nhật, đỉnh điểm của tiểu thuyết chính trị đã qua gần một thập kỷ. Thế hệ trẻ hơn đã trải nghiệm một số lý thuyết và mô thức văn học mới du nhập. Phản ứng lại tiểu thuyết chính trị đang thịnh hành, Tsubouchi Shōyō hô hào cho kỹ thuật tiểu thuyết hiện đại Nhật Bản, công bố tác phẩm gây ảnh hưởng *Shōsetsu Shinzui*” năm 1885. Ông chối bỏ quan niệm thực lợi và đề cao tính tự trị văn chương và chủ nghĩa hiện thực. Hai năm sau, tiểu thuyết hiện đại đầu tiên của Nhật Bản theo mô

1 Bản dịch do Lưu Chấn Doanh thực hiện từ bản in 1940 của Nham Ba văn khố, với sự hỗ trợ của quỹ Giao lưu văn hóa Nhật Bản Japan Foundation, và do Nhân dân văn học xuất bản xã tại Bắc Kinh ấn hành.

thức hiện thực phương Tây, *Ukigumo* của Futabatei xuất hiện. Tiếp đó nhiều quan niệm, kỹ thuật và mô thức văn học phương Tây – chủ nghĩa lãng mạn, tân lãng mạn và tượng trưng – liên tục và đồng thời chiếm lĩnh thực tiễn văn học, và cách này cách khác giúp định hình nền văn học Nhật Bản hiện đại trong suốt hai thập kỷ tiếp theo¹. Như vậy Lương Khải Siêu đã sống trong không khí canh tân tư tưởng, canh tân văn hóa văn chương Nhật Bản đặc biệt sôi động. Song Lương Khải Siêu dường như hoàn toàn phớt lờ những phát triển mới này. Nguyên do là Lương không biết tiếng Nhật, nhưng có lẽ sâu xa hơn là bởi ông chọn con đường canh tân nhưng lại không hoàn toàn chia sẻ những chủ đích canh cải văn chương của Tsubouchi Shōyō. Năm 1902, tại Yokohama của Nhật Bản, Lương Khải Siêu đã sáng lập tờ *Tân Tiểu thuyết* chuyên xuất bản tiểu thuyết hiện đại và những luận thuyết về tiểu thuyết, theo hình mẫu của *Shin Shōsetsu* (Tân tiểu thuyết) Nhật Bản. Để quảng bá cho tờ báo mới, Lương Khải Siêu, trên tờ *Tân dân công báo*, đã đưa ra một mô hình mới cho tiểu thuyết hiện đại của dân tộc mình, bao gồm 13 chủng loại:

Tiểu thuyết có minh họa

Tiểu thuyết luận đề

Tiểu thuyết diễn nghĩa (lịch sử)

Tiểu thuyết chính trị

Tiểu thuyết triết lý khoa học

Tiểu thuyết quân sự

Tiểu thuyết mạo hiểm

1 *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Tr.69, 70.

Tiểu thuyết trinh thám

Tiểu thuyết tà tình

Tiểu thuyết ngũ quái

Tiểu thuyết tháp ký thể (gồm những tác phẩm như *Liêu trai chí dị*)

Tiểu thuyết truyền kỳ

Tiểu thuyết danh nhân thế giới¹

Quan sát hệ thống trình bày của Lương Khải Siêu ở mô hình này, và đặc biệt là quan niệm của ông trong bài “Luận tiểu thuyết dữ quần trị chi quan hệ” đăng ngay trang đầu số báo đầu tiên của *Tân Tiểu thuyết* như một tuyên ngôn cho bản báo cũng như những ưu tiên không mệt mỏi cho tiểu thuyết chính trị, có thể thấy ông phát động một cuộc canh tân văn chương vì mục tiêu canh tân xã hội. Và đây là chỗ Lương gặp gỡ các tiểu thuyết gia chính trị Nhật Bản, nhưng lại tách khỏi hướng quan tâm căn bản của tác giả *Chân tủy của tiểu thuyết*. Vì thế, tuy là nhà tư tưởng canh tân của Trung Quốc hiện đại, là người dẫn nhập tiểu thuyết chính trị Nhật Bản vào Trung Quốc, song vai trò của ông chủ yếu là ở những canh tân tư tưởng xã hội, trào lưu cách mạng. Việc ông hô hào và nhấn mạnh tác động xã hội của tiểu thuyết có tác dụng nâng cao ảnh hưởng xã hội của nó, tuy nhiên khảo cứu [cũng như sáng tác] văn chương của ông chưa chạm đến tính chất nghệ thuật của tiểu thuyết.

Nhân vật thứ hai là Lỗ Tấn (1881-1936). Trong lịch sử văn học Trung Quốc, Lỗ Tấn được coi là người đặt nền móng cho văn chương hiện đại. Tuy đã trước thuật ở

1 Dẫn theo Yeh Catherine Vance. Tr88-96.

nhiều thể loại¹, song công lao của Lỗ Tấn thể hiện rõ qua thể loại truyện ngắn, tạp văn, và qua dịch thuật, trong đó Nhật Bản là điểm đến mang tính quyết định. Chọn Nhật Bản du học với mục đích làm thầy thuốc, nhưng rút cuộc vẫn chương lại thành phương tiện để Lỗ Tấn làm một con người xã hội có nhiều đóng góp. Hai năm sau khi đến Nhật, năm 1906 Lỗ Tấn chính thức bắt đầu hoạt động văn chương, khởi đầu bằng dịch thuật. Ông chịu ảnh hưởng mạnh nhất của văn hào Nga Nicolai Gogol, từng dịch tác phẩm của Puskin, của tiểu thuyết gia khoa học viễn tưởng Pháp Jules Verne và các nhà văn châu Âu khác, nhưng cũng là người giới thiệu một cách hệ thống sự phát triển mới của văn học Nhật kể từ khi *Shōsetsu Shinzui* và *Ukigumo* ra đời. Trong bài nói vào tháng Tư năm 1918 về bước tiến của tiểu thuyết Nhật Bản được công bố trong tập đầu của *Tân Thanh niên* tháng 7, ông kết luận:

nếu muốn cứu chữa tình thế quật queo này [của tiểu thuyết Trung Quốc], chúng ta phải giải thoát mình khỏi truyền thống xưa cũ, và trước hết toàn tâm toàn ý mô phỏng người khác. Chỉ có mô phỏng chúng ta mới có thể mong tạo ra được một nền văn chương độc đáo của riêng mình. Nhật Bản là một tấm gương. Như đã đề cập ở trên, tình thế của tiểu thuyết Trung Hoa tại thời điểm này tựa như của nước Nhật thời Meiji năm 1884 hoặc 1885. Vì vậy, bốn phạm chắc chắn nhất và hợp đáng nhất của chúng ta ngay

1 Lỗ Tấn có một số khảo cứu về lịch sử văn học Trung Hoa, đáng kể nhất trong đó là *Trung Quốc tiểu thuyết lược sử* (Bản dịch tiếng Việt của Lương Duy Tâm *Sơ lược lịch sử tiểu thuyết Trung Quốc* do Nxb Văn hóa, Hà Nội, in năm 1996).

lúc này là thúc đẩy dịch và nghiên cứu các tác phẩm nước ngoài... Tóm lại, người Trung Quốc chúng ta nếu muốn phát triển tân tiểu thuyết của mình chúng ta cần bắt đầu ngay ở cái bắt đầu. Cái mà chúng ta cần nhất tại thời điểm đặc biệt này chính là *Shōsetsu Shinzui* – một cuốn sách lý giải tiểu thuyết là gì¹.

Song, dù coi trọng *Shōsetsu Shinzui* đến tột đỉnh như vậy, tác phẩm lý thuyết này vẫn không nằm trong danh mục giới thiệu văn học Nhật Bản đến độc giả Trung Quốc của dịch giả Lỗ Tấn, và cả trong khảo cứu chuyên về tiểu thuyết Trung Hoa sau này của ông là *Sơ lược lịch sử tiểu thuyết Trung Quốc* cũng không thấy một sự cộng thông quan niệm nào với cuốn sách Nhật Bản mà ông đã coi là “cần nhất” cho người Trung Hoa. Nói cách khác, qua Lỗ Tấn, độc giả Trung Quốc mới chỉ gián tiếp nắm bắt được “cốt tủy”, những điểm chính yếu, của *Shōsetsu Shinzui*, nên dù được coi là người đặt nền cho văn chương hiện đại Trung Quốc ở phương diện sáng tác ông chưa chứng tỏ mình là một nhà canh tân phê bình văn chương.

Không hện mà nên, cả Lương Khải Siêu và Lỗ Tấn đã có chung điểm đến là Nhật Bản như một lối thoát. Họ có điểm gặp là sự quan tâm đến tiểu thuyết, cả trên bình diện sáng tác và lý thuyết, và ở đây họ đều “thấy” *Shōsetsu Shinzui*, nhưng hai mối quan tâm “cốt tủy” ở tác phẩm này, như đã nói ở trên, vẫn chỉ là chuyện riêng của tác giả Nhật Bản. Trong tình thế đó, rất dễ hiểu, cơ hội cho độc giả Việt Nam biết đến *Shōsetsu Shinzui* lại càng hãn hũ. Tuy nhiên, theo chúng tôi Lỗ Tấn rất có thể là một “ô cửa

¹ *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Tr.70,71.

hẹp” cho *Shōsetsu Shinzui* du nhập vào Việt Nam. Bởi Lỗ Tấn là nhà văn Trung Hoa rất được Phan Khôi – tác giả của bài báo cho đến nay có thể coi là chỉ dấu duy nhất sự có mặt của *Shōsetsu Shinzui* ở Việt Nam mà chúng tôi đã đề cập ở trên – mến mộ. Qua bản dịch của Phan Khôi, Lỗ Tấn đã du nhập vào Việt Nam từ 1928 trên *Đông Pháp thời báo*, năm 1937 trên *Đông Dương tạp chí*¹. Là người am tường Hán ngữ, Phan Khôi đương nhiên đã đọc và trực dịch của tác phẩm của Lỗ Tấn qua nguyên bản. Và như ông cho biết, trong quãng thời gian làm báo này, ông “có được mấy cuốn [tác phẩm của Lỗ Tấn – THY] nhờ một bạn Hoa kiều mang lên theo rồi lúc về nước bỏ lại cho”². Đây chính là cứ liệu để chúng tôi phỏng đoán khả năng thông tin cho bài báo viết năm 1931 “Tiểu thuyết thế nào là hay? – Theo con mắt của một nhà văn Nhứt Bồn” Phan Khôi đã dựa trên nguồn Lỗ Tấn. Còn khả năng Phạm Quỳnh tiếp cận kênh thông tin Hán ngữ về *Shōsetsu Shinzui* vẫn đang là một tìm kiếm.

Vì thế, tạm thời có thể xem sự tương đồng trong mối quan tâm, và trong hệ thống luận điểm được triển khai ở hai công trình về tiểu thuyết *Chân tủy của tiểu thuyết* và *Bàn về tiểu thuyết* là một gặp gỡ, với xuất phát là

¹ Tuy nhiên, theo Phan Khôi “khi còn dưới quyền ty kiểm duyệt của thực dân Pháp, không thể viết bài giới thiệu con người và tư tưởng văn chương của Lỗ Tấn”, vì “Sách của Lỗ Tấn... ở Việt Nam bấy giờ.. bị cấm toàn bộ”. Nên phải đến những năm 1955-57, các bài viết và dịch Lỗ Tấn của Phan Khôi mới xuất hiện dày dặn hơn trong hai ấn phẩm *Tuyển tập tiểu thuyết Lỗ Tấn*, và *Tuyển tập tạp văn Lỗ Tấn*. Xin xem *Phan Khôi viết và dịch Lỗ Tấn* (Lại Nguyên Ân sưu tầm và biên soạn). Nxb Hội nhà văn, Hà Nội. 2007. Tr.9-10

² Như trên. Tr.10.

thực tại văn chương tương đồng, là nhu cầu phát triển tương cận. Hơn nữa, cả hai tác giả đều là những dịch giả, nhà văn hoạt động trên cả hai lĩnh vực sáng tác và biên khảo/phê bình; riêng với thể loại tiểu thuyết, họ cũng có chung một mối quan tâm đặc biệt, chia sẻ quan niệm về vị trí và vai trò của tiểu thuyết trong đời sống xã hội và văn chương. Những gấn gùi này thể hiện bước phát triển mang tính quy luật của văn hóa Á Đông, từ phạm vi vùng ra thế giới.

4. Một khởi động với nhiều động lực

Chia sẻ khá nhiều tương đồng, song tình thế lịch sử cụ thể của mỗi nước trong vùng đã tạo nên chỗ dị biệt giữa Tsubouchi, [các cây bút Trung Hoa], và Phạm Quỳnh. Chỗ khác nhau của hai tác giả Nhật Bản-Việt Nam, như đã chỉ ra ở trên, là sự hơn hẳn về độ phong phú của các nguồn dẫn liệu mà Tsubouchi có được so với Phạm Quỳnh, là mối quan tâm mang tính lý thuyết có chiều hướng giảm dần từ Nhật Bản qua Trung Quốc đến Việt Nam, là mức độ quan tâm đến mô hình nghệ thuật và cách hình dung thể loại [tiểu thuyết] trong mô hình chung đó. Như đã trình bày ở mục 2, trong 2 nội dung chính của tiểu luận – tiểu thuyết là gì (có vai trò nền tảng lý thuyết) và phép làm tiểu thuyết ra sao (như một dẫn nhập mang tính ứng dụng), Phạm Quỳnh lưu tâm nhiều hơn đến phép làm tiểu thuyết, tức là chú trọng nhiều hơn đến phần ứng dụng để tiểu thuyết có thể thực hiện tốt tác dụng xã hội. Trong khi đó, tại Nhật Bản, trỗi xuất được tiểu thuyết với tư cách là một loại hình nghệ thuật ra khỏi vai trò một công cụ luân lý xã

hội, Tsubouchi có cơ sở để thâm nhập sâu hơn vào phương diện kỹ xảo của sáng tác tiểu thuyết. Việc đòi hỏi nó trở thành một nghệ thuật đúng nghĩa, theo những phương thức mà ông đề xuất ở Phần 2 cũng cấp cho tiểu thuyết tấm giấy thông hành để bước vào xã hội ở một vị thế cao hơn, hợp đáng hơn: ảnh hưởng đến xã hội với tư cách một nghệ thuật! Đồng thời, nhìn tiểu thuyết từ chiều sâu phát triển của các thể loại nghệ thuật còn cho phép Tsubouchi không bị níu kéo bởi cách hiểu cốt lõi tiểu thuyết ở độ ngắn dài thuần hình thức (đoàn thiên tiểu thuyết, trường thiên tiểu thuyết), như Phạm Quỳnh và cả như các nhà văn Trung Quốc giai đoạn này. Việc Tsubouchi coi tiểu thuyết là quá trình nghệ thuật hóa con người và xã hội thực sự, giúp nâng cao giá trị tinh thần nhân loại, chính là điểm độc sáng trong cách nhìn tiểu thuyết của Nhật Bản so với các nước trong cùng khu vực văn hóa tại thời điểm đó¹.

1 Nhìn rộng hơn ra trong phối cảnh Đông Á cũng có thể thấy Nhật Bản là một trường hợp đặc biệt. Chẳng hạn, khi phân tích kỹ bước chuyển thể kỷ này của tiểu thuyết Trung Quốc, Milena Dolezelová-Velingerová đã đưa ra khá nhiều luận điểm đáng chú ý:

“... Các lý thuyết gia thời Thanh đã kết luận một cách ngây thơ rằng tiểu thuyết đóng một vai trò quyết định trong việc hiện đại hóa ở các nước như Anh, Mỹ và Nhật Bản, và họ tin rằng nó cũng có một vai trò tương tự trong việc hiện đại hóa Trung Hoa.

Thoạt nhìn có vẻ như không có những khác biệt nổi bật giữa chức năng giáo dục của tiểu thuyết do các nhà Duy tân đề xuất và việc tận dụng văn chương theo kiểu thực dụng và phục vụ ý thức hệ của Nho giáo... Các nhà cải cách quả thực đã chia sẻ với các nhà nho quan niệm vụ lợi về văn chương. Song Shu-ying Tsau lại đi đến kết luận rằng có một khác biệt khá rõ trong chính các nhà cải cách về phạm vi/mức độ của chức năng này. Tùy thuộc vào quan điểm chính trị - bảo thủ hay cấp tiến - mà hiểu biết của họ về chức năng vụ lợi và việc đánh giá giá trị tiểu thuyết truyền thống hoặc sẽ trùng với các nhà nho (như Lương Khải Siêu) hoặc khác biệt với họ một cách căn bản (như trường hợp Hạ Tăng Hựu) (Tr.7).

Muốn lý giải nguyên nhân của sự khác biệt này có lẽ phải trở lại với cả lịch sử và hiện trạng văn chương đương thời. Tác giả *Chân tùy của tiểu thuyết* xuất phát từ sự phát triển lịch sử của hai loại hình nghệ thuật thi ca và sân khấu để khẳng định tiểu thuyết là hình thức hơn hẳn của đời sống nghệ thuật nói chung trong thời hiện đại. Cơ sở cho những phân tích này là toàn bộ đời sống thi ca, sân khấu Nhật Bản và thế giới, là nguồn tiểu thuyết truyền thống Nhật Bản hình thành sớm và khá phong phú – đó là điều các học giả Việt Nam những năm đầu thế kỷ 20, dù có sở học rộng rãi như Phạm Quỳnh, cũng khó lòng mơ ước có được. Tôi muốn nói đến sự thiếu hụt một hình thức văn xuôi tự sự bằng ngôn ngữ dân tộc và nghệ thuật trình diễn dân tộc của Việt Nam. Với trường hợp Trung Quốc, tiểu thuyết có lịch sử lâu đời hơn hẳn, *Sơ lược lịch sử tiểu thuyết Trung Quốc* dù vẫn tất đã mô tả rất thành công thực tế này; nhưng chỗ Trung Quốc khác Nhật Bản

... Tiểu thuyết Văn Thanh là một chiếc bình co giãn khổng lồ ở đó các công cụ tự sự truyền thống và những cái cách thử nghiệm cùng đổ vào. Tình hình này được phản ánh trong phạm vi rộng của thuật ngữ tiểu thuyết. Được dùng trong các tiểu luận mang tính lý thuyết thời Văn Thanh, thuật ngữ này cũng bao hàm cả chuyện kể cổ điển bằng văn ngôn, đàn tỳ, tạp kịch, tuyên kỳ và thậm chí cả tiểu thuyết phương Tây (Tr.10).

... Ngạc nhiên là ảnh hưởng phương Tây không đóng vai trò quyết định như mong đợi trong các trào lưu này (thơ mới, sân khấu mới và tiểu thuyết mới) nhằm hiện đại hóa văn chương Trung Quốc... Trong tiểu thuyết, quan niệm Nhật Bản về tiểu thuyết chính trị, vốn bắt nguồn từ tiểu thuyết chính trị Anh thế kỷ 19, trở thành một bộ phận không thể thiếu trong lý thuyết của Lương Khải Siêu về tiểu thuyết. Song ngay cả ở đó nó cũng chỉ là chất xúc tác ... (Tr.14). Trong thực tế văn chương, các trào lưu mới thể hiện sự biến thái của các tư tưởng cũ và công cụ tự sự cũ chứ không phải là một sự mô phỏng trực tiếp các khái niệm tư tưởng hoặc kỹ thuật phương Tây” (Tr.4).

và khá gần Việt Nam là số phận dân tộc khi tiến hành cuộc canh tân: chủ quyền dân tộc buộc phải ưu tiên hơn các nhu cầu xã hội dân sự khác. Mặt khác, riêng trong đời sống văn chương thời cận đại Nhật Bản gần như không phải dành sức cho một công cuộc canh tân chữ viết, lối viết như Việt Nam và Trung Quốc¹. Tuy nhiên di sản lịch sử cũng đã tạo nên sự phân định khá rõ rệt trong con đường canh tân tiểu thuyết của Việt Nam và Trung Quốc.

1 Ở Việt Nam, như rất nhiều nghiên cứu đã chỉ ra, văn chương khởi động quá trình cận hiện đại hóa bằng văn tự: từ chữ quốc ngữ đến văn quốc ngữ, rồi mới đi đến văn chương hiện đại. Có thể kiểm chứng hiện tượng này qua hàng loạt bài báo (cả chữ quốc ngữ và chữ Pháp) của Phạm Quỳnh, của Phan Khôi, cũng như cuộc tranh luận về quốc học những năm 1930 và xung quanh hiện tượng Thơ mới sau này.

Còn tại Trung Quốc:

“Thời Văn Thanh, sự đối lập giữa quan niệm mang chất tinh hoa Nho giáo về văn chương và các xu hướng mới trong thực tiễn lý thuyết văn chương đạt đến một giai đoạn mới. Một nhóm trí thức quan sát tình huống bị kịch của đất nước và bị hấp dẫn bởi tấm gương Nhật Bản Minh Trị và các quốc gia phương Tây, nhận ra rằng Trung Quốc đã bước vào một thời kỳ mới và trọng đại của lịch sử. Giai đoạn mới này đòi hỏi sáng tạo ra một ngôn ngữ văn chương chuẩn mực có thể dùng cho cả phương tiện viết và truyền khẩu, và sự sáng tạo ra một nền văn học phổ biến toàn quốc, chứ không giới hạn trong chỉ giới tinh hoa. Nhóm này khởi động sáng tạo và hình thành một khái niệm mới về văn chương, khái niệm về một nền quốc văn Trung Quốc” (Milena. Tr.5-6).

“Việc hình thành ngôn ngữ Trung Quốc mang tính quốc gia, và hình thành văn chương Trung Quốc hiện đại là hai quá trình song song, đều bắt đầu vào cuối thời nhà Thanh. Trong bối cảnh lịch sử này, quan hệ giữa văn chương thượng lưu và bình dân đòi hỏi một văn tự căn bản mới. Nó không còn bị hạn chế trong những ảnh hưởng qua lại giữa hai hình thức văn chương đồng tồn tại. Mà, văn chương bạch thoại được chuyển hóa thành một nền văn chương quốc gia/dân tộc đạt đến một trạng thái mới và được coi trọng. Không có gì ngạc nhiên là, tiêu điểm của các nhà lý thuyết thời Văn Thanh là tiểu thuyết và sân khấu/kịch - những thể loại đưa những phẩm chất đó đến gần nhất lý tưởng này và là những thể loại đã từng bị loại khỏi quan niệm Nho giáo về văn chương” (Tr.6).

Khác với quá trình hiện đại hóa tiểu thuyết Trung Quốc mà nhà nghiên cứu Milena đã chỉ ra, và nhiều công trình nghiên cứu gần đây cũng chia sẻ¹, văn xuôi Việt Nam đi vào thời hiện đại khá suôn nhẹ, bởi ít duyên ít nợ với quá khứ. Đây là đặc thù, đồng thời cũng là sự thua thiệt của tiểu thuyết Việt Nam - một sự thua thiệt bởi thực tế lịch sử hơn là bởi những cá nhân cụ thể.

Để hiểu sâu hơn động lực và phương thức hiện đại hóa tiểu thuyết nói riêng và toàn bộ văn chương hay văn hóa, tinh thần của Việt Nam và Nhật Bản, có thể chọn thêm những điểm quan sát khác, như cách mà nhà nghiên cứu K.L. Thornber gần đây đã đề xuất: hình dung Đông Á đầu thế kỷ 20 như một 'tình vận tiếp xúc nội vùng' trong đó chất xúc tác đã chuyển từ Trung Hoa sang Nhật Bản:

người Đông Á đầu thế kỷ 20 tích cực tiêu thụ và chuyển hóa văn hóa không chỉ sản phẩm sáng tạo của phương Tây mà còn tiêu thụ và chuyển hóa lẫn nhau, bao gồm văn chương và các nghệ thuật khác... Như đã biết, Trung Quốc là trung tâm văn hóa của Đông Á cho đến cuối thế kỷ 19, và Triều Tiên là người truyền dẫn văn hóa Trung Quốc và Triều Tiên đến Nhật Bản... [song] Du hành nội vùng Đông Á, cũng như những tiếp xúc ngôn ngữ, nhà văn, độc giả, và văn bản, tuy thất thường và mơ hồ do vị thế nước đôi của Nhật Bản với tư cách thế lực đế quốc và cửa ngõ đến với nền khoa học và văn hóa phương Tây được thêm muốn, đều là những dấu hiệu xác nhận sự

1 "...Tầm quan trọng của giai đoạn Văn Thanh đối với hiện đại hóa tiểu thuyết do đó không nên tìm kiếm trong quá trình Âu hóa. Mà giai đoạn này nên được coi là cực điểm của sự tương tác lâu dài và phức tạp giữa tiểu thuyết văn ngôn và bạch thoại" (Tr.15).

tương tác văn chương Đông Á đầu thế kỷ 20. Chính vì các nhà văn Đông Nam Á thường được giáo dục tại các (cựu) mẫu quốc đế quốc, nên phần lớn các nhân vật văn chương (nửa) thuộc địa ưu tú của Đông Á cũng học tại Nhật Bản hoặc ít nhất là đến thăm nước này. Nhà văn hàng đầu của Trung Quốc là Quách Mạt Nhược 郭沫若 (1892-1978) từng khẳng định "Thế giới văn chương Trung Quốc hiện đại được xây dựng phần lớn bởi các nhà văn du học tại Nhật... Chúng tôi thậm chí có thể nói rằng nền văn chương mới của Trung Hoa được Nhật Bản khai sinh". Những cuộc tao ngộ với Nhật Bản thậm chí còn mang tính quyết định nhiều hơn đối với văn chương Triều Tiên và Đài Loan"¹.

Tuy nhiên trong khối tình vận tiếp xúc ấy, cá thể Việt Nam vẫn có những đường nét riêng. Nó vẫn tiếp tục chịu nhiều tác động từ Trung Hoa, như một quán tính và như một dư âm. Có thể kiểm chứng điều này qua nhiều hiện tượng văn hóa văn chương đầu thế kỷ 20, như một ví dụ dưới đây về thị hiếu đọc tiểu thuyết qua hồi nhớ của Đặng Thai Mai về quãng thời gian thụ học tại gia (một vùng quê Nghệ hẻo lánh) những năm đầu thế kỷ 20:

Nhưng tôi lại vừa phát hiện được một thứ "bùa thức". Ấy là các tập tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc. Thư phòng của nhà tôi có đến mấy tủ sách về loại ấy. Nhưng nghe nói ngày trước ông nội (là nhà nho đậu đạt đầu tiên của làng quê, từng thụ án tại nhà tù thực dân do dính líu đến phong trào Cần vương, am hiểu tân học - THY) không vui lòng cho các chú tôi đọc. Cụ bảo đó là thứ văn chương hạng bét,

¹ *The Journal of Asian Studies*, Vol.68, N°3, August 2009.

không phải “chính kinh”... Nhưng trước đây tôi vẫn thấy nhiều người lớn thích đọc tiểu thuyết, tôi cũng bắt đầu đọc tiểu thuyết¹.

Ở đây có thể thấy rất rõ những xáo trộn, giằng co giữa hai quan niệm, hai thị hiếu thuộc hai thời đại khác biệt, và vai trò của văn hóa văn chương Trung Hoa như một “cổ mẫu” vẫn còn rất mạnh mẽ trong công chúng đọc Việt Nam đầu thế kỷ 20².

1 Đặng Thai Mai. *Hồi ký* (thời kỳ thanh thiếu niên). Tác phẩm mới. Hà Nội. 1985. Tr.212.

2 Có thể thấy rõ hơn trạng thái phân vân Đông Tây này cho đến tận những năm 40 của thế kỷ 20, qua một tiểu luận giàu chất tân văn – “Đông phương và Tây phương” của Đinh Gia Trinh đăng trên *Thanh Nghị báo* (số 10, 1942). Xin trích một số đoạn:

“Qua những buổi chiều đọc những truyện hoang đường cổ, xem những tiểu-thuyết võ hiệp của Trung Hoa, trí thức của tôi ăn những đồ ăn của Đông-phương, tim tôi đập những cảm xúc của Đông-phương..

... Một ngày đó tôi rời bỏ ngôi nhà ngói xinh xinh ở đầu làng cùng với cha mẹ tôi ra tỉnh ở. Tôi mang tâm hồn đi cọ xát vào mọi vật, tôi từ già cái tỉnh mịch của thôn quê để tìm ở rợn rã nơi tỉnh thành những học thuật mới mẻ và một quan niệm về đời sống... Tôi dẫn leo những bậc thang của học vấn. Trí thức của tôi sống với các nhà tư tưởng Tây-phương, giác quan của tôi được cảm xúc bởi những kỹ xảo của mỹ-thuật Tây-phương, lòng tôi trở nên mê say những đẹp đẽ ở xa xôi... Cái tinh thần yêu sáng láng, rõ rệt, luận lý của Tây-phương đã quyến rũ trí thức tôi, sự bông bột tha thiết trong tình cảm của Tây-phương đã làm hài lòng sôi nổi của tôi.

... Một buổi kia, cậu học sinh trẻ tuổi là tôi thừa xưa trở về quê hương. Chàng quen Racine, Dostoievsky, Kant, và bước khiêm tốn trên đường đất nhỏ gập gềnh, ven bên những bờ ao lầy lã, qua những bụi rười, bụi mảnh cộng đến gọi cửa một nhà gián dị để nghe tiếng chó sủa đáp lại, như ở đấy xa xôi của bao thời đại.

... Ở dĩ vãng trong buổi thơ ấu, tôi sống với Đông-phương. Lòng tôi trước khi hiểu Hamlet và Werther đã khóc than với người ca nữ trong Tỳ-bà-hành, đã buồn với người chinh phụ môi mắt tìm bóng người yêu qua “ngàn dâu xanh ngắt”, đau đớn với chàng lái đò si mê để hận tình kết lại thành một trái tim châu ngọc...

... Tâm hồn tôi, trí thức tôi nửa quyến luyến Đông-phương, nửa duyên nợ

Nhật Bản đầu thế kỷ 20, thay Trung Hoa, trở thành nguồn phát dẫn cho cả vùng Đông Á, từ tư tưởng đến văn hóa. Phong trào Duy tân Nhật Bản hiển nhiên đã ảnh hưởng rất lớn đến tư tưởng, đời sống xã hội, văn chương Việt Nam, tuy nhiên cánh cửa tiếp xúc, như nhiều nghiên cứu đã chỉ ra, vẫn lại phải trở qua trung giới Trung Hoa. Và nhân vật thường được các nhà Duy tân Việt Nam dẫn mượn nhiều nhất là Lương Khải Siêu. Chỗ đáng suy nghĩ ở đây là Lương Khải Siêu canh tân tiểu thuyết không vì mục tiêu canh tân văn chương nghệ thuật mà nhằm canh tân xã hội, nên ông đã không cùng ý hướng với tác giả *Chân tủy của tiểu thuyết* mà lựa chọn con đường của các tiểu thuyết chính trị Nhật Bản. Chịu ảnh hưởng của thực tiễn sáng tác tiểu thuyết chính trị Nhật Bản, Lương đã đẩy lên cả một phong trào sáng tác và cổ vũ sáng tác loại tiểu thuyết này rất nồng nhiệt ở quê hương mình. Qua Lương, và các tuyên truyền gia Duy tân Trung Hoa khác, Việt Nam biết đến Duy tân Nhật Bản. Thế nhưng, riêng ở phạm vi văn chương nhỏ bé này, nhờ Lương, độc giả Việt Nam cũng biết đến công cụ tuyên truyền chính trị hiệu quả là tiểu thuyết (*Kajin no kigu - Giai nhân chi kỳ ngộ - Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*)¹, song gần như không một ý tưởng, nguyên tắc nào của Lương Khải Siêu về tiểu thuyết

keo kết với Tây-phương... Tư tưởng Âu-tây đã như làn sóng tràn ngập xứ sở này, nhưng hồn Đông-phương còn mãi mãi ở buổi buổi tà dương kia.

... Đứng ở chỗ giao thông của hai thế giới, tôi tựa như đang chờ vợ đang đi tìm một chân lý, như kẻ si tình đang kiếm người yêu để thờ phụng. Đông-phương hay Tây-phương? Những khi một mình trầm tưởng trong phòng sách hoặc trên những con đường vắng, tôi thấy trí thức tôi, lòng tôi như sồn sào bứt rứt trong một cảm giác bản khoán vô định hoài.”

1 Xem khảo sát chi tiết của chúng tôi về cuộc “du hành” văn bản tác phẩm này ở “Truyền dẫn và chuyển hóa văn hóa trong văn chương Đông Á cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX”. *Nghiên cứu Văn học*, số 9. 2012.

chính trị được xuất hiện ở Việt Nam. Nguyên do: đây là một xứ sở đã thuộc địa hóa. Thể chế cai trị, kiểm soát của chính quyền thực dân (Pháp)¹, di sản quá khứ, nội lực, và ý thức của người cầm bút sẽ là những thực tiễn cần tính đến khi quan sát các chuyển động của Việt Nam trong quang thời gian này, trong đó có sự hình thành và phát triển của tiểu thuyết hiện đại, cả trong quan niệm lẫn sáng tác.

5. Không chỉ là diễn ngôn văn học - thay Lời kết

Chân tủy của tiểu thuyết và Bàn về tiểu thuyết là những khảo cứu về một vấn đề của văn chương. Cùng quan tâm đến một thể loại văn chương, tại một thời điểm tương đồng nhau về đặc thù lịch sử, nên dù có hay không một kết nối trực tiếp thì sự hiện diện của hai tác phẩm vẫn cho thấy có những chia sẻ: tương cận về nhu cầu phát triển, gân gỏi về thực tại văn chương, và có thể tính đến cả những tương đồng trong sở học và mối quan tâm của hai tác giả. Tuy nhiên, từ Nhật Bản đến Việt Nam, mối quan tâm thể loại này đã có những thay đổi đáng kể. Nổi bật, là sự thu hẹp dần mối quan tâm này từ góc độ lịch sử phát triển và lý thuyết đậm đặc (của Tsubouchi) thành mục tiêu “định thể” và vạch “phương châm” cho tiểu thuyết - tức phương diện thuần kỹ xảo và mang tính thực tiễn thiết dụng (ở Phạm Quỳnh). Bên cạnh đó là ý hướng “vị nghệ thuật” trở thành sự lưu tâm chủ yếu đến khía cạnh “vị đời” của thể loại. Những tương đồng và dị biệt đó thể hiện rõ ràng từ mục

¹ Như trường hợp Lô Tấn đã nhắc ở trên, theo Phan Khôi, sách của Lô Tấn bị chính quyền Tưởng Giới Thạch cấm ở Trung Hoa chỉ có 12 thứ, trong khi ở Việt Nam kiểm duyệt thực dân Pháp cấm toàn bộ. Xem Phan Khôi viết và dịch Lô Tấn. Tlđđ. Tr.10.

đích, động lực đến đường hướng giải quyết, và cần được hiểu bằng bối cảnh lịch sử gần-xa, cả ở phạm vi dân tộc cũng như cá nhân mỗi tác giả, như đã đề cập qua các phần trình bày ở trên.

Chân tủy của tiểu thuyết và Bàn về tiểu thuyết rõ ràng là những quan tâm trực diện đến một vấn đề của văn chương. Nhưng còn hơn thế, bởi:

Từ quan điểm Lý thuyết văn học, chủ nghĩa dân tộc/quốc gia có tầm quan trọng đặc biệt, vì sự xuất hiện của nó, như Brennan và Bhabha đã lưu ý, đồng thời với sự xuất hiện của hình thức văn chương hiện đại nổi bật nhất, chí ít là trong các nền văn hóa châu Âu và chịu ảnh hưởng châu Âu, sự xuất hiện của hình thức tiểu thuyết. Những ràng buộc giữa văn chương và dân tộc này đã thức tỉnh nhận thức về ‘phẩm chất hư cấu của chính khái niệm chính trị’ (Brennan). Theo nghĩa này, câu chuyện về dân tộc/quốc gia và hình thức tự sự của tiểu thuyết hiện đại liên thông tin với nhau một cách phức tạp và tự phản chiếu.¹

Nói cách khác, thể loại tiểu thuyết và những lý thuyết về nó phản ánh rất rõ thực tại xã hội, và trong trường hợp đang bàn đến ở đây là số phận lịch sử, diễn ngôn văn chương vì thế trở thành một diễn ngôn đậm chất dân tộc. Ở thời điểm xuất hiện của nó tại khu vực Đông Á những năm cuối thế kỷ 19-đầu thế kỷ 20, tiểu thuyết thấm đẫm tính thực dân.

Trước hết, theo cách nhìn của các lý thuyết gia văn chương, nếu như “văn học châu Âu như một hệ thống xâm

¹ *The Post-colonialism Studies Reader*. Edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Hellen Tiffin. Routledge. the Taylor & Francis e-Library. 2003. Tr.152.

lăng rất lớn, nó giống như một chủng loài (gắn với Darwin) xâm lấn các chủng loài khác”¹ thì :

Tiểu thuyết châu Âu có thể được định vị trên bản đồ như một loài thích đi xâm lấn, trải rộng khắp thế giới từ sau những phát triển chính trị và kinh tế thuộc địa và thuộc địa mới, cắm rễ vào những nền văn hóa trước đó có rất ít lịch sử hư cấu văn xuôi, và vừa đè nén/áp chế những thể loại truyền thống vừa gây cảm hứng cho tính sáng tạo mới, thường là sau một giai đoạn ban đầu không chắc chắn, mang nhiều tính chất phát sinh.²

Quan điểm của tác giả *Chân tủy của tiểu thuyết* và *Bàn về tiểu thuyết* đã chứng minh rất sinh động cho nhận định nói trên. Hình thức văn chương châu Âu đó đã bắt rễ vào những vùng đất “có rất ít lịch sử hư cấu văn xuôi”, là Nhật Bản và Việt Nam, “gây cảm hứng sáng tạo mới”, và vượt lên trên các thể loại truyền thống. Châu Âu, hay Âu hóa, trở thành chuẩn mực thời đại ở Đông Á nói riêng và các nước thuộc địa trên toàn thế giới nói chung. Như nhận định của Motoyuki Shibata – dịch giả, học giả Nhật Bản, giáo sư Đại học Tokyo :

Văn chương Mỹ cập bến một Nhật Bản của thế kỷ 19 trên bánh xe quân sự, khiến nước Nhật mở ra với những tư tưởng và công nghệ hiện đại. Những dịch giả và độc giả đầu tiên thời ấy tiếp cận cuộc đời và văn chương với một tinh thần tôn ti cứng nhắc về chủng tộc: người da trắng là cao cấp nhất, thứ đến bậc trung là người Nhật, người da màu và các chủng tộc còn lại nằm dưới đáy cùng. Bất cứ thứ gì do người da trắng phương Tây viết ra thì mặc nhiên là cao

1 Ý kiến của Moretti. Dẫn theo Damrosch. “Các lý thuyết về văn học thế giới” trong *Lý thuyết và ứng dụng lý thuyết trong nghiên cứu văn học*. Nxb Khoa học xã hội. Hà Nội. 2013. Đang in.

2 Dẫn theo Damrosch. “Những bộ khung cho văn chương thế giới”. Tlđđ.

cấp hơn, cũng chỉ vì người Nhật tự cho là mình ở dưới, rồi ngược trông lên người da trắng.¹

Mặt khác, đến lượt mình, những diễn ngôn dân tộc từ các khu vực thuộc địa cũng trở thành những phiên bản nhỏ của chủ nghĩa thực dân. *Chân tủy của tiểu thuyết* không nằm ngoài chế định này.

Trở lại thời điểm Minh Trị duy tân, lời hiệu triệu “thoát Á” của Fukuzawa Yukichi đã dẫn ở trên – dẫn được xếp hàng đầu trong tinh thần canh cải của thế giới Đông Á ở thời điểm đó, vẫn có thể thấy rất rõ, mục đích của nó là ngang bằng hay vượt châu Âu thì vẫn chỉ là một tầm nhìn trong lòng viễn ảnh châu Âu chứ không phải là một viễn ảnh mới phi châu Âu. Bước chân hăm hở của Tsubouchi Shōyō trong khu vực tiểu thuyết rút cuộc cũng như vậy: lấy châu Âu làm chuẩn mực. Nhưng chỗ ông khác với Fukuzawa Yukichi là chủ trương thoát Á để văn minh ngang bằng (hoặc vượt lên) châu Âu không bị đẩy thành chủ nghĩa dân tộc cực đoan². Với tư cách những định lệ

1 Dẫn theo Roland Kelts – Murakami – dịch là *bất khả* (bản dịch của Hồ Hồng Ân). http://www.viet-studies.info/Murakami_DichBatKha.htm

2 “Tốt hơn hết chúng ta hãy tách ra khỏi hàng ngũ các nước Châu Á, đuổi kịp và đứng vào hàng ngũ các nước văn minh phương Tây. Chúng ta không có tình cảm đối xử đặc biệt gì với hai nước láng giềng Trung Quốc và Triều Tiên cả, chúng ta hãy đối xử với hai nước như thái độ của người phương Tây đối xử.” (*Thoát Á luận*. Tlđđ).

Chủ trương này đã bị tận dụng triệt để, đẩy nước Nhật vào thế bị kịch sau Chiến tranh Thế giới thứ hai, và được sám hối bởi hàng loạt các nhà tư tưởng, văn hóa, văn chương Nhật Bản hậu chiến, tiêu biểu là nhà văn Nhật Bản Oe Kenzaburo (1935-). Trong Diễn từ đọc tại lễ nhận giải thưởng Nobel dành cho văn chương năm 1994, ông nói:

“Cuộc Thế chiến II đã nổ ra ngay giữa thời kỳ Nhật Bản đang hiện đại hóa, một cuộc chiến gây ra bởi chính sự sai lạc của quá trình hiện đại hóa.

mang tính lý thuyết cho thể loại, *Chân tủy của tiểu thuyết* thể hiện trung thành tinh thần “toàn dân trong nước tiếp thu nền văn minh hiện đại phương Tây. Nếu chúng ta làm được như vậy, chúng ta không những có thể thoát ra khỏi sự trì trệ lạc hậu cũ kĩ của nước Nhật Bản”, nhưng không bộc lộ khao khát “có thể đặt lại được một trật tự mới trên toàn Châu Á”, như người sản sinh ra chủ thuyết “thoát Á” đã phát biểu không che đậy.

Chịu những ước thúc ngặt nghèo của hoàn cảnh thuộc địa, *Bản về tiểu thuyết* đương nhiên không có âm vang của tinh thần dân tộc hùng hồn như *Chân tủy của tiểu thuyết*. Khẳng định chủ trương Đông-Tây giao hòa, khuôn hẹp trong những kỹ thuật viết cụ thể, diễn ngôn văn chương của Phạm Quỳnh đã không còn tinh thần của thế hệ *Văn minh tân học sách* mà buộc phải làm nhòe mờ khát vọng dân tộc trong khát vọng văn hóa văn chương, và đó là hình ảnh chân thực số phận dân tộc tại thời điểm bấy giờ. Hơn nữa, như đã phân tích, quan niệm về chức năng của tiểu thuyết (hay rộng hơn là văn chương văn hóa) ở Phạm Quỳnh nghiêng hẳn theo khuynh hướng “vị nhân sinh”, vì thế nó không phải là một bước tiến về nhận thức nghệ thuật – như quan niệm của Tsubouchi Shōyō. Tuy nhiên sự dẫn giải của Phạm Quỳnh:

.. Quá trình hiện đại hóa của Nhật Bản đã được định hướng theo chiều hướng học tập và bắt chước phương Tây. Tuy vậy, Nhật Bản nằm trong châu Á và vẫn bền bỉ duy trì những truyền thống văn hóa của mình. Định hướng nhập nhằng đó của Nhật Bản đưa nước này vào vị thế của một kẻ đi xâm lấn ở châu Á... Và hơn nữa, Nhật Bản bị đẩy vào thế cô lập với các quốc gia châu Á khác không chỉ về chính trị mà còn cả về xã hội và văn hóa”.

(*Các nhà văn giải Nobel*. Nxb Giáo dục. Hà Nội. 2006. Tr.938.)

Theo ý kiến của phần nhiều các văn sĩ châu Âu thời văn chương không tất nhiên có quan hệ với thể đạo... Nay không bàn ý kiến ấy phải hay trái, nhưng có lẽ ở những nước văn minh lắm thời có thể nghĩ như thế được, chứ ở những dân còn bán khai như dân ta thời văn chương rất là quan hệ cho đời lắm.

cho thấy Phạm Quỳnh đã biết đến hệ thống quan niệm văn hóa văn chương tương tự Tsubouchi Shōyō, và trong tình thế bấy giờ: phần lớn những quan tâm mang màu sắc dân tộc/ái quốc đều được chuyển vào địa vực văn hóa, Phạm Quỳnh có thể trình bày một quan niệm về tiểu thuyết như Tsubouchi Shōyō. Nhưng ông đã làm khác, “chỉ dùng văn chương làm việc cho xã hội, chứ không phải là những văn sĩ như cái quan niệm của phương Tây”¹. Và theo tôi, lựa chọn này của ông phản chiếu địa vị thuộc địa của dân tộc lúc bấy giờ, phản chiếu thái độ của người lựa chọn: không quay lưng với thân phận dân tộc.

TƯ LIỆU THAM KHẢO CHÍNH

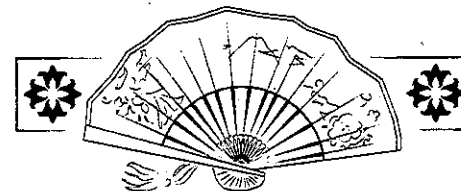
1. Dương Quảng Hàm. *Việt Nam văn học sử yếu*. Nxb Hội Nhà văn. Hà Nội. 2002.
 2. Đào Trinh Nhất. *Nước Nhật Bốn – 30 năm duy tân*. Impr. Đắc Lập. Huế. 1936.
 3. Đinh Gia Trinh. “Đọc tiểu thuyết Việt Nam cận đại”, *Thanh Nghị báo*. Số 26. 1942.
 4. Fukuzawa Yukichi. *Khuyến học* (Phạm Hữu Lợi dịch). Nxb Tri Thức. Hà Nội. 2007.
-
- 1 Nhận định của Thiệu Sơn. Dẫn theo Thanh Lăng. *Phê bình văn học thế hệ 1932*. Tập 2. Phong trào văn hóa xb. S.1973. Tr.32.

5. Fukuzawa Yukichi. *Phúc Ông tự truyện* (Phạm Thu Giang dịch). Nxb Thế Giới. Hà Nội. 2005.
6. Karatani Kojin. *Origins of Modern Japanese Literature* (translated by Brett de Bary). Duke University Press Durham and London. 1993.
7. Kato Shuichi. *A History of Japanese Literature*. Kodansha International. Tokyo. 1981.
8. Keene Donald. *Dawn to the West*. New York. 1984.
9. Kornicki Peter F. *The Reform of Fiction in Meiji Japan*. Ithaca Press London. 1982.
10. Lỗ Tấn. *Sơ lược lịch sử tiểu thuyết Trung Quốc* (Lương Duy Tâm dịch). Nxb Văn hóa. Hà Nội. 1996.
11. Milena Dolezelová-Velingerová (editor). *The Chinese Novel at the Turn of the Century*. University of Toronto Press. Canada. 1980.
12. Nakamura Mitsuo. *Modern Japanese Fiction, 1868-1926*. Kokusai Bunka Shinkokai. Tokyo. 1968.
13. Nanette Twine trans. *The Essence of the Novel*. <http://archive.nyu.edu/html/2451/14945/shoyo.htm>
14. Nguyễn Đức Thuận. "Về thuật ngữ tiểu thuyết trên Nam Phong tạp chí", *Nghiên cứu Văn học*. Số 2. 2005. Tr.117-125.
15. Nguyễn Nam Trân. *Phiên dịch để Khai sáng - kinh nghiệm Nhật Bản*. <http://vietbao.vn/Van-hoa/Phien-dich-de-khai-sang-Kinh-nghiem-Nhat-Ban/20539170/103/>
16. Phạm Quỳnh. *Thượng Chi văn tập*. Nxb Văn học. Hà Nội. 2006.
17. Phạm Thế Ngũ. *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên*. 3 tập. Nxb Đông Tháp. 1996.
18. Reichert Jim. "Tsubouchi Shoyo's *Tosei shosei katagi* and the Institutionalization of Exclusive Heterosexuality". *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 63, No.1 (June). 2003.
19. Thanh Lăng. *Bảng lược đồ văn học Việt Nam*. Quyển hạ: Ba thế hệ của nền văn học mới. Trình bày xb. Sài Gòn. 1967.
20. Tôn Thất Dung. "Thể loại tiểu thuyết trong quan niệm của các nhà văn Nam Bộ đầu thế kỉ". *Tạp chí Văn học*. Số 2. 1993. Tr.36.
21. Trần Văn Giáp. "Lược khảo về tiểu-thuyết Tàu, phụ thêm tiểu-thuyết Việt-Nam xưa", *Thanh Nghị báo*. Số 8, 9, 11,14, 15, 18, và 19. 1941-42.
22. *Tuyển tập Phê bình văn học Việt Nam*. 5 tập. Nxb Văn học. Hà Nội. 1997.
23. Ueda Atsuko. "The Production of Literature and the Effaced Realm of the Political". *Journal of Japanese Studies*. 31:1. 2005.
24. Văn Giá. "Quan niệm về tiểu thuyết trong khoa nghiên cứu văn học giai đoạn 1932-1945". *Tạp chí Văn học*. Số 8. 1994. Tr.25-28.
25. Vũ Ngọc Phan. *Vũ Ngọc Phan toàn tập*. Tập 2: *Nhà văn hiện đại*. Nxb Văn học. Hà Nội. 2010.
26. Vương Hồng Sển. *Thú xem truyện Tàu*. Hiếu cổ đặc san. Số 2. 1970.
27. Vương Trí Nhàn (sưu tầm-biên soạn). *Những lời bàn về tiểu thuyết trong văn học Việt Nam từ đầu thế kỷ XX đến 1945*. Nxb Hội Nhà văn. Hà Nội. 2003.
28. Vương Trí Nhàn. "Ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa trong sự hình thành tiểu thuyết Việt Nam trước 1930". *Talawas*, 31.10.2006.
29. 刘振瀛 译。小说神髓。人民文学除本社，北京、一九九一。

Chân tủy của Tiểu thuyết

(Trần Hải Yên dịch)

LỜI DẪN CHO BẢN DỊCH TIẾNG ANH



Tsubouchi Shōyō (坪内逍遙, 1859-1935) là một nhà phê bình văn học, dịch giả văn học phương Tây và tiểu thuyết gia có ảnh hưởng sâu sắc đến các nhà văn trẻ Nhật Bản thời Meiji (Minh Trị) mà nổi tiếng nhất là Futabatei Shimei (二葉亭四迷, 1864-1909). Ông bắt đầu hình thành ý tưởng thay đổi diện mạo của tiểu thuyết Nhật Bản khi là sinh viên ngành văn học phương Tây tại Đại học Tōkyō. *Chân tủy của tiểu thuyết* (小説神髓 *Shōsetsu Shinzui*) được xuất bản thành 9 phần trong thời gian từ tháng 9 năm 1885 đến tháng 4 năm 1886, là nỗ lực trình bày một quan niệm căn bản khi đó về tiểu thuyết thực sự, đúc rút từ việc nghiên cứu các tiểu thuyết phương Tây, như một hình thức nghệ thuật trong chính nó, và bằng cách đó khám phá ra những khiếm khuyết của tiểu thuyết Nhật và mở ra con đường canh cải nó.

Ở Nhật Bản, suốt một thời gian dài, tiểu thuyết bị coi là không đáng quan tâm đối với người có học. Tsubouchi, trong khi thừa nhận rằng cho đến thời kỳ đó tiểu thuyết Nhật Bản đa phần vẫn hoặc có tác động hoặc vô cảm và mang tính giáo huấn, nhưng lại cho rằng điều đó có thể thay đổi nếu coi tiểu thuyết như một hình thức nghệ thuật tương đương với thi ca, âm nhạc, hay hội họa, và biến mục tiêu khắc họa tính cách nhân vật và cốt truyện trở thành hiện thực chứ không phải là giáo huấn.

Trước hết, phân lý thuyết phong phú của *Chân tủy của tiểu thuyết* truy tìm dấu vết phát triển của tiểu thuyết và nhận diện/định nghĩa bản chất của tiểu thuyết thực sự. Phần thứ 2 đưa ra những đề xuất thực tế đối với việc sáng tác tiểu thuyết, liên quan đến cốt truyện, phong cách và xây dựng nhân vật.

Bản thân Tsubouchi đã chứng thực không thể áp dụng thành công các lý thuyết của mình vào việc viết tiểu thuyết. Chính những người như Futabatei trong tác phẩm *Ukigumo* (浮雲, 1887-1889) mới thực hiện được phần lớn các ý tưởng của ông. *Chân tủy của tiểu thuyết* là đóng góp vĩ đại nhất của Tsubouchi cho làn sóng mới là tiểu thuyết hiện thực. Nó dọn đường cho văn học Nhật Bản hiện đại bằng việc đề cao trọng trách tinh thần của tiểu thuyết và trình bày những phương thức mà theo đó trọng trách ấy có thể được thực hiện thành công nhất.

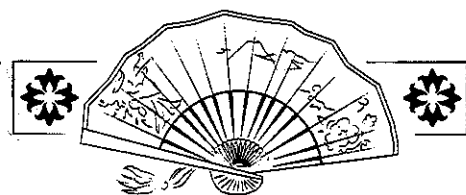
Chân tủy của tiểu thuyết trước đây chưa bao giờ được dịch trọn vẹn, mặc dù phần dẫn nhập đã được Donald Keene dịch trong *Modern Japanese Literature* (Văn học

Nhật Bản hiện đại). Nhiều trích đoạn cũng có mặt trong *Japan's First Modern Novel: Ukigumo* (Tiểu thuyết hiện đại đầu tiên của Nhật Bản: *Ukigumo*) của Marleigh Grayer Ryan. Văn bản mà tôi dùng để dịch ở đây nằm trong tập 1 của *Gendai Bungaku Taikei* (現代文学大系) do Chikuma Shobo xuất bản năm 1967.

Nanette Twine

(Trung tâm Ngôn ngữ, Đại học Griffith. Tháng 3 năm 1981)

LỜI TỰA



Lịch sử tiểu thuyết¹ ở Nhật Bản thật huy hoàng! Cổ nhân đã cho chúng ta *Genji Monogatari*, *Sagoromo Monogatari*, *Hamamatsu Chūnagon Monogatari*, và *Sumiyoshi Monogatari*², và sau này còn có *Jōruri Monogatari* của Ono no Otsū³ và tiểu thuyết bình dân của Ichijō Zenkō⁴ kế tục. Gần thời đại chúng ta

1 * Bên cạnh những chú thích của bản dịch tiếng Anh, bản dịch tiếng Việt còn có thêm các chú thích cần thiết giúp người đọc tiếp cận tác phẩm dễ dàng hơn, tất cả các chú thích bổ sung này đều có ký chú 'ND'.

Tiểu thuyết: Trong công trình này, Tsubouchi dùng hai thuật ngữ: 1) 物語 - monogatari và 小説 - shōsetsu mà bản tiếng Anh đều dịch là 'novel', và bản tiếng Việt theo đó cũng chuyển ngữ thành một khái niệm 'tiểu thuyết' (ND).

2 Tên tác phẩm của Murasaki Shikibu (sinh khoảng 1005), Daini no Sanmi (nửa sau thế kỷ 11), Sugawara no Takasue hoặc con gái bà (?) ở nửa sau thế kỷ 10, và một tác giả khuyết danh ở thế kỷ 13.

3 1559-1616. Ông là nhà văn tài năng và nghệ nhân chơi nhạc phục vụ Yodogimi (1569-1615).

4 Túc Ichijō Kanera (1402-1481).

hơn, danh tiếng được ưa chuộng của các nhà văn như Saikaku, Kiseki, Jishō, Fūrai và Kyōden vẫn tiếp tục góp phần quảng bá rộng rãi cho tiểu thuyết hơn bao giờ hết¹. Những tài năng văn chương của thời đại này đua nhau tạo ra các truyện lịch sử (稗史). Ikku và Samba viết truyện hài hước, Tamenaga Shunsui viết truyện tình (人情本)². Cả *Inaka Genji* của Tanehiko lẫn *Hakkenden* của Bakin đều là những tác phẩm nổi tiếng của giai đoạn này³.

Sau đó, chế độ Trung hưng trời dậy gây nên một sự ngưng trệ tạm thời cho lao động của các nhà văn bình dân, kết quả là tiểu thuyết mất đất. Tuy nhiên, gần đây, nó đã có sự trở lại đáng kể, thời thế hiện nay trở nên thuận lợi hơn đối với việc xuất bản tiểu thuyết. Bất kỳ đâu người ta cũng bắt gặp các loại truyện và sử truyện dưới dạng in ấn, mỗi tác phẩm đều có vượt lên trên các truyện khác. Mọi thứ tối tệ đến mức ngay báo chí cũng đăng tải những bản sửa chữa các tiểu thuyết cũ rích nhằm tẻ. Kết quả là có vô số tiểu thuyết với mọi biến thể được lưu truyền ở Nhật Bản ngày nay – thừa mứa quá mức miêu tả! Người ta hoàn toàn có thể nói rằng triều đại hạnh phúc hiện tại Meiji là một giai đoạn hưng thịnh trước đó chưa từng có của tiểu thuyết.

Cuối thời kỳ Tokugawa, những tác gia năng sản như Bakin, Tanehiko, và những người khác đem đến cho tiểu

1 Ihara Saikaku (1642-1693), Ejima Kiseki (1667-1736), Hachimonjiya Jishō (?-1745), Fūrai Sanjin (1726-1779), Santō Kyōden (1761-1816).

2 Jippensha Ikku (1765-1831), Shikitei Samba (1776-1822), Tamenaga Shunsui (1790-1843).

3 Ryūtei Tanehiko (1783-1843), Takizawa Bakin (1767-1848).

thuyết một lượng độc giả lớn. Người già người trẻ, đàn ông đàn bà, nông thôn thành thị đều mê mải đọc truyện lịch sử, tán tụng chúng đến mây xanh. Tuy nhiên, sự phổ biến của tiểu thuyết vẫn còn xa ngày nay, vì độc giả ở đầu thế kỷ này trong chừng mực nào đó là những người hiểu biết, họ chỉ mua và đọc những tác phẩm xuất sắc. Những tiểu thuyết kém chất lượng ít hấp dẫn, vẫn ở dạng bản thảo, không thể lưu hành vì chúng đương nhiên bị lấn lướt bởi những tác phẩm vượt trội. Hoặc nếu được in ấn, kết cục chúng thường thành mồi ngon cho lũ mọt sách, hiếm khi nhìn thấy ánh sáng mặt trời. Phạm vi và số lượng sách thời đó vì thế chắc chắn bị hạn chế hơn hiện tại. Ngày nay, tất cả đã thay đổi. Kỳ diệu là tất cả tiểu thuyết và truyện kể đều phổ biến bất kể chất lượng ra sao, bất kể câu chuyện nghèo nàn như thế nào và chuyện tình tâm thường ra sao, liệu nó là bản mô phỏng, bản dịch bản in lại hay một tác phẩm mới! Quả thật đây là thời đại toàn thịnh cho mọi loại văn tiểu thuyết!

Có lẽ không thiếu các nhà văn viết loại truyện hư huyền, song phần lớn họ mô phỏng tác phẩm của người khác. Không ai thực sự có thể được gọi là tác giả. Tiểu thuyết mới xuất bản rất gần đây hoặc là viết lại của Bakin hay Tanehiko, hoặc bắt chước Ikku hay Shunsui. Các tiểu thuyết gia sau này đều coi trọng lời Lý Nạp¹ - coi giáo huấn là mục tiêu chính của tiểu thuyết, và xây dựng một khuôn mẫu đạo đức bên trong những đường ranh giới mà họ cố tạo ra khi sáng tạo cốt truyện, và kết quả là ngay cả

1 Túc 李 滄 Lý Ngự, 1611-1680): hý kịch gia, thi sĩ, tiểu luận gia cuối Minh đầu Thanh. Ông cũng được giả định là tác giả của tiểu thuyết cổ Trung Hoa 肉蒲團 - Nhục bồ đoàn (ND).

khi họ vô thức bắt chước các nhà văn trước đó thì phạm vi hạn hẹp của tác phẩm cũng buộc họ phải theo những lộ trình đã cũ mòn. Một tình trạng thật tồi tệ!

Không riêng những văn nhân khốn khổ phải chịu trách nhiệm về những điều xảy ra như thế. Ngược lại, trách nhiệm to lớn này còn được chia sẻ với những độc giả dễ dãi suốt cả thế kỷ. Ở Nhật Bản, theo truyền thống, tiểu thuyết bị coi là công cụ giáo huấn. Người ta thường quả quyết rằng mục tiêu sơ khởi của nó là khuyến thiện trừng ác. Tuy nhiên, trong thực tế những câu chuyện thực sự phổ biến là những chuyện tàn bạo hoặc khiêu dâm. Thậm chí rất ít người thèm để mắt đến những khuyến nghị nghiêm túc hơn. Tiểu thuyết gia thiếu tự trọng. Họ là nô lệ cho dư luận và là con rối của thị hiếu, chạy theo thị hiếu thời đại bằng những chuyện tình khiêu dâm và tàn bạo, luôn đuổi theo thị hiếu tân kỳ nhất. Dầu vậy, họ thấy khó lòng từ bỏ cái vỏ đạo đức bề ngoài. Trong những nỗ lực rõ ràng nhằm thay đổi điều này, họ thể hiện một cái nhìn méo mó về bản chất con người¹, những điều kiện xã hội bị xuyên tạc và tạo ra những cốt truyện phi logic. Họ làm rối tung những điều mà không ai chín chắn và có học có thể chịu đựng được khi đọc; tuy nhiên họ vẫn đùa bỡn với tiểu thuyết, không bao giờ nhận ra đối tượng thực sự của tiểu thuyết là gì, mà ngoan cố bám lấy những ngả đi lầm lạc của mình. Tình trạng này cực kỳ lỗi bịch, hay đúng hơn, cực kỳ tồi tệ!

Bản thân tôi yêu thích tiểu thuyết từ nhỏ. Hơn 10 năm trời tôi phung phí thời gian quý báu cho tiểu thuyết

1 Nguyên bản tiếng Nhật dùng khái niệm 人情 - nhân tình (ND).

mỗi khi rảnh rỗi, song khi làm như thế tôi thu lượm được rất nhiều, cả về tiểu thuyết hiện đại và trước đó. Cũng nhờ đó tôi tin tôi đã hiểu được đôi điều về mục tiêu đích thực của tiểu thuyết mà bây giờ tôi mạo muội góp những quan niệm của mình về nó. Tôi hy vọng rằng độc giả hiểu được ý nghĩa của chúng, đồng thời khai mở cho các tác giả, từ đó với kế hoạch cải thiện vững chắc tiểu thuyết Nhật Bản, rốt cục chúng ta có thể đưa nó vượt xa tiểu thuyết châu Âu và tỏa sáng cùng âm nhạc, thơ ca và hội họa trong khu đền nghệ thuật. Nếu các học giả và bậc tài trí ở khắp mọi nơi đọc và thấu hiểu những gì tôi trình bày, thiện ý bỏ qua những khiếm khuyết của tôi và hiểu những lời lẽ và tâm ý của tôi trong ý nghĩa hàm chứa của chúng, thì không chỉ tôi mà thế giới văn chương Nhật Bản sẽ thật sự đại hạnh.

Tháng 3 năm 1885¹

¹ Ghi chú: Tsubouchi viết thêm: "Lần ông Shōyō viết tại phòng khách nhà Haru-no-ya". Haru-no-ya Oboro là bút danh khác lấy theo tên ngôi nhà Haru-no-ya của ông.

PHẦN 1

CHƯƠNG 1

TỔNG LUẬN VỀ TIỂU THUYẾT

Để lý giải cái gì làm nên nghệ thuật tiểu thuyết, trước hết chúng ta phải định nghĩa bản chất của chính nghệ thuật; và để làm việc đó chúng ta phải xác định những nguyên tắc cơ bản của nó, bằng cách loại bỏ những quan niệm sai lầm phổ biến về vấn đề này, một công việc đã được tranh cãi từ lâu. Phần lớn lý lẽ đưa ra không đáng tin cậy và vụn vặt - chỉ rất ít lập luận trong số đó gây chú ý nhờ những vấn đề mang tính cơ bản. Ở Tōkyō, gần đây, một học giả Mỹ đã thuyết trình về những nguyên tắc của nghệ thuật¹, ông xóa bỏ rất nhiều ảo tưởng phổ biến. Không chất chồng thêm lên độc giả bằng việc tra xét lại chính nền móng ấy, để cho ngắn gọn, tôi quyết định đưa ra những trích đoạn các bài thuyết trình của học giả này và tiếp đó là những nhận xét của mình.

Có được văn minh là nhờ hoàn toàn vào những nỗ lực của nhân loại. Nỗ lực nhân loại mang lại thành quả - thiết thực là tạo ra những nhu cầu của cuộc sống và không thiết thực là thỏa mãn và khiến nhân loại trở nên cao quý. Chính sự đa

¹ Ernest Fenollosa (1853-1908), dạy tại Đại học Tōkyō năm 1821-1822.

dạng phi chức năng này là cái mà ta gọi là nghệ thuật. Mục tiêu chính của nghệ thuật do đó là tô điểm cuộc sống; song không thể kết luận, như một hệ quả, rằng nó thiếu mục đích, vì không làm gì để đem lại sự thỏa mãn và làm phong phú thêm cho nhân loại, thỏa mãn nhu cầu xã hội? Cả hai cách làm đều quan thiết. Chỗ khác biệt là lao động vị lợi trở nên tốt đẹp bởi tính thực tiễn của nó, còn nghệ thuật đi vào thực tiễn nhờ vẻ đẹp của nó. Vẻ đẹp của con dao này, chẳng hạn, nằm ở sự hữu dụng của nó, còn bức tranh hay quyển sách kia lại có ích bởi vẻ đẹp của nó khơi gợi niềm phấn khích trong ta. Nhìn nhận theo cách này, hiển nhiên vẻ đẹp mà một vật sở hữu đã biến nó thành nghệ thuật.

Những người khác nghe vậy và phát triển chủ đề này một cách chi tiết hơn, nói¹:

Nghệ thuật là dòng chủ lưu của sự phát triển nhân loại vì mục đích chủ yếu của nó là thỏa mãn và nâng cao nhân phẩm. Bởi nó thỏa mãn nên nó tạo ra một bầu không khí bằng hữu và ấm áp giữa con người; vì nó mang hiệu quả thanh lọc con người nên nó tiết chế dục vọng, thói tham lam và sự tàn ác. Với cách thể hiện mang tính duy vật, luận thuyết này mạng hình thức trang nhã tinh tế và nghệ thuật của hội họa, thơ ca, âm nhạc và vũ đạo. Không một ai chứng kiến vẻ diễm lệ của nó lại không dần dà nhận thức được những khái niệm cao quý và thuần khiết. Đây chính là cái mà tôi muốn nói đến khi gọi nghệ thuật là chủ lưu - nó là cội nguồn đích thực của văn minh một dân tộc. Hiển nhiên là nó có tầm quan trọng tối thượng đối với xã hội!

¹ Ōuchi Seiran, trong một bài xã luận trên tờ *Dai Nihon Bijutsu Shinpō*, số 1 (tháng 11, 1883).

Như hai học giả trên đã nói, nghệ thuật quả thực là chất xúc tác trong sự phát triển nhân loại, song tôi nghĩ có lẽ logic của họ không hoàn toàn đúng với những nguyên tắc nền tảng của nghệ thuật. Bây giờ xin trình bày những suy ngẫm của tôi về điểm này.

Do nghệ thuật tự nó không có công dụng thực tiễn nên người ta mong mỗi mục đích của nó phải là thỏa mãn và đạt đến vẻ đẹp siêu việt. Sự tuyệt mỹ của nó có thể cuốn hút khán thính giả quên đi sự tham lam tàn bạo, và thay vào đó nghĩ đến những điều cao thượng, song với tôi đây là tác động thứ yếu đương nhiên hơn là “mục đích” của nghệ thuật. Nghĩa là nó là sản phẩm ngẫu nhiên hơn là một kết thúc tự thân. Cũng không đúng khi các nghệ sĩ trên thế giới này, các nhà hội họa và điêu khắc, đã lao động với ý niệm bị khuôn định bởi hàng rào ma trận những khái niệm định sẵn về “sự tiến hóa nhân loại”. Chắc chắn đây là một sai lầm chết người! Một ai đó đang dùng con dao của người thợ để làm thế với những chuẩn mực rất khác biệt, vì mục đích của nó thuần túy thực tiễn. Tương tự, một nghệ sĩ, nếu anh ta quyết định rằng tác phẩm của mình phải góp phần cho sự phát triển nhân loại, anh ta chắc chắn sẽ luôn nhận diện rõ mục đích này, cho dù vẽ hoa cỏ núi non hay tạc hình chim thú - đều không dễ dàng. Tạo ra một kiệt tác là việc rất công phu, bất kể nỗ lực ra sao cho sự hoàn mỹ và thậm chí còn phức tạp hơn khi mà tư tưởng của một nghệ sĩ bị hạn định bởi một quy định kiểu này.

Theo đó, nghệ thuật, khác về bản chất với các sản phẩm thủ công thực tiễn, không nên được tạo ra bởi những chế định sẵn có. Việc khuấy động khán thính giả bằng những xúc cảm tuyệt mỹ sâu sắc đến mức tinh thần họ dường như vô tình vỡ òa - đó là mục đích của chính nó, và đó là cái làm

nên nghệ thuật. Tạo ra sự cao thượng bằng chính vẻ tao nhã và thanh khiết của nó, bằng sự ưu đẳng của các ý niệm, nhờ đó bản chất con người ngày một hoàn thiện hơn, là một hiệu ứng ngẫu nhiên chứ không phải là mục tiêu thực sự của nó.

Để từ “mục đích” sang một bên, chúng ta có thể nói rằng nghệ thuật ở chính bản chất của nó là thứ đem lại cho con người sự thỏa mãn và trau dồi cốt cách, song cũng sẽ là nhảm lẫn khi tạo ra quá nhiều đặc thù như vậy. Có thể là vụn vặt, song tôi muốn trình bày suy nghĩ của mình để các bậc thức giả xem xét.

Mọi hình thức nghệ thuật sẽ không bị nhóm lại dưới cùng một cái tên. Chúng có thể được chia một cách linh hoạt thành hai phạm trù - nghệ thuật thị giác bao gồm hội họa, điêu khắc, khảm gỗ, đan dệt, khảm đồng, kiến trúc và phong cảnh, và nghệ thuật trừu tượng bao gồm thơ ca âm nhạc và jōruri¹. Sức hấp dẫn của sân khấu và vũ điệu nằm ở sự hòa trộn những phẩm chất của cả hai nhóm đó - chúng đưa chất thơ và jōruri vào cuộc sống, làm chúng phong phú thêm bằng sự quyến rũ của âm nhạc. Hơi ngạc nhiên là chúng luôn phổ biến rộng khắp!

Hình thức của nghệ thuật phong phú và đa dạng, như đã chỉ ra ở trên, song mục đích của chúng lại luôn như nhất - là làm thỏa mãn khán thính giả cả về thị giác lẫn cảm xúc. Sức hấp dẫn của một số loại hình, trong bản chất của chúng, là hướng thẳng đến tâm trí, còn số khác là tai nghe. Nghệ thuật thị giác chẳng hạn, nơi mà hình thức là tối quan trọng, tạo ra sức hấp dẫn con mắt; âm nhạc và bài ca là lỗ tai; còn tiểu

1 Jōruri (浄瑠璃) là một hình thức tự sự kết hợp hát có nhạc đệm của đàn shamisen, thường thấy trong loại kịch rối truyền thống Nhật Bản bunraku ra đời quãng thế kỷ 17 (ND).

thuyết, thơ ca và sân khấu là tâm não. Do vậy khi trình hiện nghệ thuật thị giác, người ta chú ý nhiều đến màu sắc và hình khối, còn trong trình diễn âm nhạc thanh điệu là trung tâm chú ý. Vì thơ ca và sân khấu hấp dẫn tâm não nên chúng tập trung không phải vào màu sắc hay âm thanh mà là xúc cảm con người, nơi không có màu sắc hay hình khối. Người cổ đại, khi nói thơ ca như một bức tranh ngôn từ là họ đang tán tụng khả năng thơ ca gợi mở con mắt của chúng ta trước các chi tiết - những cái không dễ thấy và vẽ ra, và không gì trên thế gian này khó hơn là thu được những đắm say của con người lên bức vẽ. Thể hiện chân dung bên ngoài của niềm vui, sự giận dữ, tình yêu, sự hiểm độc, nỗi đau khổ, sợ hãi hay thói tham lam không quá khó khăn, mà khó hơn nhiều là việc người họa sĩ có thể đạt đến chiều sâu của những xúc cảm ấy. Thậm chí nhiều thứ vượt quá khả năng thể hiện của một diễn viên. Không đúng chăng việc trong sân khấu Nhật Bản có những dài từ mơ hồ mà ý nghĩa của nó rất khó chuyển tải được qua những đối thoại sân khấu hoặc những đoạn kịch cảm được một chobo¹ trình diễn phụ họa? Chắc chắn là chỉ riêng một ví dụ này cũng đủ để minh họa cho sức mạnh của jōruri!

So với thơ ca phương Tây, tanka và chōka² của chúng ta rất đơn giản - chúng không thể hiện gì khác ngoài một tình cảm thoáng qua, khá giống bi ca phương Tây. Phần lớn thơ ca Trung Quốc cũng đơn giản như vậy. Những bài như “Trường hận ca” hay “Tì bà hành”³ tựa tựa thơ ca phương Tây, song câu

1 Chobo: nhạc công trong sân khấu múa rối Nhật Bản truyền thống, thường ngồi bên cánh gà (ND).

2 Tanka (đoàn ca) và chōka (trường ca): hai thể thơ được sử dụng từ sau thời kỳ Heian.

3 Hai tác phẩm nổi tiếng của tác giả Trung Quốc đời Đường Bạch Cư Dị (772-846).

chuyện của chúng lại mỏng mảnh và có sắc thái rất khác biệt. Tất nhiên thơ ca phương Tây có nhiều hình thức. Gồm anh hùng ca, thơ tự sự, thơ giáo huấn tập trung vào trí tuệ và sự khôn ngoan, thơ châm biếm hay trào lộng, cũng như thơ trữ tình có nhạc phụ họa, kịch thơ và rất nhiều hình thức khác không thể kể hết. Tóm lại, thơ ca phương Tây giống với tiểu thuyết hơn là giống với thơ ca Nhật Bản, ở chỗ nó tìm cách khắc họa những hình ảnh của cuộc sống. Phải nói rằng *tanka* và *chōka* thuộc về một thời đại trước đó chứ không thuộc về hiện tại văn minh. Tôi không có ý xem nhẹ các thể loại của chính chúng ta nhưng bản chất con người đương nhiên phải thay đổi và trở nên phức tạp hơn, vì phát triển văn hóa dẫn đến sự mở mang hiểu biết. Nơi mà những bài thơ 31 âm tiết từng đủ để bộc lộ tư tưởng của tổ tiên còn hoang dã của chúng ta, tâm tư của con người hiện đại hôm nay không thể chỉ hàm chứa ít như vậy. Loại thơ ca không thể khắc họa những cảnh huống khác như thế do số lượng ngôn từ hạn định sẵn cho phép nó xử lý hoàn hảo chỉ những xúc cảm mà không thể hiện được trọn vẹn tiềm năng của mình và do đó không sánh được về mặt nghệ thuật với thơ ca phương Tây. Thật là một sự lãng phí lớn!

Trước đây, những học giả ưu tú như Toyama, Yatabe và Inoue không thỏa mãn với thơ ca Nhật Bản đã xuất bản *Shintaishishō* ("Tân thể thi tập")¹. Bất kỳ độc giả nào tò mò về thơ ca phương Tây cũng có thể định hình một ý niệm hữu lý về nó khi đọc tập thơ này cùng với thơ mới xuất bản trong

1 Một tuyển tập 19 bài thơ cùng xuất bản năm 1882 của các tác giả: Toyama Masakazu (1848-1900), Yatabe Ryōkichi (1851-1899), và Inoue Tetsujirō (1855-1944) – những người đã tìm cách cách mạng hóa thơ ca Nhật Bản bằng việc phá vỡ hình thức thể *tanka* và thay thế cách diễn đạt cổ lỗ bằng lối nói hiện đại.

*Tōyō Gakugei Zasshi*¹ và bài trường ca "Kōjō Shiragiku" của Inoue Sonken².

Tiểu thuyết có thể được coi là thơ tự do, và là thơ không bị hạn định về độ dài. Sẽ là sai lầm nghiêm trọng nếu nghĩ một cách hơi hợt rằng vần điệu là mục tiêu của thơ ca. Phần quan trọng nhất của thơ ca là vẻ đẹp tinh thần của nó. Nếu một bài thơ phản chiếu được cả sự tĩnh lặng lẫn cao trào của cảm xúc, tức là hoàn thành được chức năng của chính mình – thì tại sao lại nhất thiết phải loay hoay với những vần nhịp tầm thường? Thi sĩ Anh vĩ đại Milton³ trước đây đã phản bác lại thực tế đó. Ông từ chối nhịp điệu và bắt đầu sáng tác trường ca theo lối thơ tự do. Thi luật có thể quan trọng đáng kể ở những thời kỳ thơ viết ra để ca tụng, chứ không phải với ngày nay khi chúng ta thưởng thức sự tuyệt diệu của nội dung một bài thơ bằng cách đọc nó trong im lặng. Cũng như màu sắc trong hội họa, vần nhịp không phải là mấu chốt. Do vậy chúng ta có thể nói rằng vừa có thể vừa cũng là hữu lý khi coi một cuốn tiểu thuyết như một bài thơ, như một nghệ thuật nếu nó thể hiện sự phong phú tinh thần tương tự.

Tiểu thuyết tìm cách miêu tả bản chất con người và trạng huống xã hội. Nó cần hé mở những điều mơ hồ, và khắc họa một cách hiện thực những bí ẩn của số phận một cuộc đời

1 Tên một tạp chí canh tân, xuất bản 1881-1930, có xu hướng khoa học nhưng cũng in nhiều thơ mới.

2 Xuất bản năm 1884. Inoue Sonken là bút danh của Inoue Tetsujirō.

3 Milton, John (1608-1674): thi sĩ, nhà bút chiến thuộc khối thịnh vượng Anh. Ông được coi là tác giả Anh vĩ đại, là một trong những nhà văn viết bằng tiếng Anh xuất sắc, là tư tưởng gia có tầm cỡ thế giới. Riêng ở lĩnh vực văn chương, Milton nổi tiếng nhất với sử thi *Paradise Lost* (Thiên đường bị đánh mất), viết theo lối thơ không vần, mặc dù trước đó ông sáng tác thơ theo nhịp điệu truyền thống (ND).

con người bằng cách đan dệt mạch ý tưởng ban đầu thành một liên kết khéo léo những xúc cảm và khôn khéo tạo ra vô số kết cục, hăng hà sa số những khởi đầu huyền bí. Tiểu thuyết hoàn hảo do đó có thể chuyển tải những nét tinh tế mà không một ngọn bút họa sĩ nào, không một bài thơ nào hoặc một sân khấu nào có thể truyền đạt được. Bởi lẽ, khác với thi ca, nó không bị thi luật ngáng trở, cũng không bị hạn chế bởi độ dài, và bởi khác với hội họa hay sân khấu, nó được cấu thành như một tác động trực tiếp đến tâm trí, tiểu thuyết gia có một phạm vi phong phú để phát triển các ý tưởng của mình. Chính điều này đã đem lại cho tiểu thuyết vị trí trong nghệ thuật – rốt cục, nó có thể thậm chí bỏ xa sân khấu với tư cách một loại hình tối thượng của nghệ thuật.

Bây giờ xin bổ sung cho tiểu luận của mình bằng trích dẫn từ bản dịch tác phẩm *Shūji oyobi Kabun* (Tu từ và mỹ văn) của Kikuchi Dairoku¹ - được coi là sâu sắc nhất của phê bình văn chương:

1 Kikuchi Dairoku (菊池大麓, 1855-1917): nhà toán học, giáo dục học Nhật Bản thời Meiji. Xuất thân trong một dòng họ trí thức nổi tiếng là Mitsukuri thời Meiji. Năm 11 tuổi ông được chính quyền Shogun Nhật gửi sang Anh du học. Ông là sinh viên Nhật đầu tiên tốt nghiệp đại học Cambridge và là người Nhật duy nhất tốt nghiệp đại học London ở thế kỷ 19. Trở về Nhật, Kikuchi Dairoku trở thành Hiệu trưởng trường đại học Đế quốc Tokyo, Bộ trưởng bộ Giáo dục thời kỳ 1901-1903. *Shūji oyobi Kabun* (修辭及華文) là phụ đề bản dịch tác phẩm *Chamber's Information for the People* của anh em William and Robert Chambers. *Chamber's Information for the People*, xuất bản lần đầu tiên tại London năm 1835, được coi là cuốn sách dành cho mọi cấp học với những thông tin quan trọng thú vị về mọi chủ đề khoa học: vật lý, toán học, luân lý, lịch sử tự nhiên, lịch sử chính trị, địa lý, và văn học. Bản dịch tiếng Nhật của Kikuchi Dairoku xuất bản tại Tokyo năm 1879, cùng với các sách biên soạn khác của ông đã trở thành giáo khoa thư lưu hành rộng rãi trong các trường học Nhật Bản đến hết chiến tranh thế giới lần thứ hai (ND).

Nhiều dạng trú tác rơi vào lãnh địa thơ ca, và đã từ lâu chúng ta biết rằng thật khó xác định một chuẩn mực chung cho tất cả các loại hình trú tác. Nhiều hợp phần văn xuôi thể hiện những cảm xúc thi ca cao quý là bằng chứng chứng tỏ rằng thơ ca không chỉ là vấn đề văn luật. Và thường xuyên hơn là tình trạng ngược lại, rằng thơ có văn luật không xứng đáng xếp vào hàng thi ca...

Tôi nói có một chủ đề duy nhất đáng gọi là thơ – thứ không bao giờ vắng mặt khỏi thơ văn cả cổ và hiện đại; đó là hiện tượng xã hội, là sự phát triển và trạng thái vận động và hiện trạng của các vấn đề con người, những đề tài có sức khuấy động tư duy cực kỳ mạnh. Vận mệnh của con người đang quả quyết chống chọi những sức mạnh khôn lường của thiên nhiên và toàn bộ xã hội; nỗi đau không thể chịu đựng của cuộc đời con người, sự khải hoàn của nó, tình yêu, thành đạt, danh tiếng; mong ước vĩnh cửu của con người để lại một dấu ấn cho mai sau; sự vô hạn, bất trắc, sự phức tạp và kỳ lạ của cuộc sống và tự nhiên; đáng siêu nhiên được coi là vị chúa tể của vũ trụ; sự mệnh mang của trời, cái thanh bình của đất; năm tháng đêm ngày, mùa vụ vẫn xoay; cuộc sống, chiến công, và vận mệnh đổi thay của các đấng vua quan, anh hùng; những cuộc chiến quyết định số phận các dân tộc; lao động của các bậc kỳ nhân – những người làm rạng rỡ thêm nền văn minh; những bước tiến vĩ đại trong đời sống nhân loại – đều dự phần trong đó. Nó bao chứa mọi cảnh huống con người – tính ích kỷ, sự đe dọa, vẻ cao thượng, lòng tin, nét duyên dáng và tươi đẹp, nỗi đau, vẻ rạng rỡ, sôi động và tươi tắn, tất cả! Bị loại trừ là những chủ đề trần tục thiết cốt đối với sự hiện hữu thường nhật mà dù đương nhiên khiến con người phải chú

ý rất nhiều song không thể cạnh tranh được với các vấn đề xã hội trong chừng mực liên quan và hấp dẫn con người, và do đó tất nhiên không thể gọi là thơ. Và ngay cả những thứ như định lý khoa học, các vấn đề học thuật, các bảng loga, tính toán, phân tử lượng – dù quan trọng – cũng không thể nằm dưới cái tên đó...

Người ta thường nói rằng một chủ đề cao xa xứng đáng với ngôn ngữ mang nhịp điệu nhịp nhàng, song có thực thế chăng? Ngôn ngữ văn xuôi, để phác họa một hình ảnh tương đương từ đời sống, gần giống với nhịp xã hội thời bình. Nó dẫn đến việc miêu tả hình thái tâm trí thanh thản, bình lặng. Nếu văn xuôi đang dạo bước thì thơ ca đang nhảy múa. Nhưng kể từ khi văn xuôi trở thành một hợp phần của văn chương và đạt đến sự tao nhã, vô văn sách vở đã được lưu hành. Văn xuôi đã đạt đến độ mà chủ đề của nó cũng thích hợp với thơ ca và vẻ đẹp của sự mô tả đang làm tăng giá trị của chúng tương đương với vẻ đẹp của những vận văn hay nhất... Ngay cả phong cách của những tác phẩm văn xuôi đó ở thời kỳ Tokugawa cũng bộc lộ những cảm xúc thi ca cao nhã nhất, khác với phong cách thi ca chỉ ở chỗ dựa trên sự hài hòa của ngôn ngữ hơn là thi luật nghiêm ngặt, do đó tạo ra dòng chảy và sự đa dạng không kiểm soát được.

Về thơ sử thi: “Bất kỳ một bài thơ sử thi nào, cổ hay hiện đại, Đông hay Tây, về căn bản, đều kể một câu chuyện. Khuấy động những câu chuyện du hành, những hiểm họa khó tránh, đương đầu với nạn lũ lụt và hỏa hoạn tai hại, sự hồi hộp nín thở, những tình huống thương tâm tột cùng, những câu chuyện tình khởi đầu trắc trở nhưng kết thúc viên mãn – tất cả đưa những độc giả bị cuốn hút ra khỏi hiện thực để

đi vào một thế giới kỳ ảo. Chất liệu cho phép có vô số biến thể trong thể loại. Toàn bộ khu vực văn chương này, sự phát triển phong cách của nó từ Homer đến Virgil, và sự chuyển đổi từ truyện kể trung đại sang tiểu thuyết hiện thực hiện đại đều chứng thực cho tranh luận cụ thể, song đó là những chủ đề nặng ký cần được xử lý một cách thấu đáo trong lịch sử văn chương. Ở đây tôi không có đủ thời gian để giải quyết vấn đề này. Tuy những tác phẩm được xem là kiểu mẫu hiện đại của thơ sử thi lại thể hiện một xu hướng đang gia tăng là giảm giọng và giảm thiểu việc xây dựng nhân vật, vẫn có nhiều sự gắn gũi hơn với cuộc sống tương tự như nó thực sự là thế, do vậy các chu kỳ của thế giới và thăng trầm hàng ngày của các nhân vật tiểu thuyết dường như đều dễ nắm bắt và là đương nhiên với độc giả. Sự trung thực trong việc khắc họa hành vi và hoạt động của nam nữ tạo ra trong độc giả cảm giác dường như mình được nhập thân vào một tình huống thực sự. Một khi tình huống đó xảy ra độc giả đã có sẵn trải nghiệm cá nhân, phản ứng lại bằng sự ngạc nhiên vui vẻ và hình dung ra chính mình, còn nếu văn chương vừa hiện thực vừa đậm chất giải trí thì bất kể tác phẩm thuộc thể loại gì, nó vẫn xứng đáng ở vị trí cao. Defoe tận dụng phong cách của thơ sử thi khi phơi bày xã hội; Scott và Bulwer-Lytton dùng nó để phổ biến kiến thức lịch sử. Tuy nhiên, khi một tiểu thuyết gia nhằm mục đích truyền đạo thì ông ta bao giờ cũng có thiên hướng kiến tạo luân lý, và cả tiêu đích này cũng như các tiêu đích khác đều có thể đạt được trong sự phát triển nghệ thuật viết theo phong cách sử thi. Song viết theo kiểu này, có nhất thiết phải tận tâm với việc làm hài lòng công chúng vô cùng đồng bóng, hoàn toàn chủ quan đối với việc thay đổi thị hiếu hiện hành, lý trí hay không.

CHƯƠNG 2

SỰ PHÁT TRIỂN CỦA TIỂU THUYẾT

Tiểu thuyết là một hình thức hư cấu, một sự mô phỏng truyện kỳ dị, chí quái. Khác với truyện kỳ dị (romance trong tiếng Anh), là một chuỗi những phi lý được bịa ra bất chấp sự thật thế nào, tiểu thuyết bắt đầu khắc họa bản chất và hành vi của con người, tìm chủ đề trên chất liệu hiện thực. Tất nhiên sự cô đúc tối đa trong cách miêu tả như vậy đã để lại nhiều câu hỏi không thể giải đáp, song tôi đề nghị tạm gác lại việc thiết định những nguyên tắc ẩn ngầm dưới hiện tượng này và bắt đầu bằng việc mô tả những biến thiên của tiểu thuyết.

Có thể nói rằng hư cấu và dã sử bắt đầu lưu truyền từ xa xưa ở thời cổ đại. Để hiểu lý do, chúng ta phải tìm hiểu mọi thứ khi xã hội đang ở độ trũng nước. Vào thời kỳ này, hiện thực vũ trụ trong mọi dân tộc chính là việc biến tộc trưởng đáng kính của một dòng họ thành thủ lĩnh của toàn thể bộ tộc. Thời kỳ dã man với các cuộc chinh chiến, có nhiều người từ trạng thái dã man nhanh chóng trở thành các tộc trưởng, và ngay sau đó thành thủ lĩnh bộ tộc. Một khi họ đã như vậy thì đương nhiên họ sẽ kể cho con cháu nghe những câu chuyện về nổi gian truân mà họ đã trải qua, và về những chiến công của mình. Những câu chuyện đó đều chân thực về những trải nghiệm và quan sát trực tiếp của

chính họ ở chính thời điểm đó, song, khi chúng được lưu truyền qua các thế hệ bằng lối truyền khẩu thì ký ức sai lạc và sự cường điệu rút cuộc đã làm mất đi hạt nhân ban đầu của sự việc, và những phiên bản được chế tác quá đà – truyền miệng qua những thời kỳ dài, cuối cùng đã thành cội rễ sâu xa của thần thoại.

Mặc dù ở nhiều thời đại, thực tế này là bình thường và không đáng chú ý, tôi vẫn có xu hướng nghĩ rằng có ba nhân tố đóng góp đặc biệt cho sự lưu biến này. Thứ nhất, khi một tộc trưởng ngày càng lớn mạnh và trở nên có thế lực, người trong bộ tộc của ông ta với niềm tự hào chính đáng chắc chắn sẽ tán dương những công tích rất bình thường để thể hiện niềm kiêu hãnh trước các bộ tộc khác. Họ hẳn sẽ xuyên tạc một cách có cân nhắc những chiến công của tổ tiên mình, thổi phồng những hành động của cha ông thành những kỳ tích to lớn. Thứ hai, niềm say mê bẩm sinh của con người với huyền tích dẫn họ đến việc sáng tạo ra những câu chuyện và dữ kiện lịch sử sai lạc ngay cả khi không hề có nhu cầu phải làm việc đó. Tiếp đó, khi một lãnh địa dần trở nên mạnh mẽ hơn và một xã hội văn minh xuất hiện sẽ không thể để những thủ lĩnh đầu tiên của nó có nguồn gốc khiêm nhường, và từ đó những câu chuyện cường điệu như thế được tạo ra để tô sức cho các sự kiện. Con người thời kỳ đó sùng tín hơn ngày nay rất nhiều. Cho dù họ không chủ ý tạo ra những câu chuyện, họ vẫn kể một cách tự nhiên về tổ tiên mình như thể đó là thần thánh, và tự coi mình là hậu duệ của thần linh. Ba nhân tố này là cơ sở thực sự cho những câu chuyện không xác thực về thần thánh xuất hiện ở nhiều xứ sở.

-Dường như hoàn toàn chắc chắn rằng thần thoại thời cổ là sự khởi đầu của truyện kể, và rằng nhiều thần thoại đã được thêm thắt và bị bóp méo khi kể. Tuy nhiên truyện về các vị thần vốn là những câu chuyện nghiêm túc, không hề mang tính tiêu khiển. Chức năng của chúng hoàn toàn khác với những truyện kể sau này, bất chấp những tương đồng về bản chất. Hậu thế, từ lâu quen nghe những phiên bản sai lạc và bị bóp méo, không nghi ngờ tính chân thực của chúng mà coi trọng các phiên bản đó. Vì thần thoại không bao giờ bị xem là hư cấu nên chúng được khắc in với tất cả lòng kính trọng ngay ở phần mở đầu của các pho chính sử, và được coi là những dữ liệu đáng tin cậy trong việc làm sáng tỏ thừa sơ khai của dân tộc.

Sẽ là một sai lầm nghiêm trọng nếu kể về thần thoại, như một số người đã làm, giống như những truyện kể thời cổ xưa. Cho dù chúng có thể vô lý, bản chất chúng vẫn khác hư cấu ở chỗ khi những câu chuyện họ nhắc đến hoàn toàn không có cốt sự thực chúng vẫn không phải là những sáng tạo thuần túy. Chúng mang tính bán sử bán hư cấu, sự việc khoác lên mình sự hòa trộn giữa sáng tạo và xuyên tạc nhằm tạo ra một cái gì đó mang phong cách một lịch sử. Hiển nhiên là cả chính sử lẫn truyện kể đều bắt nguồn từ thần thoại. Tiểu thuyết và lịch sử có chung một cội rễ, tính khác biệt hiện tại của chúng chỉ là hệ quả của sự phát triển sau này.

Suốt các thế hệ thời tiền sử, sử liệu luôn luôn được lưu truyền trong hình thức bài hát, loại phương tiện này trong những thời kỳ bóng tối trước khi có văn tự dường như là cách đơn giản nhất và thuận tiện nhất để lưu truyền ít sai

sót nhất. Những người diễn xướng, muốn có thể nhớ và kể một cách dễ dàng, đương nhiên chọn cách diễn đạt êm ái và trôi chảy nhất. Nhận ra rằng thanh lọc phong cách và lối vòng vo khoái nhĩ thường gây chú ý, họ dồn nhiều công sức cho những câu chữ khôn ngoan hơn. Vì diễn ngôn những ngữ đoạn đó trong bài hát thường du dương và tao nhã, nên sự kiện thường bị làm lệch lạc để đạt được hiệu quả này. Bài hát do đó ngày càng trở nên phô trương và dễ kích động niềm đam mê của số đông, và trong quá trình đó độ chân thực của tư liệu gốc bị xói mòn rất nhiều, cho đến khi chỉ còn lại rất ít sự tương đồng với nguyên gốc. Khi thần thoại biến thái từ một khuôn lịch sử thành một hình thức giải trí, tiểu thuyết bắt đầu. (*Iliad*, của thi sĩ vĩ đại Hy Lạp Homer, vốn bắt nguồn từ *The Sacred History of Troy* song tôi nghe nói rằng có nhiều sự bất nhất ở các sự kiện được mô tả).

Truyện kể theo lối diễn xướng vẫn thịnh hành suốt một thời gian rất dài, ngay sau khi sử chính thống hiện hữu tiếp sau bước phát triển văn hóa và buổi bình minh của chữ viết. Tuy nhiên, vào thời bấy giờ, chúng đã được coi là giải trí hơn là những kênh truyền tải thông tin lịch sử quan trọng, và cái được đòi hỏi ở những câu chuyện đó không gì hơn ngoài sự tân kỳ. Người hát rong, háo hức đặt tên cho những câu chuyện kể, thường dùng ngay sự sáng tạo của mình để mở rộng ý tưởng ban đầu thành những câu chuyện huyền ảo. Truyện kể thực sự có niên đại từ lúc này, song phiên bản ban sơ, thường bị trói buộc trong một hình thức thi ca có nhịp điệu, tương đồng với những câu chuyện hiện đại chỉ ở cái tên chứ không phải hình thức.

Theo thời gian, truyện kể đa dạng hóa thành một số kiểu thức. Một số truyện mang tính hài hước, số khác kể chuyện thực. Thời chiến, chúng kể về những chiến công quân sự; thời yên hòa hơn, kể chuyện tình hay tôn giáo. Nhiều truyện xứ Norman kể về những kỳ tích của các dũng sĩ, còn biên niên sử ban sơ của vùng Saxon thường có xu hướng tôn giáo. Truyện kể Nhật Bản lại khác - *Sumiyoshi Monogatari*, *Ise Monogatari*, và *Genji Monogatari* của Shikibu kể những chuyện tình trai gái, có lẽ là sự hưởng ứng tinh thần phóng túng thịnh hành lúc bấy giờ.

Thời đó, người ta rất ngưỡng mộ những câu chuyện chí quái/huyền kỳ, do đó ngay tức thì một câu chuyện phóng đại được viết theo cách đó xuất hiện, nó được chào đón một cách hồ hởi, bằng cách bỏ qua hoàn toàn sự nghi ngờ. Ngay cả những mâu thuẫn hiển hiện của các sự việc cũng được chấp nhận và ca ngợi bởi sự kỳ lạ của chúng; điều này buộc các tác giả phải năng động vì cái mới, trau chuốt lối viết và cố công tạo ra những cốt truyện tân kỳ. Song vì viết để thỏa mãn yêu cầu công chúng nên họ có thể không biết gì về những thứ như mục tiêu đích thực của nghệ thuật. Những ý tưởng viển vông không gắn gì với thực tế không chỉ được chấp nhận mà còn trở thành cái cớ để tự hào. Hiển nhiên độc giả thích điều đó. Tuy nhiên khi văn minh phát triển lên nữa, con người trở nên mệt mỏi vì cái huyền kỳ, và sự phổ biến của truyện giảm đi. Thực tế đó đã được thúc đẩy chính bởi tiểu thuyết, những bước phát triển này tôi sẽ bàn đến dưới đây.

Thời hoàng kim của truyện kể trùng với thời thịnh hành của truyện ngụ ngôn, một truyện ngụ ngôn là một tác phẩm khai tâm và giáo dục phụ nữ và con trẻ dưới cái vỏ một câu

chuyện vô lý. Người Anh gọi là fable. Ví dụ như Ngụ ngôn Aesop và Trang Tử. Truyện ngụ ngôn hiện diện khi những người thiện lương bắt đầu tìm kiếm phương tiện khắc phục tình trạng tối tệ mà nhân loại sa vào đó vì đạo đức suy thoái. Xã hội trở nên hường lạc và lười biếng; con người hiếm khi đọc sách, bỏ ngoài tai những luận thuyết hàn lâm về đạo đức. Chẳng có gì có thể dùng để giáo dục. Giải pháp mà rốt cục họ đi đến là tạo nên những câu chuyện hư cấu dựa theo những truyện kể phổ biến với những ý nghĩa bao hiểm hàm ẩn, nhằm bóng gió khuyến dụ. Truyện kể và truyện ngụ ngôn gần như giống nhau về hình thức, mặc dù khác nhau về bản chất - truyện kể nhằm giải trí, truyện ngụ ngôn nhằm bao hiểm. Một truyện ngụ ngôn là công cụ của đức Phật, nếu có thể nói vậy. Cốt truyện, không phải vấn đề chính, khá đơn giản; chỉ có giá trị trên bề mặt, mỏng mảnh và tẻ nhạt. Tuy nhiên, khi chúng ta đọc kỹ nó và đánh giá chiều sâu của nó, chúng ta nhận ra trong đó một điểm trào tiếu tinh tế. “Saru Kani Kassen”, “Momotarō”, “Shitakiri Susume”, và “Kachikachi Yama”¹ đều là truyện ngụ ngôn. Bề ngoài các câu chuyện dường như không đáng kể, nhưng ở cấp độ sâu hơn chúng có ý nghĩa sâu sắc.

Như vẫn thường xảy ra, khi quá trình văn minh tiếp diễn và xã hội đạt đến trạng thái văn minh, truyện ngụ ngôn sẽ thay đổi nhanh và phát triển xa hơn nữa. Tiếp đến là bước chuyển từ những đam mê của quá khứ sang công cuồng và xa xỉ trong mọi thứ. Khi trí tuệ con người mở mang, truyện ngụ ngôn, quá nông cạn và tẻ nhạt, không thể được thưởng thức một cách thích thú nữa. Những kiệt tác đặc biệt như

1. Tên những truyện cổ từ thời Muromachi (1392-1573).

của Trang Tử được tiếp tục lưu truyền nhờ những người thông thái đánh giá cao chúng, song ở những câu chuyện ít nổi tiếng hơn, sự bao biện là điểm chung của các tác phẩm này đã mất đi chất chua cay của nó vì các học giả - những người đã có một tri thức về triết lý đạo đức từ các trang viết của các hiền nhân - không còn cần được chỉ giáo nữa. Họ chỉ thường thức sự thông minh trong sáng tạo hay kỹ năng viết văn mà thôi. Những tác phẩm kém hơn bị coi là những chuyện con trẻ hoặc tiêu khiển của đàn bà, không hơn gì một thứ đồ chơi, và giọng hô hào có chủ định cũng mất theo, vì trẻ con chỉ quan tâm đến câu chuyện và hoàn toàn chưa có ý thức về bất kỳ ý nghĩa hàm ẩn nào. "Saru Kani Kassen" và "Shitakiri Susume" chẳng hạn, mỗi chuyện đều mang một ý nghĩa đạo lý nào đó, song 90% những người mẹ và người bà kể những câu chuyện này cho con cháu không nhận ra điều đó. Họ chỉ coi chúng là những câu chuyện cổ tích thông thường. Và do đó, hiển nhiên là truyện ngụ ngôn dần dần mất đi nền tảng và bị thay thế bằng phúng dụ.

Phúng dụ là một kiểu hư cấu có cốt truyện hai mặt - một câu chuyện trên bề nổi và một cấp độ ý nghĩa ẩn sâu vi tế hơn. Ví dụ điển hình là tác phẩm *Tây du ký*¹ nổi tiếng. Bề ngoài dường như nó không khác một dòng chảy thông thường của truyện kể, nhưng tìm hiểu kỹ hơn cho thấy hàm nghĩa sâu hơn của nó. Độc giả trở nên có ý thức về kiểu cốt truyện ở cấp độ hai, sâu sắc và kỳ lạ trong đó có thể nhận ra những nguyên lý Phật giáo bí ẩn. Những tác phẩm khác như *Chuyến hành hương của Bunyan*² và kỳ thư *Faerie Queene*

- 1 Tác phẩm của nhà văn Trung Quốc Vương Thừa Ân (1500?-1582).
- 2 Tên tiếng Nhật là 天道歷程記 (ND). Do một nhà truyền giáo Anh là John Bunyan (1628-1688) viết năm 1678.

của Spenser¹ cũng có nghĩa hàm ẩn, đôi khi mang tính giáo huấn, đôi khi khiển trách. *Faerie Queen* có 3 cấp độ. Ở một cấp độ, nó dường như là một truyện kể thông thường. Trên cấp độ khác, ngấm hiểu, nó liên quan đến những bí mật của đạo Cơ đốc. Đây đó cũng có thể nhận ra những chớp lóe của châm biếm và khuyến trừng nhằm vào xã hội đương thời. Chắc chắn rằng nó là một kiệt tác vô song về phúng dụ.

Có nhiều những phúng dụ khác; tôi chỉ chọn ra câu chuyện hay nhất làm ví dụ. Độc giả có thể tự phát hiện ra bài học luân lý đã được thể hiện ra sao trong khuôn khổ một cốt truyện tình huống bằng cách tìm hiểu kỹ ở ba cấp độ tôi đã đề cập đến. Phúng dụ chắc chắn bắt nguồn từ truyện ngụ ngôn đơn giản. Chúng dần dần tách biệt nhau, một bộ phận còn một kia rất phức tạp, song mục đích hàm ẩn chung khiến ta khó nghĩ chúng là những thể loại tách biệt.

Cuối cùng, khi trí tuệ con người mở mang, thị hiếu ăn mặc và đồ dùng chắc chắn thay đổi, và thị hiếu văn chương bình dân thoát ra khỏi trạng thái thô thiển để trở nên kỳ thú và phức tạp. Hệ quả là công chúng sẽ rời bỏ cả truyện kể và truyện ngụ ngôn vì chúng quá hời hợt và tẻ nhạt. Các nhà văn của truyện kể bắt đầu một cuộc tìm kiếm điên cuồng các ý tưởng mới. Họ thuê dệt ra những cốt truyện, khiến chúng phức tạp hơn, và cố đưa lại cho công chúng cái họ muốn. Trong khi đó truyện ngụ ngôn tiếp tục suy tàn cho đến khi

¹ *The Faerie Queene* là một tác phẩm thơ sử thi dang dở của Edmund Spenser (1552?-1599). Nửa đầu tác phẩm xuất bản năm 1590, còn nửa sau ra mắt năm 1596. *The Faerie Queene* đáng chú ý bởi hình thức của nó: đó là tác phẩm đầu tiên viết theo lối thơ chia khổ và là một trong những trường ca viết bằng tiếng Anh dài nhất. Đồng thời đây cũng là tác phẩm đậm chất phúng dụ và hàm ẩn (ND).

không còn thu hút được phụ nữ và con trẻ. Khi ngay cả mục đích ban đầu của chúng cũng bị lãng quên, chất nền cũng sẽ bị mất theo cho đến khi hoàn toàn biến mất. Tuy nhiên hiệu lực của sự cổ vũ hàm ẩn còn được quan tâm và có cơ sở để không từ bỏ mưu toan này, các nhà văn tài năng vẫn nhập nó vào truyện kể, bằng cách đó mở đường cho tiểu thuyết giáo huấn. Những linh mục có tài năng văn chương và các học giả đức hạnh coi đó (tiểu thuyết giáo huấn ?) không chỉ là truyện kể thuộc loại bình dân này mà chúng còn có một ảnh hưởng mạnh mẽ đến cái thiện. Bình thân nhận ra rằng việc khuyên giải con người và khả năng chấm dứt sự đối bại luân thường tỏ ra rất khó khăn trừ phi họ khởi đầu bằng việc tận dụng sự phổ biến này, kéo dài truyện ngụ ngôn, khiến nó trở nên phức tạp hơn với bài học luân lý hàm ẩn, và đưa nó ra như một sự cạnh tranh truyện kể.

Cả tiểu thuyết phúng dụ và khuyến trừng do vậy bắt đầu bằng ngụ ngôn, nhưng hai loại này rất khác về bản chất. Mục đích chính của phúng dụ là giáo huấn đạo đức, và câu chuyện của nó là phương tiện để đạt đến mục đích này. Trái lại, tiểu thuyết khuyến trừng xử lý câu chuyện như một hướng đạo luân lý tối thượng, giống với một sự tô sức. Vì thế, những trái ngược và vô lý trong cốt truyện của một phúng dụ sẽ không bị phản đối nếu nó mang một ý nghĩa thông thái, song ngay cả một bài học luân lý rõ ràng cũng không thể mua được giá trị cho một tiểu thuyết khuyến trừng có cốt truyện tồi. Kỳ lạ là các nhà văn luân lý phương Đông, không ý thức được những thanh lọc như vậy, coi mục đích chính của tiểu thuyết chỉ là phổ biến một bài học luân lý, và ít quan tâm đến việc miêu tả bản chất

con người - một việc nên được chú trọng. Gốc rễ của vấn đề là ở chỗ họ không thể hiểu được sự khác biệt giữa một tiểu thuyết phúng dụ và khuyến trừng. Họ giống như một thương nhân gốc nghềch đang cạnh tranh với một người bán hàng trên đường phố. Người bán hàng đường phố thuê một khoảng không dưới mái hiên của thương nhân để bán nguyên lý của bài học đạo đức. Thương nhân, trong khi giải quyết bản chất con người ở quầy hàng của mình, lại vảy ra một quầy bán của riêng mình dưới mái hiên đó để bán bài học luân lý như một mặt hàng phụ (nhằm cạnh tranh với người bán hàng họ - ND). Khi làm, khát vọng dồn vào việc rao bán những bài học đạo lý đã khiến ông xao nhãng công việc làm ăn thường lệ, và rốt cục ông phải đóng cửa hàng.

Sân khấu cũng khởi đầu như một công cụ chuyển tải thần thoại, nhưng khi tri thức ngày một phát triển nó trở thành một công cụ phúng dụ xã hội, chứa đựng một bài thuyết pháp dưới cái vỏ một câu chuyện tựa như phúng dụ đã làm. *Bakabayshi* là những biểu đạt các sự kiện cổ đại đã được ghi lại trong các tác phẩm như *Kojiki*¹. Chúng được coi là những truyền thống cổ, tuy không có bất kỳ ý nghĩa ẩn giấu nào. Những vở kịch thần kỳ của nước Anh cũng thuộc loại này, với những miêu tả kém cỏi về các phép màu và rất nhiều kỳ tích của các bậc thánh thần. Sau này, các vở kịch đạo lý sẽ khác - chúng là những tác phẩm sân khấu hóa phúng dụ.

Tất nhiên có nhiều luận bàn về sự phát triển của sân khấu, nhưng vì chúng không liên quan đến thảo luận này

¹ Tuyển tập huyền thoại và sự kiện lịch sử của Nhật Bản thời cổ đại, hoàn thành năm 712.

nện tôi sẽ chỉ nói rằng sân khấu ở điểm khởi đầu rất giống với truyện kể ở chỗ mục đích duy nhất của nó là cái mới. Tuy nhiên với sự phát triển sang một giai đoạn tiến bộ hơn của văn minh, dần dần kỳ ảo và sự vô lý sẽ trở thành những chủ đề thông thường, đơn giản và do đó mang chủ định giáo huấn. Vậy, hiển nhiên là chính bản chất và hành vi con người định hình chất liệu sân khấu. Giáo huấn không phải là điều quan tâm đầu tiên của nó.

Rõ ràng truyện kể trong quá trình phát triển tự nhiên cũng dần dần thoát ra khỏi những cốt truyện hoang đường để hướng đến những miêu tả hiện thực về xã hội. Tuy vậy, trong kỷ nguyên bán văn minh, khi bản chất con người là nền tảng và thị hiếu con người bị giới hạn trong khát vọng của họ thì các tác giả lại thiếu niềm tự hào và lòng can đảm thuyết phục, và họ ít hiểu cốt lõi của tiểu thuyết. Họ không tìm cách phác họa bản chất con người và hoàn cảnh xã hội, cũng không khuyến khích xã hội mà chỉ tạo nên danh tiếng chốc lát bằng cách thích ứng một cách mù quáng với thị hiếu hiện tại. Con người và hoàn cảnh được mô tả trong các tác phẩm của họ do vậy không phải là mối quan tâm hàng đầu của truyện kể mà chỉ là phương tiện thỏa mãn đòi hỏi công chúng. Đạo lý hàm ẩn là một nguyên cố, không hơn gì một mưu chước tạm thời nhằm ngăn những người am hiểu quy kết những câu chuyện này là vô giá trị. Vì nó không bao giờ là mục đích chính nên tất nhiên nó ít tác động nếu so sánh với những phúng dụ đích thực. Những tiểu thuyết thịnh hành ở Nhật Bản từ nửa đầu thế kỷ này nhìn chung thuộc loại giáo huấn chứ không phải là tiểu thuyết thực sự. Chính vì những tác phẩm này mà những người hiểu biết

đều phê phán tiểu thuyết là hạ lưu, tiêu cực và vô dụng, và tiểu thuyết gia phải gánh chịu nó như một hệ quả!

Vậy thì khi nào tiểu thuyết thực sự sẽ xuất hiện? Cái gì sẽ tách nó ra khỏi truyện kể? Chính là khi sân khấu không còn thịnh hành nữa. Vào thời kỳ mông muội vị khai, con người yêu cái mới lạ bề ngoài. Bị giới hạn về quan điểm, họ mang thói quen quan tâm và thích ca ngợi bất kỳ cái gì đơn nhất đủ hấp dẫn họ. Hơn thế, bản chất con người xưa không giống nay. Tổ tiên chúng ta, khi nộ hay hi, khi ai hay lạc, nhìn chung không quen tiết chế thể hiện quan điểm của mình – mọi cảm xúc của họ đều hiển lộ từ trong ra ngoài. Nói khác đi, họ ít dùng sức mạnh của lý lẽ, không có khả năng điều tiết những khát vọng trần tục tức thời. Ngay cả những suy tư bên trong cũng hiển lộ trên khuôn mặt hay hành vi của họ, kết quả là họ thiên về những cái lập dị thuộc đủ mọi loại, tức cười, đáng chỉ trích, đáng thương hoặc đáng ghét. Có những dạng trơ tráo, tầm thường như Zenroku¹ và Jōhachi² và những trò hề ngớ ngẩn như Arinari (vai hề Ariwaraya Narinari trong *Himekyo Futaba Ezōshi*)³. Bộc bạch cảm xúc như vậy khiến việc khắc họa bản chất và hành vi con người trở nên giản đơn đối với truyện kể thời ấy; và trên những nét chính các tác phẩm đã làm vậy; chúng nhằm giải trí cho thế giới; song hẳn phải có nhiều

1 Có thể là một nhân vật trong vở kyōgen nói về Osome và Hisamatsu.

2 Có thể là một nhân vật trong vở ninjōbon *Nokinarabi Musume Hachijō* (1824) của Tamenaga Shunsui.

3 Ariwara Narihira (825-880) được khắc họa thành nhân vật trong hai vở kịch của Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). Chi tiết trên có thể dựa theo *Izutsu Narihira Kawagachigayoi* (1720) - một trong hai vở kịch đó. Trong vở kịch này, hai nàng công chúa đã cãi cọ về Narihira.

mặt của đời sống mà các tác giả, không tài năng lắm, thấy vượt quá khả năng miêu tả hiện thực của mình.

Ở một kỷ nguyên như vậy, thường là chính sân khấu đóng vai trò chuyển tải chính đối với việc mô tả chi tiết tập tục và xúc cảm. Không chỉ cốt truyện của nó giản đơn hơn cốt truyện của truyện kể và hiệu quả nghệ thuật của nó lớn hơn, mà dàn dựng sân khấu và điệu bộ cùng lời thoại của diễn viên cũng có sức mạnh đưa cảm xúc và hoàn cảnh sống lên sân khấu. Khi một diễn viên tài năng trình diễn một tác phẩm nổi tiếng bằng một kịch bản vĩ đại, mỗi động tác, mỗi nụ cười, mỗi biểu hiện của nét mặt đều chân thực với cuộc sống – dưới sự mê hoặc của anh ta, khán giả biến mất trong vở kịch, cười khóc như những người mất trí. (Mọi người biết kiệt tác của Tsuruya Nanboku¹ và những diễn viên kỳ tài như Koshiro và Hanshiro² lay động cư dân thành thị). Truyện kể thời kỳ này cầu thả, vô lý và kỳ dị; nó nông cạn - tránh xa chủ đề bản chất con người - vô hồn giống như tro bụi của một đám cháy. Sự tẻ ngắt của cốt truyện tự nó làm rõ sự khác biệt cực lớn giữa hai loại hình này. Đó là lý do vì sao sân khấu toàn thế giới thịnh vượng còn truyện kể lại mất đất sống.

Dù vậy, không gì mãi ở nguyên một chỗ. Văn minh tiếp tục phát triển, thị hiếu tất nhiên thay đổi, mọi thứ chuyển động về phía trước. Khi trí tuệ nhân loại cũng mở mang bằng tiến bộ văn hóa, con người bắt đầu phát triển thị hiếu trình diễn – thú tác động đến mọi chi tiết của cuộc đời họ. Đa phần, sự tô điểm là ngoại diện, và bản chất con người

1 Kịch tác gia kabuki nổi tiếng, 1755-1829.

2 Có lẽ là Matsumoto Kōshirō V (1764-1838) và Iwai Hanshirō V (1776-1847).

tự nó vẫn bất biến, nhưng hành vi bề ngoài thay đổi đáng kể. Những tập tục kỳ quái của những thời kỳ trước đó đã biến mất dần dần khi thời gian qua đi và tri thức phát triển khiến con người tìm cách hạn chế niềm đam mê của mình và giữ một thái độ điềm tĩnh, không cho phép bộc bạch sự giận dữ cũng như nỗi đau khổ. Dần dà, cách thức mà theo đó cá nhân và các tình huống xã hội được khắc họa trên sân khấu trở nên không tương thích với xu hướng hướng đến hành vi ít huyền ảo hơn, sân khấu vì thế không còn mang tính hiện thực. Không duy trì tính xác thực – thuộc tính của sân khấu, nó đã có một bước đi xa hơn. Nói khác đi, thay vì cố tái tạo một cái gì đó chính xác như nó vốn là, nó tìm cách trở nên rộng lớn hơn cuộc sống.

Phải làm rõ: liệu chủ thể của trình diễn là tình yêu hay xung đột, về ngoài linh hoạt nhạt nhẽo tựa như thiếu hụt hoàn toàn chủ nghĩa hiện thực. Con người của một xã hội văn minh hóa thấy câu chuyện của Hinadori và Koga¹ hay Oshichi và Kichisa² không thú vị vì thói quen giữ thể diện khiến họ không thể tự do biểu đạt cảm xúc của mình trước người tình, dù việc đó đáng ngưỡng mộ ra sao. Cũng không có cuộc chiến nào khiến họ hào hứng. Dưới thời của chính quyền quân sự với những nguy cơ nội chiến đe dọa hơn bao giờ hết, ngay dân thường cũng hiểu biết nghệ thuật quân sự hoặc luyện jūjutsu³ (柔術 nhu thuật). Đối diện với cuộc tranh luận bất thần, chắc chắn họ thách thức và tìm ra địch

1 Các nhân vật trong *Imoseyama Onna Teikin* (1771), vở kịch được viết cho mùa rối của Chikamatsu Hanji (1725-1783), sau này được kabuki vay mượn lại.

2 Các nhân vật trong vở kabuki *Kichisama Mairu Yukari no Otozure*.

3 Hình thức ban đầu của jūdō phát triển mạnh thời Tokugawa.

thủ của mình bằng mọi cách có thể có được theo luật pháp. Vì một cuộc chiến thực sự hấp thu hút sự quan sát, nên một phiên bản sân khấu cũng phải hấp dẫn. Tuy nhiên ngày nay, con người chỉ vung nắm đấm lên, không theo bất kỳ lễ luật quy định nào. Những cuộc chiến tẻ nhạt không đáng theo dõi. Không chỉ sao chép hiện thực trên sân khấu vô mục đích mà còn chúng tỏ cực kỳ khó khăn. Khăng khăng với những tình huống hiện thực trên sân khấu một cách chính xác như chụp ảnh thì không ai lãng phí tiền bạc để đi xem một vở kịch. Chỉ khi diễn viên thể hiện một điều gì đó vượt lên trên hiện thực và có vẻ hấp dẫn hay vui vẻ thì công chúng mới đến xem. Do vậy, khi những người dễ thay đổi của những thời kỳ đã qua có thể thấy mọi thứ trong một vở kịch thật hấp dẫn bởi sân khấu hóa các tình huống như nó vốn thể là điều có thể thì người hiện đại thấy mọi thứ trên sân khấu thật vô lý, và kết quả là đẩy lên một cuộc phê phán tính nhân vi của sân khấu. Tuy nhiên sự gẫn bó lỏng lẻo với hiện thực khi diễn xuất không chỉ là một thực tế mơ hồ có hại cho nhân tố cơ bản của sân khấu tự nhiên, mà còn cực kỳ khó đạt được. Hệ quả là cho dù nền văn minh đang nở rộ hiện nay, tám hay chín trong số mười vở kịch vẫn để cập đến quá khứ. Ngay cả những vở về đời sống đương đại cũng được trình diễn theo cách lỗi thời. Ví dụ: cô hầu gái gặp một thanh niên đẹp trai và phải lòng nhau tức thì. Mê mẩn, cô nàng để rơi chiếc quạt đang cầm và đắm đuối nhìn anh ta. Kiểu cách này đã xảy ra khi con người bộc trực với tình cảm của mình, nhưng không thể xảy ra vào ngày hôm nay. Thế nhưng nó lại là một công cụ rất được ưa thích của các tác giả kyōgen¹ và

1 Kyōgen: một phong cách sân khấu thể hiện cuộc sống hàng ngày, thường là hài hước, có nguồn gốc từ các tiết đoạn hài trong các vở Nō.

kusazōshi¹ - những người thường dùng nó để thể hiện tình yêu! Việc này tự nó cho thấy tái tạo lại các tình huống hiện tại trên sân khấu khó đến nhường nào.

Do những phát triển mà tôi đã phác qua, sân khấu không được coi trọng như một tấm gương thời đại nữa. Công chúng của nó đang có xu hướng phản đối. Một số nói tọc giả là phi thực; số khác nói mặt nạ là không cần thiết; số cực đoan thậm chí cho rằng nên bỏ hóa trang. (Về bình luận của công chúng: như một người kể chuyện tài năng² ở Tōkyō đã cho biết, thị hiếu của người đi xem thay đổi đáng kể theo thời gian. Những buổi biểu diễn hiện đại, bất kể là để tài gì, đều được cổ vũ nhiệt liệt. Người ta ca ngợi màu sắc dịu nhẹ của trang phục Ichikawa Danjūrō³, vì chúng tao nhã giản dị. Đối thoại sân khấu giống như lời nói thông thường, và những tiếng la hét vui mừng chào đón việc thay thế omo-ire⁴ cho những lời lẽ để chuyển tải ý nghĩa. Có thể trong nhiều năm, Danjūrō và những người đồng thời với ông sẽ vào vai những nhân vật bị giam hãm trên giường vì bệnh tật, và ngủ suốt vài hồi trong bộ quần áo ngủ! Ai có thể biết - nhà hài hước hời - liệu công luận có thể không

1 Kusazōshi (草双紙) là thuật ngữ chỉ những thể loại khác nhau của loại văn chương bình dân khắc gỗ có minh họa thời kỳ Edo (1600-1868) và đầu thời kỳ Meiji. Theo nghĩa rộng nhất, thuật ngữ này bao gồm akahon (赤本), aohon (青本), kurohon (黒本), kibyōshi (黄表紙) và gōkan (合巻); còn theo nghĩa hẹp thì chỉ dành cho loại gōkan.

Kusazōshi thuộc nhóm các tác phẩm hư cấu bình dân - có tên gọi quen thuộc là gesaku (戯作) (ND).

2 Có thể là Sanyūtei Enchō (1839-1900).

3 Ichikawa Danjūrō IX (1838-1903), diễn viên kabuki nổi tiếng.

4 Những diễn xuất dùng trong kabuki để ngăn cản hành động tại thời điểm cao trào (ND).

du di vì ưa thích mái tóc xén tía và khuôn mặt không tô vẽ trên sân khấu? Anh ta chọc cười về việc nó kỳ lạ ra sao, còn lời lẽ của anh ta chính là quan điểm của tôi).

Một trở ngại nữa của sân khấu là việc có một vài thứ, nhất là những điều thuộc về tính cách con người, không thể sân khấu hóa được cũng như những thứ không ai quan tâm xem nó có được trình diễn hay không. Theo đó, các vở kịch không bao giờ tận dụng chúng. Những phương diện đó của bản chất con người đã được tìm hiểu kỹ cặn và được văn tự mang vào cuộc sống, tuy nhiên chúng khiến cho việc đọc trở nên hấp dẫn. Công chúng trở nên mệt mỏi vì chẳng thấy gì ngoài những riêng tư bề ngoài được cường điệu lên. Làm sao có thể thưởng thức được sự vi tế đó khi vắng mặt những chi tiết hay? Sân khấu bất lợi về mặt này.

Sân khấu chỉ là một sự bất chước. Tính cách thông thường khó bắt chước hơn nhiều các cá tính - chẳng hạn, một giọng nói bình thường không dễ bắt chước như giọng một diễn viên có kiểu nói đặc biệt. Xa xưa, về ngoài của bản chất con người có nghĩa là mọi xúc cảm của một người thể hiện trên nét mặt, do đó người ta thường thấy những biểu hiện khác thường rất phù hợp với sân khấu. Tuy nhiên, sự phát triển văn hóa chấm dứt mọi biểu hiện kỳ dị, và nhiều thứ có thể không còn được nhắc đến chỉ bằng omoi-ire nữa. Có thể đây là lý do nữa giải thích vì sao sân khấu dần dần mất đi sàn diễn của mình cho tiểu thuyết.

Phạm vi tiểu thuyết nói chung rộng hơn sân khấu. Nó tạo ra một chân dung tiếp nhận được và thỏa mãn về xã hội đương thời. Trong khi miêu tả tính cá thể trong các vở kịch

bị giới hạn bởi sự phụ thuộc của nó vào yêu cầu thị giác và thính giác thì tiểu thuyết, nhờ giao tiếp trực tiếp với tâm trí và khuấy động sức tưởng tượng của độc giả, lại có một diện giao tiếp rộng hơn rất nhiều. Trên sân khấu, thiên nhiên, cảnh vật, nhà cửa và đồ đạc được thể hiện bằng các tranh vẽ hay đạo cụ. Các phương tiện kỹ thuật được dùng để tạo ra mưa, gió và bão tố. Tất cả những hiện tượng này đều được miêu tả bằng thứ văn xuôi thanh nhã của tiểu thuyết, hấp dẫn những con mắt tinh tường của độc giả. Mức độ thích thú tăng lên trong độc giả do đó phụ thuộc vào sức mạnh của trí tưởng tượng. Với người này, phần hay nhất của tác phẩm nằm ngoài văn bản; với số khác, lại ở trong chính văn bản. (Tác phẩm của tiểu thuyết gia Anh Walter Scott¹ đầy những miêu tả chi tiết. Khi tả một chiếc hang - nơi ẩn náu của một kẻ nổi loạn bất cần - trong tác phẩm *Rob Roy* - nhà văn dứt áo rời khỏi ngôi nhà của mình để vào chiếc hang bị xem là hang ổ xa xưa của con người đó. Nhà văn chăm chú quan sát cả vùng và ghi nhớ các loại cây hoa đang đua nở, trước khi quay về nhà ghi lại những miêu tả địa lý về nơi đó cho cuốn tiểu thuyết của mình. Những miêu tả phong cảnh chi tiết như thế không chỉ hấp dẫn mà còn là thế mạnh của tiểu thuyết - không một đạo cụ sân khấu nào có thể sánh được!).

Trở ngại thứ tư đối với sân khấu là công kênh về cốt truyện. Do sức hấp dẫn đầu tiên của một vở kịch là hướng đến đôi mắt nên phải có sự kết nối rõ ràng và logic giữa các sự kiện của cảnh trước với cảnh sau. Điều đặc biệt quan

1. Walter Scott (1772-1832): tiểu thuyết gia và thi sĩ Scotland. Ông được coi là đại diện cho văn học cổ điển Anh, đặc biệt là tiểu thuyết lịch sử, với các tác phẩm như *Ivanhoe*, *Rob Roy*, *Waverley*, *The Heart of Midlothian* (*Trái tim Midlothian*) (ND).

trọng là kết thúc sau cùng của một vở bi kịch có thể truy nguyên về một nguyên nhân trước đó. Bản chất của cảnh kết này có lẽ khó nắm bắt nếu thiếu đi sự hiểu biết đầu tiên, sân khấu bi kịch là gì. Tất nhiên, có nhiều truyện kể Nhật Bản mang tính bi kịch song vì chúng chỉ có chất bi kịch mà không định danh nên cần đưa ra hai hay ba dẫn chứng để giải thích ý nghĩa của khái niệm này. Vở *Sanada no Harinukizutsu* mới được nhà hát Danjūrō trình diễn gần đây tại Shintomiza là một bi kịch, giống như *Sanmon Gosan no Kiri* và *Banzuiin Chōbei*. Những vở này xoay quanh một cốt truyện hướng vào nỗi đau, trong đó nhân vật chính chết non ở hồi cuối cùng. Cái chết của anh ta có thể mang nhiều hình thức. Có những kẻ tự tử, giết người hay trộm cắp phải bỏ mạng khi bị hành hình vào lúc rạng đông, hay cùng tự tử vì tình. Chính cái chết của nhân vật trung tâm được đặt làm kết thúc bi thảm. Nếu cái chết của anh ta là một tai nạn, không liên quan gì đến các sự kiện trước đó thì công chúng chắc chắn sẽ thấy ít thú vị hơn; dù họ sẽ cảm thấy một thứ gì đó ở bên ngoài hiểu biết của mình. Mặt khác, trong một tiểu thuyết, việc không hiểu được cái chết bất ngờ sẽ gia tăng cảm giác về cao trào, có thể vì mặc dù nhiều thăng trầm của cuộc sống bắt nguồn từ một nguyên nhân, song nhiều thăng trầm khác lại là hệ quả của sự tình cờ. (Tôi sẽ bàn đến vấn đề này dưới đây ở phần nói về cốt truyện). Schiller¹ đã đúng khi ông nhận xét nhân bản về cốt truyện trong kịch, rằng đoạn kết của một vở kịch phải là một hệ quả chứ không phải là một ngẫu nhiên.

1 Schiller (1759-1805), tên đầy đủ là Johann Christoph Friedrich Schiller: triết gia, thi sĩ và nhà viết bi kịch người Đức. Ông cũng là một trong số tác giả tiêu biểu của trào lưu văn học cổ điển Weimar (ND).

Bất chấp ưu thế của tiểu thuyết so với sân khấu ở nhiều phương diện như đã nói ở trên, nó vẫn không thể lay động con người ở mức độ như sân khấu có thể làm, tất nhiên vì, tưởng tượng không thể có cùng mức độ tác động như quan sát trực tiếp. Nhưng gièm pha tiểu thuyết vì nguyên cớ này giống như xếp loại một viên đá quý là đá sỏi do một tí vết nhỏ. Ý kiến này thậm chí không đáng bàn!

Qua quá trình tiến hóa liên tục mà tôi đã phác thảo, tiểu thuyết sẽ đến ngày thịnh đạt. Tuy nhiên, quá trình lựa chọn tự nhiên không dễ phủ định. Macaulay¹ từng nói về nghệ thuật có số phận phải chết khi văn minh tiến triển. Lập luận mà ông đưa ra hẳn có lý, song nó chỉ áp dụng cho nghệ thuật bắt nguồn từ quá khứ mà không áp dụng cho tiểu thuyết, thứ đã phát triển như một hình thức nghệ thuật trong các thế kỷ 18 và 19. Trong *On Milton* (Bàn về Milton), ông bàn chi tiết về những nguyên nhân khiến tiểu thuyết suy tàn; song đó chính là những lý do khiến cho tiểu thuyết chắc chắn thịnh đạt sau này! Truyện kể có nguồn gốc từ thơ, như tôi đã chỉ ra. Hai thể loại này rất giống nhau, nghĩa là có những yếu tố chung khi suy tàn. Nếu tiểu thuyết thực sự có được những phẩm chất cho phép nó thay thế truyện trong lòng công chúng thì nó cũng có thể có khả năng hất cẳng thơ trong các nghệ thuật.

Có lẽ Macaulay đúng khi nói rằng nghệ thuật của quá khứ đã dần dần biến mất – ngay cả ánh hào quang của nền văn minh Anh hiện đại cũng không hẳn sẽ tạo ra một Milton khác, hoặc sự tao nhã của Italia cũng không hẳn sẽ làm nên

1 Thomas Babington Macaulay (1800-59): sử gia, thi sĩ, tiểu luận gia và chính trị gia người Anh.

một Virgil¹ khác. Duy nhất hình thức nghệ thuật của tiểu thuyết có một tương lai tươi sáng. Sẽ không quá khó cho một tác giả có ý muốn gia nhập vào đội ngũ những nhà văn lớn thời hiện đại như Scott, Lytton², Dumas³, và Eliot⁴. Các gã trai làng – đừng phí thời gian sùng mộ Bakin và Shunsui, đừng phí thời gian theo chân họ! Cải canh đầu óc để tránh những khuôn mẫu, để cải cách tiểu thuyết Nhật và viết ra những kiệt tác xứng đáng có vị trí trong nghệ thuật!

CHƯƠNG 3

MỤC ĐÍCH CỦA TIỂU THUYẾT

Mối quan tâm chính của tiểu thuyết là bản chất con người (nhân tình). Thế thái phong tục đứng thứ hai. Dùng

- 1 Virgil tức Publius Vergilius Maro (năm 70 TCN–năm 19 TCN): nhà thơ lớn của La Mã cổ đại, người sáng tạo ra thể loại thơ sử thi, tác giả của các sử thi *Bucolica*, *Georgica*, *Enèide* ca tụng nguồn gốc huyền thoại của dân tộc La Mã (ND).
- 2 Lytton tức Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton (1803-1873): chính trị gia, thi sĩ, kịch tác gia và tiểu thuyết gia năng sản người Anh. Ông là tác giả rất quen thuộc với công chúng đọc và đã viết vô số tiểu thuyết bán chạy – đem lại cho ông vận may đáng kể (ND).
- 3 Dumas tức Alexandre Dumas: tiểu thuyết gia Pháp (ND).
- 4 Eliot tức Mary Anne Evans (1819-1880): tiểu thuyết gia người Anh, quen thuộc với bút danh George Eliot. Bà là một trong những nhà văn tiến phong của thời đại Victoria. Những tiểu thuyết của bà, phản ánh đời sống trung lưu tại miền nông thôn nước Anh, nổi tiếng với những mô tả hiện thực đơn giản, tình cảm, tâm lí, và am hiểu (ND).

“bản chất con người”, tôi muốn nói những đam mê của con người, cái mà Phật giáo gọi là 108 phiền não. Mọi sinh vật, kể cả những sinh vật thánh thiện, đều là tạo phẩm của dục vọng. Thánh hiền và kẻ ngu ngốc đều là bến đỗ của những khao khát thú tính – con người chỉ thành khôn ngoan và lương thiện khi họ kìm nén được những khát thèm đó, và sử dụng hiệu quả lý trí của mình hoặc sức mạnh của nhận thức để tránh né những cám dỗ của lòng dục.

Những người thông minh, danh giá che giấu những bản năng thô thiển, không bao giờ cho phép chúng hiện ra bên ngoài. Có thể gần như họ đã tránh được nhưng việc họ là những sinh vật tri giác lại khiến cho điều đó thành không thể. Việc họ chùng mực, không tỏ ra đau khổ hay mừng vui thái quá, không giận dữ khi đáng giận, không hận thù khi có quyền hận thù, được coi là sức mạnh của lý trí chứ không phải bất kỳ sự nhu nhược nào do đam mê. Chắc chắn, trước khi có được hành xử không thể chê trách được đó – những hành vi người khác có thể thấy – họ phải đối mặt với nhiều cuộc tấn công bí ẩn từ những thế lực bất hảo! Nhục dục và lý trí hỗn chiến trong họ; cái thiện sẽ ngự trị chỉ khi lý trí chiến thắng. Con người ấy có hiện hữu – ngoài sinh vật thần thánh – nhờ vào đức hạnh phát lộ một cách tự nhiên? Chính vì những con người khôn ngoan tiết chế được cám dỗ bằng lý trí mà ta gọi họ là khôn ngoan. Đức hạnh sẽ không là gì khác ngoài cái bình phàm nếu trước hết không có sự cảm dỗ; trong trường hợp đó sẽ là ngọc ngà nếu gọi ai đó là thánh nhân.

Do đó, trong sinh vật người, tồn tại một sự lưỡng phân giữa hành vi bên ngoài và suy tư bên trong, với nhiều biến đổi của cả hai trạng thái tựa như con người có nhiều khuôn

mặt. Lịch sử và tự truyện luôn ở dạng thứ nhất; suy tư bí ẩn của một con người chỉ có thể được miêu tả trong trường hợp đó, do bản chất hoang dại/phóng túng của chúng. Nó tấn công tiểu thuyết gia ngay ở chiều sâu của bản chất con người, bộc lộ bản chất đó một cách chi tiết, không bỏ qua điều gì khi miêu tả những động thái bên trong của mọi tâm lý, không chỉ của những người khôn ngoan, ở bất kỳ độ tuổi nào, giới tính nào và đạo đức gì. Tiểu thuyết thực sự không thỏa mãn chỉ với những miêu tả bề ngoài bản chất con người. Nó bóc trần bản chất đó. Đáng buồn là mặc dù các cây bút nổi tiếng ở cả Nhật Bản và Trung Hoa luôn coi thường cốt truyện bề mặt và tìm cách làm cho mạch truyện trở nên sâu sắc nhất, họ vẫn không ngại ngần dè sẻn mô tả tính cách, thứ lẽ ra phải là mối quan tâm chính!

Tiểu thuyết gia giống như một nhà tâm lý học. Nhân vật của anh ta phải thuyết phục về tâm lý. Nếu anh ta tìm cách sáng tạo ra những nhân vật trái ngược với bản chất người, hoặc tệ nhất là với những nguyên tắc của tâm lý học, những nhân vật có thể là bịa đặt của óc tưởng tượng, xa lạ với con người, và thậm chí không phải là cốt truyện khéo léo hay một câu chuyện gây tò mò, có thể chuyển hướng những điều anh ta đã viết trong tiểu thuyết. Nhìn thoáng qua, họ giống như những con người thật sự đang đi lại, song sự thu hút bị ngắt quãng tức thì khi sự quan sát kỹ càng hơn tiết lộ cả người thợ máy lẫn hệ thống băng chuyển. Tương tự, một tiểu thuyết tức thì mất đi vẻ quyến rũ của mình nếu tác giả đứng phía sau mỗi nhân vật điều khiển theo hướng đã định.

Xin đưa ra một ví dụ minh họa cho điều tôi muốn nói. Tám nhân vật trong kiệt tác *Hakkenden* (Truyện về 8 con

chó) của Bakin là những nhân cách hóa 8 phẩm hạnh Nho giáo¹. Chúng chắc chắn không thể được miêu tả thành những con người. Định hướng ban đầu của Bakin là viết một tiểu thuyết trong đó phẩm hạnh được hiện hình trong hình thức người, và chuyển tải thông điệp của ông qua việc miêu tả trước sau như một cách sắp xếp nhân vật một cách hoàn hảo. Là một tiểu thuyết luân lý, *Hakkenden* không có dịch thù, nhưng về miêu tả bản chất con người tác phẩm để lại những luyện tiếc, vì không chỉ hành động mà ngay cả những suy tư sâu kín nhất của 8 nhân vật từ đầu đến cuối vẫn rất lý trí và thuần túy. Chắc chắn là ngay cả trong thời hoàng kim của các triều đại Nghiêu Thuấn ở Trung Hoa người ta cũng khó mong tìm thấy 8 vị thánh hiền như vậy trên thế gian này - những con người không bao giờ phải trải qua dù chỉ trong chốc lát cuộc đấu tranh nội tâm giữa khát vọng và lý trí. Họ là những đại diện không thực của con người đương thời, do đó là dị thường. Tuy nhiên Bakin đã tìm cách che giấu rất thông minh việc ông né tránh hiện thực đến mức không ai nhận ra, và *Hakkenden* đã bị nhận nhầm là một cuộc tìm hiểu sâu sắc bản chất con người. Tôi không định nói rằng *Hakkenden* không phải là một tiểu thuyết vì nguyên nhân này. Việc đây là một tác phẩm vĩ đại đã được thừa nhận rộng rãi từ lâu để biến nó trở thành một dẫn chứng tiện lợi. Tất nhiên, tôi không nói nhiều nữa về tác phẩm của Bakin, mà sẽ trở lại với tác phẩm này ở phần dưới.

Như vậy, tiểu thuyết gia nên tập trung vào tả thực tâm lý. Một khi nhân vật của anh ta hiện diện trong câu chuyện, anh

¹Tên đầy đủ là *Nansō Satomi Hakkenden*, một tác phẩm cực kỳ phổ biến được viết trong những năm 1815 và 1841. Truyện kể về 8 nhân vật sinh ra bởi một con chó, biểu trưng cho nhân, nghĩa, lễ, trí, trung, tín, hiếu, đễ.

ta cần coi đó là những con người sống động. Khi nói về cảm xúc của họ, anh ta nên đứng kể bên như một người quan sát và miêu tả mọi thứ như chúng thực sự hiện hữu, hơn là áp đặt ý kiến cá nhân, dù hay dù dở, lên họ. Hãy hình dung rằng con người là những quân cờ. Có những người là 'hisha', đang tiến thẳng đến mục tiêu của mình, những người khác là 'kaku', đang rên tập ở mé bên. Có những kei hài hước, những 'kyō' phi mục đích, những 'gyoku' đa tài có thể đổi hướng khi tình thế sai khiến, và nhiều, nhiều 'fu' chỉ biết cách tiến lên phía trước mà không biết cách tránh sang một bên. Mỗi người có những cách thức ưa thích của mình khi vật lộn với cuộc sống. Nhưng 'hisha' chuyển động thẳng có thể hoàn hảo, trừ phi đối tác của nó đã lỗi thời. Một 'fu' thành công ở cơi trần có thể đôi khi đi con đường thẳng. Thi thoảng 'gyoku' có thể chịu thua 'fu', hoặc một 'kyō' ngẫu nhiên ăn cả 'kin' và 'gin'¹.

1 Tác giả đang dùng tên và cách chơi một loại cờ Nhật, là Shogi (將棋 hay Tướng kỳ). Cùng với cờ vua và cờ tướng, shogi có chung một nguồn gốc từ trò chơi Saturanga của Ấn Độ từ thế kỷ 6. Shogi rất phổ biến ở Nhật Bản. Quân cờ của trò chơi này gồm: 玉将 (gyokushō, ngọc tướng), 王将 (ōshō, vương tướng), 飛車 (hisha, phi xa), 龍王 (ryūō, long vương), 角行 (kakugyō, giác hành), 龍馬 (ryūma, long mã), 金将 (kinshō, kim tướng), 銀将 (ginshō, ngân tướng), 成銀 (narigin, thành ngân), 桂馬 (keima, quế mã), 成桂 (narikei, thành quế), 香車 (kyōsha, hương xa), 成香 (narikyō, thành hương), 歩兵 (fuhyō, bộ binh), と金 (tokin, tồ kim). Tên các quân cờ trong bài viết của Shoyo là cách gọi tắt của một số quân cờ nói trên. Mỗi quân của Shogi có cách đi riêng của nó. Vua, Tướng vàng, Tướng bạc và Tốt đi từng ô một. Nếu một quân của bên đối địch đang chiếm ô đó thì quân đó sẽ bị bắt, và đưa ra khỏi bàn cờ. Nếu một quân của cùng bên đang chiếm ô đó thì kỳ thủ không thể di chuyển một quân khác đến cùng một ô. Mã là quân độc nhất có thể "nhảy qua" các quân khác để đi đến một ô mới, các quân đó có thể là cùng bên hay khác bên. Các quân bị nhảy qua không bị việc Mã di chuyển ảnh hưởng gì. Hương xa, Tượng và Xe có thể đi một hay nhiều ô theo các hướng khác nhau; Hương xa chỉ có thể đi thẳng về phía trước, Tượng chỉ có thể đi theo 4 hướng chéo (trước trái, trước phải, sau trái và sau phải) trong khi Xe đi theo 4 hướng thẳng (trước, sau, trái và

Người chơi là tạo hóa của vũ trụ; vật chơi của anh ta là nhân loại. Nước cờ của anh ta bí ẩn và không thể tiên lượng. Thi thoảng, khi một nước cờ đang di chuyển theo một hướng nào đó của 'kin' phải lâm vào thế bí thì một 'fu' bỗng nhiên cản đường và 'kin' không thể trốn tránh chịu thua 'kei'. Tương tự, thành công hay không thành công của một con người trong cuộc sống không nhất thiết phản ánh tính cách/phẩm cách của anh ta. Có những người thông minh không theo đuổi một nghề nghiệp/chuyên môn nào. Một số người tâm thường lại đạt được khát vọng. Quan hệ nhân quả, khả năng thay đổi bất tận, là không thể tiên đoán.

Nếu một tiểu thuyết gia muốn khám phá chiều sâu của bản chất con người và khắc họa xã hội như nó vốn có, thì anh ta phải viết như thể đang miêu tả một trận cờ mà mình quan sát người khác chơi. Với tư cách quan sát viên, anh ta phải đưa ra những lời khuyên dù nhỏ nhất, trò chơi trở thành của anh ta thay vì của những người chơi. Chính khi anh ta chống lại sự cám dỗ để thay đổi những điều đó anh ta nghĩ mình có thể hoàn thiện và giới hạn bản thân trước việc tác phẩm của anh ta có thể được coi là tiểu thuyết.

Nhìn chung, hoàn toàn không có sự khác biệt bên ngoài nào giữa tiểu thuyết và một câu chuyện thật, song nhân vật của tiểu thuyết hoàn toàn là sản phẩm của trí tưởng tượng của tác giả. Ngay cả như vậy, một khi nhân vật xuất hiện trong một tiểu thuyết tác giả thậm chí không thể xoay chuyển nhân vật theo ý muốn. Anh ta phải coi mình là người khác,

phải). Trên đường đi nếu chúng gặp một quân của bên đối địch, chúng sẽ bắt quân đó và dừng tại ô đó. Nếu chúng gặp một quân của cùng bên thì chúng phải dừng tại ô trước ô đó.

Xem thêm về trò chơi này tại <http://wapedia.mobi/vi/Shogi>. (ND)

và gán cho mình cách ứng xử hiện thực. Khi tác giả xen vào, như các nhà văn Nhật Bản và Trung Quốc ra sức hô hào/cổ vũ, bằng việc chọn lựa xúc cảm, vứt bỏ những xúc cảm không thích hợp với một nhân vật nhất định hoặc những đam mê nhục cảm dường như hạn chế xúc cảm khác, cố hết sức tạo ra những nhân vật cao cả phù hợp với các bậc thánh hiền – khi anh ta tạo ra tiến trình sáng tạo cho một khuôn mẫu nhân tạo cho luân thường, thì các cá thể và hành vi mà anh ta tạo ra không tự nhiên mà là những tạo tác ưa thích riêng, riêng cho các nhân vật của anh ta.

Vì nhân vật tất nhiên là một nhân vật tưởng tượng nên một tiểu thuyết gia không thể bị ngăn cản việc lý tưởng hóa mình trong chừng mực đã lựa chọn, nếu anh ta muốn vậy, song điều cốt yếu là anh ta phải đặt ra những giới hạn định sẵn cho chính mình và tìm cố gắng ở trong giới hạn của bản chất con người. Giả sử một họa sĩ dốc sức vẽ chân dung một mỹ nhân, do khát vọng về sự hoàn hảo đã khinh suất vẽ mắt, lông mày và cái miệng chưa ai thấy bao giờ. Bất kể khuôn mặt đáng yêu ra sao, không ai có thể gọi tác phẩm của anh ta là một kiệt tác – hay thậm chí cũng không phải là một kiệt tác đại diện cho một mẫu mực sống của vẻ đẹp. Nếu anh ta thực sự đem lại cho hội họa một hình ảnh về vẻ đẹp phụ nữ thì anh ta nên vẽ lông mày theo đôi lông mày của một người phụ nữ nổi tiếng có đôi mày đẹp, và đôi mắt theo vẻ yêu kiều của người nổi tiếng có đôi mắt đẹp. Còn mái tóc, nét mặt và tất nhiên cả mũi và môi – dựa theo chính những khuôn mẫu của đời sống cho phép anh ta vẽ nên một người phụ nữ đẹp nhất. Nếu không làm vậy, mà tạo ra đôi chân mày, cái miệng theo hình dung bất chợt của chính mình, thì kết quả hẳn là một chân

dung không phải của một con người sống động mà của một cái gì đó chứ không phải con người. Tác giả, khi bắt tay sáng tạo ra các nhân vật cho một cuốn tiểu thuyết, cần làm như thế. Tìm ra những yếu tố của các cá thể người xung quanh và đưa chúng vào một nhân vật hoàn hảo là việc chấp nhận được, miễn là nó được hình thành theo cách không phá vỡ những nguyên tắc tâm lý học; nhưng cần tránh tạo ra những loại nhân vật dị thường, phi tự nhiên một cách nòng nổi.

Như tôi đã nói trước đây, tiểu thuyết về căn bản là một hình thức nghệ thuật như thơ và kịch, song đương nhiên cũng có một vài khác biệt. Chẳng hạn, bắt chước không phải là một trong những mục đích của thơ ca, còn ở tiểu thuyết nó lại là nguyên lý căn bản, cho phép tái tạo bản chất con người và những điều kiện xã hội. Trước khi tiểu thuyết phát triển bỏ xa truyện, hình thức của nó tương tự với hình thức của thơ và chủ đề rất kỳ dị. Tuy nhiên, từ khi mang hình thức hiện tại, tiểu thuyết không còn coi nhẹ những cốt truyện gương gạo và những câu chuyện phi lý nữa, và điều này khiến cho tiểu thuyết hiện đại thực sự thành một nghệ thuật công có đòi hỏi khắt khe!

Khi một tiểu thuyết gia tìm cách miêu tả cá tính của nhân vật mà anh ta đã tạo ra, trước hết anh ta phải khẳng định rằng nhân vật đó đã có những thị hiếu nhục cảm. Anh ta phải đi vào rất nhiều chi tiết. Nhân vật này sẽ cảm xúc thế nào trước những tác động của một tình huống nhất định? Sự khơi gợi của một cảm xúc nhất định sẽ có tác động ra sao đối với những xúc cảm khác của nhân vật? Học vấn trước đó và bản chất nghề nghiệp có tác động thay đổi thế nào đến quá trình cảm xúc của anh ta, không kể đến tính cách của

anh ta? Mọi suy tư bị che giấu của nhân vật phải được khám phá. Trong trường hợp nhân vật đức hạnh (quen gọi trong kịch kabuki là jitsugotoshi), tác giả phải cố hết sức để khắc họa chỉ những xúc cảm mà một con người như thế có thể trải nghiệm. Trường hợp nhân vật du thủ du thực, anh ta phải tập trung vào những xúc cảm mà một con tim bất lương có thể giấu giếm. Tuy nhiên, ngay cả một người lương thiện cũng có khoảng tối trong bản tính của mình, và một kẻ bất lương cũng có lương tri – nếu tiểu thuyết gia không trình hiện được khoảnh khắc ngập ngừng của mỗi con người này khi họ chuẩn bị hành động thì anh ta chỉ mới lướt trên bề mặt mà không đi vào bản chất của vấn đề. Tương truyền rằng một họa sĩ tranh sơn dầu đầu tiên – người đã đến thăm nơi hành hình – trong số nhiều nơi khác – để tìm hiểu kỹ lưỡng cử động của cánh tay đao phủ, chuyển động của bắp thịt, và tất nhiên cả thái độ của người bị hành hình nữa. Tương tự, tiểu thuyết gia không nên lạm dụng cảm giác ghê tởm mặt xấu của tính người hoặc sự quái đản của những đam mê, mà nên chuyên tâm khi miêu tả chúng. Làm cách nào có thể áp sát hiện thực của bản chất con người nữa? Tôi không định ám chỉ, rằng anh ta nên bắt đầu và miêu tả ngay cả những ham hố đã bị chôn sâu, bao hàm sự dâm ô tục tĩu. Tiểu thuyết là nghệ thuật. Nó phải tránh sự dâm ô, giống như âm nhạc phải tránh sự thô thiển; hội họa phải tránh sự khiêu dâm; và thi ca, sân khấu phải tránh loại ngôn ngữ tầm thường.

Tác gia người Anh, John Morley¹, đã nói về tác phẩm của George Eliot như sau:

1 John Morley (1838-1923): chính trị gia, nhà văn và biên tập báo người Anh. Vị trí cây bút hàng đầu của ông ở Anh được quyết định bởi tiểu luận về các nhà văn (ND).



Một người thông minh từng xác định văn học hiện diện chỉ nhằm phẩm bình cuộc sống. Vì sao chính tiểu thuyết – thứ cần được tôn vinh là một trong những hình thức vĩ đại của văn chương – lại thường bị coi thường và đánh giá thấp? Có lẽ là vì tiểu thuyết rất ít khi đưa ra bình luận về cuộc sống. Có nhiều người kiếm sống bằng ngòi bút, song không phải tất cả những người này đều được thiên phú cho một tài năng như nhau. Một số thiếu sáng suốt, số khác thiếu ý tưởng. Nói chung, ít cuốn sách đan dệt được những sợi ý tưởng độc đáo thành một tấm cảm xúc con người và soi rọi những tác động nhân quả trong cuộc sống của chúng ta bằng cách tạo ra những kết cục hấp dẫn nhưng vô cùng khác biệt, liên tục thay đổi từ một số lượng bất định những khởi đầu được che giấu trong bức màn bí ẩn. Cuộc sống mang lại nhiều khoái lạc, không sắc sảo sẽ không thể đi sâu vào những bí ẩn của bản chất con người và nắm bắt được những nguyên tắc nhân quả. Để có được sự hiểu biết sâu rộng về kết cấu cuộc sống là một việc rất khó khăn, những nhà văn nông nổi và bất tài không đủ sức vươn tới, làm được. Chỉ những ai có tài năng nổi trội và sức lực không mệt mỏi mới có thể đến đích.

Những hình thức được coi trọng nhất của văn học đặt ra mục tiêu quan trọng cho mình – và đặt ra ít nhất một trong những tiêu đích – là nắm bắt được những vận hành của thế giới con người. Họ miêu tả mọi mảnh lối của thiên tính, thú tạo ra các tính cách của chúng ta và tạo nên số phận theo những cách nhất định, lý giải những điều khiến chúng ta bối rối, xua đuổi những đám mây hoài nghi, và thỏa mãn sự hiếu kỳ của chúng ta. Một độc giả có am hiểu lý lẽ của các nhân vật hay không, những lập luận đó vẫn hấp dẫn với tư cách những chuyên luận về bản chất cuộc sống. Chúng có thể không khai mở cho



độc giả dốt nát, vô học đến chỗ tự tỉnh và tự quyết song chính độc giả này vẫn có thể nhận ra, dẫu chỉ mơ hồ, sự phán xét về những gì được viết ra trong đó...

Tiểu thuyết của George Eliot là những lát cắt do vậy độc giả có thể thâm nhập vào thế giới ý tưởng. Tuy nhiên, bà bắt đầu dĩ đưa ra phán xét quyết đoán về giá trị của những hành động của nhân vật. Bà chỉ ra rất rõ ràng mối tương liên giữa các sự kiện trong đời sống của nhân vật và dành sự phán xét cho độc giả. Giống như người gieo rắc hạt giống của người khác, bà chẳng gặt về được mùa màng riêng; bị thờ ơ bởi sự đổ kị, bà để lại vụ gặt cho những người khác.

Morley đúng. Những tác giả giàu khát khao cần coi việc luận bàn về cuộc sống là mối quan tâm hàng đầu trong những trang viết của mình. Tiểu thuyết tiết lộ những gì bị che giấu, khẳng định những cái không rõ ràng và đưa những khát vọng bất tận của mọi người vào một cuốn sách, do đó đương nhiên kích thích độc giả quan sát nội tâm. Có một đường song song giữa Tạo hóa, người tạo ra muôn loài trên trái đất mà không đưa vào đó bất kì thứ gì thuộc về mình, và tác giả mà theo cách nghĩ của tôi là những người tạo ra vô số nhân vật một cách hoàn toàn vô tư và thể hiện mọi phương diện của cuộc sống thường nhật một cách hiện thực. Nhưng sự vô tận trong sáng tạo của Tạo hóa, sự bao la của quy mô sáng tạo đó khiến cho con người thường rất khó lĩnh hội được mối quan hệ nhân quả vốn có.

Một tiểu thuyết gia theo cách hình dung của tôi nhặt ra những cái cốt yếu, tập hợp chúng lại trong một cuốn sách, và đưa ra thông tin để kiểm nghiệm, đánh giá chung. Việc làm của anh ta rất có trách nhiệm. Nếu hoàn tất việc

đó, anh ta sẽ gặt hái được một điều gì đó thực sự quan trọng. Khi bàn về chủ đề trung tâm của *Genji Monogatari*, Motoori Norinaga đã nói trong *Tama no Ogushi*¹:

Không một ý kiến nào về chủ đề của *Genji Monogatari* lại cho rằng tác phẩm này là một tiểu thuyết. Đã có cuộc thảo luận xem có gì khác ngoài một tiểu luận về Nho giáo hay Phật giáo: đây hoàn toàn không phải là chủ đề của tác giả. Thực sự, tác phẩm cho thấy sự tương đồng thoáng với những trang viết tôn giáo về tinh thần và vật chất, song không đủ để đưa toàn bộ cuốn sách vào phạm trù này. Nội dung tổng quan của tác phẩm rất khác. Một tiểu thuyết ngụ ý kể một câu chuyện, như tôi đã nhận xét trước đây...

Trong chương Kochō, tác giả viết: 'Khi đọc những câu chuyện về quá khứ, nàng nhận ra con người và các tình huống...' Kết quả là tiểu thuyết đề cập đến các tình huống xã hội, hoàn cảnh và suy tư khác nhau của con người, do đó độc chúng sẽ hiểu được các hoàn cảnh đó và cách mà con người hành động và cảm nhận. Đây phải được coi là lý do thực sự khiến mọi người đọc chúng.

Như vậy chuẩn mực chung đi ngược lại những gì nhân vật và hành xử của những con người trong câu chuyện được đo lường là điểm tới hạn mà họ có được *mono no aware*², và gợi lòng trắc ẩn, cũng như sự hài hòa với các môn đồ/bằng hữu của họ. Sự có mặt hay vắng mặt của những phẩm chất này là thứ bình luận hay kết tội chúng. Không đi quá

1 Motoori Norinaga (1730-1801): học giả cổ điển Nhật Bản. *Tama no Ogushi* là một tiểu luận về *Genji Monogatari*.

2 *Mono no aware*: chỉ xu hướng hướng thượng đưa nghệ thuật từ chỗ tầm thường lên trình độ thẩm mỹ hàm nghĩa thanh cao, thiện và mỹ để đem lại sự thư thái cho tâm hồn con người. Có lẽ thành ngữ tiếng Latin gắn với nó nhất là *lacrimae rerum* (ND).

xa những khái niệm về thiện và ác trong tôn giáo, chúng ta có thể hình dung vậy; song nhìn kỹ hơn nữa, những gì hài hòa hay không hài hòa bản chất con người/tính người thì không phải bao giờ cũng phù hợp với ý niệm tôn giáo về thiện và ác. Định nghĩa về đạo đức thường xuyên chuyển, thay vì những định nghĩa được trình bày một cách cứng nhắc trong những tranh biện Nho giáo. Chắc hẳn có nhiều điểm trong cốt truyện *Genji Monogatari* được nhấn mạnh đã phương hại đến giáo lý tôn giáo.

Bất kỳ điều gì không hợp lý, cả thiện và ác, đều đưa con người đến chỗ bị chống đối, song có những thời kỳ cảm xúc tiếp nối ý chí, chúng ta không thể không phản ứng lại những cảm nhận không thể kiềm nén. Cố gắng gặp mặt Utsusemi, Oborokiyo, Fujitsubo và những người khác của thái tử Genji là sự phi luân nghiêm trọng nhất theo quan điểm tôn giáo; bất kể những phẩm hạnh khác nhiều thế nào, thái tử vẫn đáng bị trách cứ. Nhà văn không chú tâm vào việc anh ta đang hành xử tối tệ. Bà chỉ nhắc đi nhắc lại việc tình cảm ấy được Genji thể hiện tinh tế ra sao qua các cuộc tình, biến anh ta thành hình mẫu và sự nhân cách hóa đạo đức. Đó là chủ đề của *Genji Monogatari* – quan niệm của tác phẩm về thiện ác khác với quan niệm của các tác phẩm tôn giáo.

Dẫu vậy, sự phi luân kiểu này vẫn không được bỏ qua. Đức hạnh sai trái của thái tử Genji được thể hiện rõ ràng mà không cần đến ngôn từ. Phẩm hạnh xấu xa đó thường được nói đến trong những cuốn sách loại này; chúng ta khó có thể mong thấy chúng được bỏ qua. *Genji Monogatari* không đưa độc giả đến chỗ nghi ngờ sự đốn ngộ, giống như học thuyết tôn giáo chính thống nào đó. Đó là câu chuyện về xã hội, và theo cách không liên quan gì đến những bàn luận về đạo lý của các sự kiện mà nó kể lại, nhưng biến *mono no aware*

thành chuẩn mực đức hạnh. Về ngoài của nó khá giống về ngoài của những người tích tụ nước bùn, bất kể bắn thiu ra sao, vì anh ta muốn nuôi trồng hoa sen để thưởng thức vẻ đẹp. Viết về tình yêu bất chính không phải để tán tụng bùn bắn, chất liệu mà từ đó tạo ra tinh túy của *mono no aware*! Phẩm hạnh của thái tử Genji tựa như bông sen, lớn lên thành loài hoa danh giá từ bùn nhơ. Không một liên hệ nào đến việc nước là bắn thiu – duy nhất lòng trắc ẩn của nhân vật và *mono no aware* được chọn là chuẩn mực đức hạnh.

Những nhận xét của Norinaga quả thực đã làm rõ mục tiêu và bản chất của tiểu thuyết. Rất ít nông dân của chúng ta hiểu được cuốn tiểu thuyết ở chiều sâu mà ông đã trình bày. Tôi hiểu rằng nhiều học giả cổ điển bị đánh lừa do tri thức hời hợt của mình khi thuyết giải một cách hùng hồn rằng *Genji Monogatari* là một tác phẩm giáo huấn. Họ thật nhầm!

CHƯƠNG 4

CÁC LOẠI TIỂU THUYẾT

Khi tiểu thuyết được phân loại theo mục đích, chúng sẽ rơi vào hai nhóm: khuyến trừng và tả thực.

Nhân vật và cốt truyện của tiểu thuyết khuyến trừng được tạo ra nhằm đến sự hữu dụng trong việc khuyên răn đạo lý, tìm cách quở trách những kẻ theo lẽ thói tối tệ. Từ Bakin, phần lớn nhà văn đã tạo ra kiểu tác phẩm này.

Trong loại khuyến trừng có thể có chia thành hai tiểu loại là khuyến thiện (bao dục) và trừng ác (phỉ thích). Nhân vật của tiểu thuyết khuyến thiện là hiện thân của 8 phẩm hạnh: hiếu, nghĩa, trung, tín, đễ, nhân, lễ, trí... Phẩm hạnh của họ được miêu tả là đáng coi trọng, với hy vọng đánh thức niềm ngưỡng mộ của độc giả và nhờ đó ngầm dẫn dắt độc giả hướng đến việc nghĩa. Đây là mục đích của Bakin khi viết *Hakkenden* và *Asaina Shima Meguri no Ki*¹; nhân vật trong cả hai tác phẩm là nhân hóa của phẩm hạnh.

Ngược lại, tiểu thuyết trừng ác sử dụng phương thức khác. Nó kể lại những hành vi bạo ngược phi đạo và tình trạng bất trung bất hiếu, chê trách cười nhạo sự ngu xuẩn. Cố đưa con người theo con đường đúng bằng những tấm gương xấu. Thuộc loại này có *Musōbyōe*² của Bakin, *Ukiyodoko* và *Ukiyoburo*³ của Samba, và hí tác của Fukuchi Kigai⁴. Tuy nhiên ở hầu hết các tác phẩm, đặc biệt là những tác phẩm cuối đời như *Bishōnenroku*⁵, Bakin kết hợp dùng cả khuyến thiện và trừng ác. Biện pháp trừng ác có hai dạng: nghiêm túc như trong *Bishōnenroku* hoặc hài hước/hoạt kê bộc trực như trong hí tác của Kigai, gây cười cho độc giả.

Tiểu thuyết tả thực hoàn toàn khác tiểu thuyết khuyến trừng về tính chất. Vì mục đích duy nhất là miêu tả hoàn cảnh xã hội (thế thái) nên nó tìm cách xử lý các nhân vật và khung cảnh tưởng tượng của mình phù hợp với tính thực tại

1 Năm 1828.

2 Tên đầy đủ là *Musōbyōe Kochō Monogatari*, sáng tác năm 1810.

3 Hoàn thành lần lượt vào các năm 1813 và 1809-1813.

4 Bút danh của Hiraga Gennai (1728-1779), nhà văn viết tiểu thuyết thông tục thời giữa Tokugawa. Ngoài ra ông còn dùng tên Furai Sanjin.

5 Tên đầy đủ là *Kinse Setsu Bishōnenroku*, hoàn thành năm 1829.

nhất. Theo cách một thi sĩ miêu tả khung cảnh hiện thực và biểu lộ cảm xúc thực, một họa sĩ vẽ hoa chim sông núi của tự nhiên bằng các bảng màu, và nhà điêu khắc tạc người, vật bằng chiếc đục, tác giả của loại tiểu thuyết này nhằm đến sự chân thực trong cốt truyện, và miêu tả nhân tình thế thái. Một tiểu thuyết loại này không bao giờ hàm nghĩa ẩn kín hay mang một cốt truyện bị bóp méo một cách chủ ý. Tác giả của nó tự tiết chế mình trong việc miêu tả những tình thế hợp lý, mong chúng giống như đời thực. Anh ta hướng đến việc tái tạo vẻ diễm lệ, phóng túng của thiên nhiên, cố làm cho độc giả không nhận ra thế giới ấy là tưởng tượng, và giúp họ ít nhất là tiên tri được những thế lực kỳ bí đang hoành hành trong cuộc sống của mình. Do vậy trong tiểu thuyết mang khuynh hướng tả thực có phương pháp bi thích phóng giới: giáo hóa những người mê muội. Tự trung, vì nó hướng đến việc miêu tả những tình huống xã hội hiện tại nên truyện (cho dù sự kiện và nhân vật là hư cấu) có thể định hình theo phong cách một lịch sử sống động hé lộ những xu thế xã hội đương thời, bộc lộ các chiều hướng thực tế, và làm rõ thói tục của xã hội. Với một độc giả có học, giá trị của nó là khổng lồ. Nó giúp kinh nghiệm không phải dò dẫm mà hướng thẳng đến việc hiểu quan hệ nhân quả của cuộc sống thông qua tìm hiểu tiểu sử những con người thực hoặc tình huống thực của những kỷ nguyên khác; và nó hữu ích hơn rất nhiều việc cố gắng tìm hiểu và nắm bắt cuộc sống nhờ kinh nghiệm lặp đi lặp lại.

Tuy nhiên, các tiểu thuyết gia Nhật Bản dường như không hiểu điều này. Theo lời khuyên tìm kiếm đạo lý từ những điều thông thường của Lạp Ông¹, họ đã tạo ra một

1 Tức Lý Ngự. Xin xem chú thích trang 58 (ND).

khuôn mẫu khuyến trùng trong những đường biên mà họ tìm cách giới hạn cốt truyện của mình. Một thực tiễn kỳ lạ!

Xếp theo đề tài, tiểu thuyết lại thành hai chủng loại - lịch sử (vãng thế thời đại) và xã hội (hiện thế thế thoại). Loại trước được xây dựng xung quanh sự kiện và nhân vật lịch sử, loại sau xung quanh những cảnh huống đương thời. Phần lớn tiểu thuyết Nhật Bản - tác phẩm của Bakin, chẳng hạn - là lịch sử, như những cuốn sách nhỏ bằng giấy thông thảo viết bằng lối chữ kanji và kana thường nổi tiếng với tên gọi yomihon¹; song *Genji Monogatari* của Murasaki Shikibu và phần lớn ninjōbon² của Tamenaga Shunsui là tiểu thuyết xã hội.

Biểu đồ sau đây phác họa các kiểu loại tiểu thuyết: về những chuyện thường ngày (bao gồm truyện chí quái nghiêm túc và hài hước/hoạt kê); về thời kỳ hoàng kim của (xã hội) hiện tại; về các giai tầng thượng trung hạ lưu trong lịch sử.

Khuyến trùng Tả thực

kasaku monogatari ⊥ tiểu thuyết xã hội ⊥ xã hội thượng lưu

| | ⊥ xã hội trung lưu

| | ⊥ xã hội hạ lưu

| ⊥ tiểu thuyết lịch sử

⊥ truyện chí quái ⊥ nghiêm túc

⊥ hoạt kê

1 Yomihon (読本) tức là loại sách để đọc tại nhà chứ không đem kể trước đám đông, rất phổ biến vào cuối thế kỷ 18.

2 Ninjōbon: một dạng tiểu thuyết thời Tokugawa viết về tình yêu thị dân.

Có những loại tiểu thuyết khác, nhiều không thể kể hết, như về chính trị, tôn giáo, quân sự và hàng hải, song xét đến cùng các tác phẩm này đều hoặc là tiểu thuyết lịch sử hoặc xã hội. Tiểu thuyết chính trị miêu tả thế giới chính trị. Nhiều tác phẩm do các chính trị gia sáng tác với tư cách là diễn đàn về đường lối của đảng phái - *Coningsby* của Bá tước Beaconsfield¹ chẳng hạn. Tiểu thuyết tôn giáo nói về tôn chỉ khi theo một tôn giáo. Tuy nhiên không có những dẫn chứng thực sự cho thể loại này trong văn chương Nhật Bản. Có thể gần nhất là những câu chuyện kỳ ảo, hoặc những tiểu thuyết muộn của Santo Kyoden. Tiểu thuyết chiến trận (binh sự) hoặc gắn với những sự kiện chiến tranh thực sự hoặc với những tình huống chiến trận nhưng với các nhân vật hư cấu. Loại tác phẩm này không tương đồng với loại *gunki monogatari*² của Nhật Bản chúng ta. Tiểu thuyết hàng hải miêu tả những chuyến viễn du tưởng tượng trên biển. Chúng mang nét tương đồng đối với những truyện kể Nhật Bản về những trải nghiệm tương tự, song trong khi đó là loại truyện kể thì tiểu thuyết hàng hải lại thường chỉ là những câu chuyện thông thường về cuộc sống trên biển cả.

Như đã chỉ ra trong biểu đồ, có ba loại tiểu thuyết xã hội, được xây dựng xung quanh hoàn cảnh của tầng lớp thượng lưu, trung lưu và hạ lưu. Không có những phân loại tách biệt mà có 3 loại liên quan với nhau, khác nhau chỉ ở đặc điểm của nhân vật chính. Tiểu thuyết xã hội ít có

1 Tác phẩm của Benjamin Disraeli, tức Bá tước Beaconsfield (1804-1881) sáng tác năm 1844, và được Yano Fumio (1850-1931) dịch sang tiếng Nhật là *Keikoku Bidan*.

2 *Gunki monogatari* (軍記物語): truyện kể theo lối biên niên về các cuộc chiến, thời Kamakura (ND).

ở Nhật Bản khiến cho việc đi tìm dẫn chứng về loại này trở nên khó khăn. Nói chung, mặc dù ninjōbon của Tamenaga Shunsui thuộc loại hạ lưu, đôi khi chúng cũng đề cập đến giai tầng thượng lưu. Kusazōshi của Santō Kyōzan¹ mặc dù có vẻ là tiểu thuyết lịch sử nhưng thực sự lại là những tiểu thuyết xã hội về tầng lớp trung hạ lưu.

Các bản ninjōbon tác phẩm *Kagamiyama*² (do Shōtei Kinzui³ viết lại) và *Sendai Hagi*⁴ có thể được coi là khắc họa giai tầng thượng lưu của xã hội; *Genji Monogatari* và *Sagoromo* của Daini Sanmi chắc chắn cũng vậy.

CHƯƠNG 5

LỢI ÍCH CỦA TIỂU THUYẾT

Tiểu thuyết là nghệ thuật. Vì không thể áp dụng nó vào thực tế, nên sẽ là sai lầm nghiêm trọng nếu bàn về lợi ích thực tiễn của nó. Tuy nhiên chính vì có những lợi ích gián tiếp như của thơ và nhạc nên có thể tiểu thuyết cũng có

- 1 Nhà văn viết tiểu thuyết thông tục cuối thời Tokugawa (1769-1858).
- 2 vở jōruri *Kagamiyama Kōkyō no Sishikie* (1782) của Yō Yōtai (không rõ năm sinh, năm mất).
- 3 Thành viên của trường phái các nhà văn viết ninjōbon có tên là phái Tamenaga, 1824-1862.
- 4 vở kịch rối *Meiboku Sendai Hagi*, do Nagawa Kamesuke (? - mất khoảng 1764 đến 1788) viết năm 1777. Sau này tích truyện đã được mô phỏng thành vở một kabuki.

một vài ích lợi mà tác giả không chủ tâm định ra; hệ quả ngẫu nhiên của khát vọng đau đáu ở một nghệ sĩ muốn đem lại khoái cảm cho độc giả bằng cách khuấy động xúc cảm thẩm mỹ của họ. Một tác phẩm nghệ thuật được thực hiện hoàn hảo và hoàn mỹ, như tôi đã nói, sẽ cuốn hút độc giả ở tận chiều sâu. Nó gián tiếp nâng cao phẩm cách và bổ khuyết học vấn cho độc giả. Tuy nhiên, đây là sự khuyến khích/phản ứng tự nhiên đối với tài năng tuyệt vời và chắc chắn không phải là mục đích của nghệ thuật; thậm chí cũng không thể gọi đúng tên nó là lợi ích trực tiếp.

Trước khi có thể bàn về những lợi ích do tiểu thuyết mang lại, chúng ta phải chia chúng thành gián tiếp và trực tiếp. Lợi ích trực tiếp là thỏa mãn cảm xúc của độc giả. Nói khác đi, tiểu thuyết là phương tiện giải trí cho con người. Giải trí dưới nhiều hình thức: tiểu thuyết hướng đến việc thỏa mãn tình cảm thẩm mỹ của con người – cảm xúc tinh tế. Những người có học vấn ưa chuộng những tình cảm thi ca và vẽ tạo nhã. Vốn có những cảm xúc tinh tế, họ bộc lộ chúng một cách phong phú và thẩm mỹ, và yêu thích sự hào hùng.

Nỗi khiếp sợ hiện ra không che giấu nổi trong trái tim khi đối mặt với cái khổng lồ. Sự phấn khích và choáng váng bất chợt khuấy động anh ta và truyền cho anh ta sự can đảm. Anh ta hân hoan một cách vừa vòng vo vừa bộc trực. Đây có lẽ là điều kiện thông thường cho nhân sinh! Nhiệm vụ của nghệ sĩ và mục đích của tiểu thuyết gia thực sự là đem lại niềm vui bằng việc hòa vào những tình cảm này. Nếu tiểu thuyết thám hiểm chiều sâu bản chất người, tìm kiếm những chi tiết của tất cả những gì mơ hồ nhất trong xã hội, và miêu tả những gì đẹp đẽ, tráng lệ, thú vị và hài

hước thì nó không thể không khuấy động những xúc cảm thẩm mỹ của độc giả. Vì mối quan tâm chính của nó không phải là màu sắc hay âm thanh mà là tính cách con người trong một thế giới sống động nên nó thể hiện một phương diện của trào lưu liên tục. Nó không hề thua kém mà thú vị hơn âm nhạc và hội họa rất nhiều.

Ngay cả khi không phải vậy thì John Morley đã miêu tả cuộc bàn luận gay gắt về thế giới con người như một trong những khoái lạc của cuộc đời. Vì vậy có thể nói tiểu-thuyết là một cảm nang của cuộc sống. Trong phạm vi bao quát của nó, tiểu thuyết đã cung cấp cho cách đánh giá của độc giả một miêu tả sinh động về nguyên nhân vì sao người này thất bại còn người kia lại thành công, hoặc những cách thức mà quyền lực có thể hủy diệt ý nghĩa đạo lý, hoặc những dẫn chứng về hành vi lý trí phải chịu thua sức ép tình cảm. Độc giả có học thấy miêu tả này thú vị hơn rất nhiều lịch sử hay kinh điển Trung Hoa - chắc chắn lý giải sự hào hứng đọc tiểu thuyết vì khoái cảm của người lớn và trí thức ở các nước phương Tây.

Ở Nhật, tiểu thuyết luôn bị xem thường như một thứ đồ chơi. Chính các tiểu thuyết gia cũng mặc nhiên thừa nhận cách nhìn nhận này; không tìm cách tái xây dựng tiểu thuyết thành một hình thức nghệ thuật nhằm thỏa mãn khoái cảm của người trưởng thành và có học. So tiểu thuyết Nhật Bản với đối tác phương Tây của nó do vậy giống như so sánh tranh khắc gỗ ukiyoe Utagawa¹ với tranh Kanō².

1 "Phù thế họa", một thể loại tranh khắc gỗ phát triển vào các thế kỷ 17, 18 và 19. Trường phái Utagawa được đặt theo tên của người sáng lập ra nó: Utagawa Toyoharu (1735-1814).

2 Trường phái hội họa do Kanō Masanobu (1453-1490) sáng lập.

Các họa phẩm dù được in ấn hẳn là vụng về, vẫn thiếu tinh xảo; không đem lại cho người xem những xúc cảm thẩm mỹ, chúng chỉ phục vụ cho phụ nữ và trẻ con. Chắc chắn quan điểm Nhật Bản truyền thống là lợi ích vốn có duy nhất của tiểu thuyết là xua đuổi trạng thái uể oải vào một ngày xuân dài cô đơn, hoặc làm dịu nỗi đau khổ của sự đơn chiếc trong những đêm thu vắng đặc. Trách nhiệm về sai lầm này - hệ quả của ảo tưởng rằng tiểu thuyết không phải là hình thức nghệ thuật mà là vườn trẻ hay trò tiêu khiển khuê phòng - có thể quy cho tác giả, những người không tự hào về tài nghệ của mình.

Điều đó kết lại những nhận định của tôi về lợi ích trực tiếp của tiểu thuyết. Bây giờ chúng ta hãy chuyển sang một số lợi ích gián tiếp. Nó nâng cao phẩm cách, tạo ra những khuyến răn đạo đức, bổ khuyết cho sử sách, và làm phong phú cho mô hình văn chương.

1. Nâng cao phẩm cách

Tôi đã bàn đến lợi thế vô cùng to lớn này của nghệ thuật nói chung ở Chương 1. Bây giờ xin nói lại những điểm chính.

Tiểu thuyết không phải là thứ được dùng để phục vụ những đam mê trần tục của con người. Nó khao khát giải trí cho con người bằng cách hướng đến những thị hiếu tinh tế hơn. Tuy nhiên thị hiếu cảm xúc trang nhã và tinh tế là thuộc tính cao quý nhất chỉ thấy ở những con người ưu đẳng về văn hóa. Những con người đã man tâm tối tự đắm vào đam mê nhục dục. Do không hiểu gì về thú vui học thức, hành vi khinh suất nhất của họ bị dự vọng kích thích. Do

vậy họ bị cái tâm thường, thói ích kỷ cực độ, tàn bạo cực điểm và vô tình tuyệt đối trước cái đẹp đẩy ra xa. Khi một con người bị dày vò bởi dục vọng và bị ám ảnh bởi đam mê, ý thức và khả năng lý trí của anh ta trở nên yếu đuối hơn bao giờ hết, và tất cả những gì nhục nhã trong anh ta được phép trùn lấp lên tất cả. Ngay cả một người văn minh, nếu hướng tài năng vào theo đuổi danh vọng, giàu có, và tai tiếng trong những sòng bạc, ham muốn vô độ, không lưu tâm đến cái gì ngoài của cải và danh vọng tức thời, cũng sẽ hướng đến sự vô cảm và ích kỷ. Tuy có thể khao khát lâm vào cảnh hèn hạ của anh ta ít chưa từng thấy, anh ta vẫn không thể tránh được nó, chắc chắn là vì việc thiếu những năng lượng dự trữ tinh thần biến anh ta, bất chấp chính anh ta, thành một kẻ nô lệ cho những ham muốn của mình.

Để có thể tự chủ, con người phải dùng sức mạnh của lý trí; mặc dù có những khi đam mê bạo lực khiến ngay cả lý trí trở nên vô dụng. Những sức mạnh thể xác có thể tựa như cơn sốt hành hạ một đứa trẻ. Ở đỉnh điểm của cơn sốt đứa trẻ phải chống cự lại tất cả những ai bắt nó uống thuốc. Lý lẽ là người cha lạnh lùng của nó. Bất kể ông ta mắng mỏ cay nghiệt thế nào, đứa trẻ trong cơn bướng bỉnh vẫn từ chối vâng lời cha, sau đó cần phải dùng đến những biện pháp của bà mẹ. Bà đổ dành đứa trẻ uống thuốc bằng cách đầu tiên là dỗ nó bằng những đồ ngọt. Khi đứa bé bị khát và đòi uống, bà mẹ sẽ đưa cho nó chén thuốc đã pha. Sau khi uống thuốc vài lần, đứa trẻ nhận ra thứ đang trợ giúp mình, nó sẽ tự giác uống thuốc mà không thấy khổ sở nữa, và vì uống thuốc làm giảm cơn khát nên nó sẽ dần dà thôi đòi uống nước không.

Mặc dù so sánh này có thể không thỏa đáng, nó vẫn minh họa cho những khát khao xác thịt có thể kiềm chế được ra sao. Lý trí không thể được tận dụng để điều trị những cơn bộc phát cuồng phóng. Nếu phương tiện nghệ thuật trang nhã này được dùng để tác động đến những cảm xúc mỹ học của một con người, khuấy động những xúc cảm tinh tế, dần dần xua đuổi nhục cảm và hút suy tư của anh ta ra khỏi thế giới thường nhật, đưa anh ta đến chỗ nhận thức được dạng thức tinh tế hơn của cái đẹp thì anh ta sẽ trưởng thành hơn, và sẽ sớm thoát khỏi bể đắm mê. Chính điều này khiến nghệ thuật trở nên rất quan trọng dù thiếu giá trị thực tiễn. Như vậy một người yêu thích nghệ thuật-tự chiều chuộng mình-sẽ thường xuyên gia tăng sự tao nhã cho thị hiếu thẩm mỹ của mình và tính cách của anh ta sẽ không ngừng trở nên tinh tế. Vì tiểu thuyết là một hình thức nghệ thuật nên nó tất nhiên đưa lại lợi ích này. Tuy vậy một cuốn tiểu thuyết rất hiếm được coi là nghệ thuật, dù độc giả có thể tìm thấy sự khẳng định khó chấp nhận này. Tôi cũng đã chịu sức ép nặng nề để đi tìm một lý giải thuyết phục về điều này cho chính mình. Như đã nhận xét ở một chương trước, tiểu thuyết Nhật Bản còn thô phác; chúng thiếu chất lượng nghệ thuật. Chúng có vị trí tựa như vị trí của ukiyoe, không thể gọi là những họa phẩm thật sự. Nếu đánh giá đúng tầm quan trọng của dẫn chứng này, chúng ta có thể hiểu được một vài điều về bản chất của tiểu thuyết thực sự.

2. Khuyến răn đạo đức

Các nhà văn trước đây thường khẳng định rằng tiểu thuyết góp phần khuyến thiện trừng ác, một quan điểm

cũng phổ biến trong xã hội. Các tác giả phương Đông nói riêng cũng hiểu như vậy và đều củng cố niềm tin của mình: Họ chủ trương rằng mục đích của tiểu thuyết nên là xoa dịu nỗi đau và đem lại lợi ích cho độc giả bằng khuyên răn đạo đức. Đương nhiên họ mong đợi rằng bất kỳ một cuốn sách nào được viết theo chủ định đó cũng sẽ có giá trị giáo huấn! Tuy nhiên một tác phẩm hay, dù không được viết hoàn toàn như một ngụ ngôn, cũng thường gián tiếp nói với độc giả, buộc độc giả tự soi xét lại mình. Quan niệm như vậy, tôi gộp khuyến dụ đạo đức vào những lợi ích do tiểu thuyết đem lại.

Tôi sẽ không nhắc lại ở đây những lợi thế của loại tiểu thuyết giáo huấn rất phổ biến. Tuy nhiên, tôi muốn dành chút thời gian dọn dẹp những ý kiến sai lầm của các tiểu thuyết gia giáo huấn, đồng thời lý giải đôi điều về phương thức sử dụng khuyến dụ, cách trả lời những nhà phê bình thiên cận đó – những người đặt câu hỏi về hiệu quả của phương thức đó ngay cả trong tiểu thuyết giáo huấn. Một số thậm chí còn đi xa hơn: phê phán tiểu thuyết vì dạy con người thành dâm dăng, tham lam.

Trước khi đưa ra bình luận nào đó về một vấn đề, người ta phải phân tích nó, làm quen với cấu trúc của nó, nhằm tránh một sai lầm là nói về một con ngựa khi thực sự muốn nhắm đến con ngựa. Sự tương đồng về cấu tạo giữa hai con vật này có thể dẫn ai đó đến sự ngộ nhận về ngựa và lẫn lộn giữa hai con vật này, dẫn đến việc nhạo báng anh ta bằng cách miêu tả một con ngựa có những đốm sao và sống trên những vùng núi xa xôi.

Có thể nói tương tự về tiểu thuyết. Những nhà phê bình lao vào mà không hiểu đúng bản chất chính xác của nó sẽ có thể phạm sai lầm là đưa tiểu thuyết vào những bình luận của mình về loại truyện có vẻ ngoài tương tự. Có lẽ sự phán xét của một vài học giả Trung Quốc về tiểu thuyết ở tác động xấu xa là phù hợp với những tiểu thuyết như *Kim bình mai* và *Nhục bồ đoàn*. Sự khinh thường mang tính truyền thống của Nhật Bản đối với truyện hư cấu như một tác nhân ăn mòn đạo đức chung có thể áp dụng rất tốt cho loại truyện tình khiêu dâm mang những chi tiết ngoại tình của cuộc tình mê muội. Tuy nhiên, điều này không có ý nghĩa gì ngoài một sự bất chước giả mạo tiểu thuyết thực sự. Những tác phẩm này không đáng được gọi là tiểu thuyết chân chính, vì chúng mang yếu tố khiếm nhã mà nghệ thuật phải tuyệt đối tránh. Thực sự có thể chắc chắn rằng những câu chuyện tình khiếm nhã đã được sáng tác với chủ định duy nhất dẫn con người đến lầm lạc. Hẳn là không cường điệu nếu nói rằng trách nhiệm về tính hợp thức mà nhờ đó những tiểu thuyết giả mạo này có vẻ như chấp nhận được không phải do các tác giả mà do độc giả của chúng. Tác giả thường đưa lại cho công chúng thứ mà họ cần. Vì sao họ cần tạo ra loại sản phẩm khiêu dâm trên một nền tảng hợp thức nếu không có nhu cầu như vậy? Có một số đoạn ham muốn nhục dục trong *Genji Monogatari*, song các tác giả nữ không phải là người duy nhất chịu trách nhiệm – chúng là sản phẩm đương nhiên của xã hội tàn tạ có căn nguyên từ việc Fujiwara thâm tóm quyền lực tuyệt đối¹.

¹ Dòng họ quyền lực thao túng chính trị Nhật Bản thời kỳ Heian khi tác phẩm *Genji Monogatari* được sáng tác.

Những người không tán thành tôi có thể chỉ ra rằng tiểu thuyết bao giờ cũng có một câu chuyện tình. Nhiều tiểu thuyết đi ngược lại luân lý vì chúng được sáng tác cốt để khởi động một xu hướng. Tin đồn cho thấy ở thời gian gần đây trẻ con Mỹ và các nước khác do chịu ảnh hưởng của tiểu thuyết đã dính vào những vụ việc phi pháp. Như vậy chẳng phải họ sẽ la lối, rằng tiểu thuyết cổ vũ trụy lạc và dâm ô hay sao?

Trả lời của tôi là: do tiểu thuyết xây dựng cốt truyện xung quanh tình cảm con người, nên tình yêu giữa các giới là chất liệu tuyệt đối không thể thiếu, vì tình yêu quan trọng hơn bất kỳ khát vọng cơ bản nào của con người. Do vậy, một tiểu thuyết chân chính có thể có chủ đề là tình yêu nam nữ, song nó không dẫn đến chỗ phanh phui những bí mật mà để ở trạng thái ngấm hiểu, cũng không miêu tả sự trụy lạc như các nhà văn thuộc trường phái Tamenaga¹. Nó không vượt quá một khám phá tinh tế, thuyết phục về tâm lý những chiều sâu ẩn kín của bản chất người. Nếu độc giả có những ý nghĩ ngoại tình hay độc ác thì tội lỗi ở trong đầu óc anh ta chứ không phải ở tiểu thuyết.

Đương nhiên miêu tả của tiểu thuyết về cuộc sống sẽ minh chứng cho sự tác động tư tưởng đến độc giả sáng suốt. Một người thông tuệ bao giờ cũng học được những tấm gương từ người khác. Những ai dễ đổ kỵ cuộc chạy trốn theo trai (theo Osome) của Hisamatsu là đổ kỵ từ bản chất, bất kể họ có đọc tiểu thuyết hay không. Loại người nghe chuyện một cô gái thôn đông bỏ nhà theo tình nhân

¹ Trường phái do Tamenaga Shunsui chủ xướng, gồm các nhà văn sáng tác ninjōbon.

và tức thì khuyến khích lập ra những kế hoạch tương tự với một cô gái ở thôn đoài sẽ không thể dùng ví dụ của một người khác để chống chế cho hành vi của mình, và sẽ gặp nhiều khó khăn trước khi ngộ ra điều thiện. Phê phán tiểu thuyết theo những gì tác giả miêu tả là không công bằng, lảm lạp và là một sự phiến toái đối với tiểu thuyết gia. Tuyên bố của Zhang Zhu-po (Trương Trúc Pha) trong lời tựa cuốn *Kim bình mai* rằng trách nhiệm đối với bất kỳ tư tưởng tội lỗi hiện hữu nào thuộc về độc giả chứ không ở cuốn sách là hết sức phi lý trong trường hợp đặc biệt đó, song lại là một bình luận công bằng trong trường hợp một cuốn tiểu thuyết chân chính.

Xin cho phép xen vào một cảnh báo. Ở cả phương Đông và phương Tây, tiểu thuyết được coi là không quan trọng và theo thói quen là dành cho trẻ con đọc. Đó là một thói quen rất nguy hiểm. Trẻ con cực kỳ nhạy cảm; chúng phản ứng lại những tác động bên ngoài mạnh hơn người lớn rất nhiều. Không nên hướng chúng đến bất kỳ nguồn tác động tinh thần nào, không nên để mặc chúng với những cuốn tiểu thuyết. Nghệ thuật có thể là một thú đồ chơi, song nó là đồ chơi của những người trưởng thành, có học. Khi nó không phải là thú đáng sợ thì cũng không nên cho phép trẻ con giải trí với nó.

Một lập luận nữa do các nhà phê bình tiểu thuyết đưa ra là những người danh giá, bởi bản chất ngay thẳng, không cần đọc tiểu thuyết vì bất kỳ bài học luân lý nào ẩn ngấm trong đó. Do vậy, họ nói, mức độ sâu sắc hơn về ý nghĩa được hướng tới giúp ích phụ nữ và con trẻ, hoặc những kẻ tầm thường qua ngày trong lười biếng và trụy lạc: nó có thể

hoàn toàn chẳng có giá trị giáo huấn gì hết. Đàn bà và con trẻ ngu dốt. Họ không biết gì về hiện thực cuộc sống. Họ có thể thưởng thức một cốt truyện khác thường trong tiểu thuyết nhưng họ không thể đánh giá được nội dung sâu kín của nó. Kẻ lười biếng và tự vuốt ve mình đọc tiểu thuyết chỉ như một phương thuốc chữa bách bệnh cho trầm cảm và lo âu mà không hề quan tâm đến chất lượng của chúng.

Về điều này tôi có thể nói rằng trong khi người chỉ hy vọng rằng một đứa trẻ được giáo dục từ lúc sinh ra của bậc cha mẹ có trí tuệ sẽ lớn lên thành một người trưởng thành có đức hạnh, nên nếu không cẩn nhắc nhở mới từ bỏ cái xấu để hướng đến cái tốt thì một người như vậy lại thi thoảng vô tình sa ngã. Sự sa ngã đó có thể không đủ xấu xa để bị gán cho tội vô luân hay xấu xa, nhưng nếu chúng được nhiều người biết đến thì chắc chắn sẽ khiến anh ta bị chê cười. Một cuốn tiểu thuyết giáo huấn thực sự không để lại thiếu sót tâm thường như vậy, do vậy đọc nó đôi khi tạo ra sự day dứt hổ thẹn ngay cả ở những người tạo ra luân lý đó. Tôi có một người bạn ở Tokyo mà chuyên môn bao gồm cả Nhật Bản, Trung Quốc và phương Tây, một người rất được ngưỡng mộ về đạo đức và chất hiệp sĩ. Vậy mà có lần anh ta nói với tôi rằng đọc những miêu tả về đàn chó hiệp sĩ trong *Hakkenden* dấy động trong anh ta những cơn đau thường xuyên do tự buộc tội. Chính sự chính trực đã khiến anh ta có phản ứng như vậy. Những người khác như tôi thường cảm thấy như vậy. Có những độc giả tỏ ra vô cảm trước những day dứt như vậy, điều đó chỉ có nghĩa rằng họ đọc mà không thấu hiểu, chứ không có nghĩa rằng sự hô hào là vô giá trị trong một cuốn tiểu thuyết. Những

người nói rằng đạo đức trong tiểu thuyết chỉ dành cho kẻ ngu tối hẳn đang đọc kusazōshi rất phổ biến gần đây. Bình luận lỗ bịch của họ không đáng tranh luận, vì chúng nói về truyện kể. Lập luận đó cực kỳ vớ vẩn.

Phụ nữ và con trẻ, căn bản ngu tối và ít học, chỉ đọc tiểu thuyết vì câu chuyện kể và không chắc có thể hiểu được ý nghĩa của tác phẩm. Tuy nhiên lại không đúng khi nói rằng họ gần như không thể phân biệt được đạo đức và thẩm mỹ. Có thể chắc chắn rằng ngắm nghĩ thường xuyên về một tiểu thuyết khuyến trừng sẽ dẫn đến việc đạo đức của nó đi vào con tim, trở thành nguồn cổ vũ và ảnh hưởng tới hành vi ở một mức độ nào đó. Tuy nhiên, một độc giả miễn cảm sẽ cảm nhận tác động của nó sâu sắc hơn. Đó là lý do vì sao tiểu thuyết không viết cho chỉ phụ nữ và con trẻ!

Một số người có thể nói rằng vì những kẻ ăn không ngồi rồi chỉ đọc tiểu thuyết như một dạng thoát ly thực tế, nên hẳn rằng những hàm ẩn sâu sắc hơn của tiểu thuyết sẽ mất đi trước những người đọc này. Nếu có thể vậy, sẽ thật hiếm việc cảm giác xấu hổ của một con người, dù là yếu ớt, có thể cho phép anh ta thưởng thức trạng thái bị bài bác, ngay cả khi anh ta không thể thấu hiểu được đạo lý đó, ăn năn vì đã từng mất thể diện, và tu tỉnh. Nếu anh ta làm thế, lời khiển trách hẳn đã tác động tới anh ta sâu sắc hơn. Một đạo lý không ngay tức thì có tác động tốt, nhưng nó sẽ gián tiếp khuấy động lương tri một con người. Con đường ăn năn và hối cải liệu sẽ mở ra nếu những căn rút lương tâm dẫn anh ta vượt qua khao khát nhục cảm? Chúng ta không thể biết. Dù thế nào chẳng nữa sẽ không đúng nếu nói rằng tiểu thuyết không có tác động gì. Có thể tôi đã vô tình thay

đổi quan điểm của mình về điểm này - có lẽ tôi đang thổi phồng các sự kiện.

Theo một học giả phương Tây, "ít người nhận ra rằng tiểu thuyết có một tác động thực tiễn kỳ diệu bên cạnh những phẩm chất rất quen thuộc của nó như một liều thuốc bổ đối với bệnh trầm cảm. Nó là một kho báu, một nhà kho mà bên trong chất đầy lời chỉ bảo khuyên răn. Nếu ai đó mở được cánh cửa nhà kho, anh ta sẽ có phúc lớn. Từ "khuyên răn" có thể gợi nhắc đến việc chú ý đến những nguyên tắc về bốn phận và đạo đức với chú dẫn về đúng và sai trong hành vi của chúng ta. Tôi dùng khái niệm đó ở đây theo một nghĩa khác. Chắc hẳn những nguyên tắc đạo đức tạo ra một luật lệ cơ bản đối với cuộc sống và tạo ra những chuẩn mực có giá trị, song khuyên răn mà tôi đang nói đến bao hàm một phạm vi rộng hơn rất nhiều. Ngay cả những thứ bên ngoài phạm vi đạo đức cũng bị dùng sai một cách phổ biến là "khuyên răn" nếu chúng có sức mạnh yếu ớt nhất trong việc quở trách mọi người và sửa chữa những hành vi bên trong và bên ngoài của họ. Khuyên răn bao gồm chẳng hạn các phương thức giảng dạy, nuôi dưỡng một trí tuệ sẵn có, và bộc lộ phẩm chất người cũng như vô số những đam mê của con người. Nếu một độc giả nhận ra rằng kiểu giáo dục đó có trong tiểu thuyết và có thể đánh giá đúng ý nghĩa thực sự của nó thì chúng ta quả thực có thể nói rằng anh ta đã lần đầu tiên thành công trong việc hiểu được những lợi ích thực sự của tiểu thuyết, cũng như hái được trái ngọt của khoái cảm. Nhiều người đọc tiểu thuyết là kẻ xa lạ với lý trí. Họ chỉ tập trung vào cốt truyện với niềm tin lầm lạc rằng họ đang hút mật từ trái

ngọt khoái lạc trong khi họ chỉ nhìn thấy hoa và không bao giờ thưởng thức được thứ quả đó!"

Lập luận này rất sáng suốt. Nó đáng được ca ngợi là một lý thuyết mới minh chứng cho bản chất của sự cổ vũ thường được che đậy trong tiểu thuyết.

Vẫn còn rất nhiều những điều cần nói về lợi ích khuyến khích, song vì độ dài bài viết tôi sẽ gác lại và tiếp tục về nó sau này khi có dịp cần thiết.

3. Bổ khuyết cho sử sách

Dùng chữ "bổ khuyết", tôi muốn nói rằng tiểu thuyết khắc phục thiếu sót của các bộ chính sử, bằng cách miêu tả phong tục tập quán địa phương một cách cụ thể sinh động giống như một bức tranh. Nó miêu tả những tập tục đương thời mà chính sử bỏ sót. Do vậy tác dụng này chỉ có thể thấy trong các tiểu thuyết lịch sử; tuy vậy, vì ngay cả tiểu thuyết về phong tục tập quán cũng sẽ trở thành tiểu thuyết lịch sử trong tương lai nên hiển nhiên lợi ích này cũng có trong tiểu thuyết phong tục tập quán. (Chuyện về thái tử Genji của Murasaki Shikibu chẳng hạn, ban đầu là tiểu thuyết phong tục tập quán song từ thế hệ sau đó khi tìm hiểu phong tục thời đại của bà đã phát hiện ra bao nhiêu điều kỳ lạ). Tiểu thuyết gia, trong khi cố thăm dò bản chất con người (nhân tình) cũng chú tâm đến tập tục. Anh ta phải bắt kịp thời đại mình - và phải tránh những tập cổ vô lối.

Có nhiều nhà văn phương Tây bàn về vấn đề này của tiểu thuyết. Thay vì thảo luận về nó, tôi sẽ trích hai, ba ví dụ làm minh chứng.

Thứ nhất là nhà văn Anh vĩ đại, ngài Walter Scott: “tiểu thuyết lịch sử có ích cho hai loại độc giả. Một là những người mà mối quan tâm đến lịch sử thoạt đầu được nhen nhóm từ việc đọc tiểu thuyết lịch sử hư cấu, sau đó anh ta quên đi sự tưởng tượng để tìm kiếm những sự kiện làm nền cho tiểu thuyết. Loại thứ hai chỉ đọc vì khoái lạc. Thông thạo những chuyện đương đại, ông không biết gì về quá khứ, và lần đầu tiên ý thức được những nét đại thể của lịch sử nhờ đọc tiểu thuyết lịch sử. Thậm chí sự hiểu sơ sài như thế cũng tốt hơn là hoàn toàn ngu muội”.

Hugh Miller¹: “Lịch sử chính thống là một khuôn mẫu nghiêm ngặt. Những chi tiết về tên tuổi, ngày tháng, và sự kiện đều phải chính xác, nhưng nó không tạo ra một bức tranh thật sự về thời đó vì nó chỉ lướt qua tập tục và bản chất con người đương thời. Nhân vật và sự kiện của truyện lịch sử là những sáng tác của tác giả, giống như trong tiểu thuyết bình dân/bạch thoại, nhưng chiều sâu và sự phức tạp của truyện khiến chúng hữu dụng hơn trong việc khắc họa bản chất con người và hành vi, và nhiều truyện thực sự là những phản ánh bằng hình ảnh thời đại đó. Những ai có ý định nghiên cứu lịch sử và muốn biết mọi việc đã xảy ra như thế nào ở thời ông bà mình sẽ biết được nhiều thứ qua đọc tiểu thuyết của Fielding và Richardson² hơn là phí thời gian mò mẫm những *Annual Registers (Niên giám)* của Dodsley³.”

- 1 Hugh Miller (1802-1856): Nhà văn và nhà địa chất học người xứ Scott.
- 2 Tức Henry Fielding (1707-1754) và Samuel Richardson (1689-1761) tiểu thuyết gia Anh.
- 3 Niên giám của Robert Dodsley về các tác giả sân khấu Anh, xuất bản giữa thế kỷ 18.

Home¹ đã ghi chép kỹ lưỡng cuộc nổi dậy năm 1745, và trong câu chuyện của ông về kỷ nguyên được ghi chép lại ông dường như là một nhân chứng. Tuy nhiên so sánh với *Waverley Novels* của Scott cho thấy Home đã bỏ qua nhiều phương diện của đời sống đương đại”.

Thackeray² (tiểu thuyết gia Anh): “Tôi đã biết được nhiều điều từ việc đọc tiểu thuyết. Tôi hiểu thế giới này ra sao qua các thời kỳ, tinh thần của thời đại ấy là gì. Tôi hiểu tập tục, thị hiếu ăn mặc, và niềm vui, trò tiêu khiển, sự hài hước của ngày xưa khác hiện nay ra sao. Những người chết đã lâu sống lại, xã hội biến mất từ lâu lại hồi sinh, và tôi cảm thấy như thể tôi đang ở nước Anh của những ngày xa xưa. Vậy tiểu thuyết là một lịch sử được nhào nặn khéo léo, đem lại nhiều điều hơn một lịch sử thông thường!”.

Nhiều bản luận khác về ưu điểm của tiểu thuyết lịch sử, song vì tất cả đều coi tiểu thuyết lịch sử như một lịch sử tập tục nên tôi bỏ qua để tránh nhàm tẻ. Tôi có thể đề cập đến chúng sau này khi bàn thêm về tiểu thuyết lịch sử.

4. Làm phong phú lối viết

Ở đây tôi nói đến cách viết tiểu thuyết. Những kiệt tác vĩ đại về văn chương có giá trị đáng kể đối với những người muốn nghiên cứu chúng, không chỉ vì vẻ độc đáo và sức mê hoặc khéo léo của cốt truyện mà còn vì chúng được viết ra một cách tuyệt vời, câu chữ phong phú về vẻ đẹp – ví dụ

- 1 Tức John Home (1722-1808), nhà soạn kịch, người xứ Scott, xuất bản cuốn *History of the Rebellion of 1754* (Lịch sử cuộc nổi dậy 1754) năm 1802.
- 2 Tên đầy đủ: William Makepeace Thackeray (1811-1863).

Genji Monogatari và *Thủy hử truyện*. Viết trước hết và mãi mãi là công cụ phô bày tư duy, kết quả là những tư tưởng bạo liệt đòi hỏi một phong cách nồng nhiệt và những ý tưởng tinh tế lại cần một văn phong tao nhã. Đôi khi cần đến sự giản dị, đôi khi chi tiết/tỉ mỉ. Viết khéo sẽ lựa phong cách theo nội dung, giản dị hay phức tạp, mạnh mẽ hay nhẹ nhàng, đẹp sang trọng hay tinh khiết.

Mặt khác, nếu phong cách không thay đổi dù diễn tả nỗi đau hay niềm vui, thì tất nhiên nó chẳng thể hiện xúc cảm gì và độc giả có lẽ sẽ không nhận ra sự hiện diện của các trạng thái đó. Chẳng hạn, khi giận dữ hay đau buồn, lời lẽ chúng ta dùng trở nên cô đúc và biểu cảm cao. Khi miêu tả, tôi muốn nói đến ẩn dụ - dạng biểu hiện này được phương Tây coi là "hình thái ngôn từ" vừa có tính trang trí vừa có thể tính lược. Xin minh họa: khi chúng ta miêu tả một kẻ khốn khổ vô ơn" như một con "thú dữ" hay một "kẻ vũ phu đội lốt người", chúng ta dùng một ẩn dụ so sánh việc không biết xấu hổ của hắn với một con vật. Trong những tình huống thông thường, sự diễn đạt đầy đủ sẽ là "gã đó là một kẻ không biết đến danh dự!". Tuy nhiên tất cả chúng ta đều biết rằng một người không bận tâm đến ngữ nghĩa học khi xúc cảm dâng trào; anh ta sẽ rút gọn phát ngôn của mình thành một hoặc hai từ là "thú vật" hay "súc sinh", và nhấn mạnh những chỗ có ý nghĩa bằng điệu bộ hay cử chỉ. Nhưng dùng hiểu biết về bản chất con người có được từ trải nghiệm lâu cuộc sống để hiểu điều này, thì sẽ có nhiều thanh niên viết theo phong cách hoàn hảo nhưng trau chuốt - một kiểu văn phong thiếu sức lay động lòng người. Họ lãng phí thời gian vào những trang viết vô bổ chỉ vừa đủ để thể hiện một phần nhỏ của tư tưởng

cần nhấn mạnh, một tình thế phát sinh từ việc không thể tìm ra một mối quan hệ thích hợp giữa văn phong và tình huống, chủ đề. Để tài và phong cách của họ không hài hòa.

Tuy nhiên, tình cảm và suy tư của con người rất khác nhau, và để sản sinh ra một phong cách phù hợp với mỗi kiểu loại đó thực sự là một công việc khó khăn. Ngoại trừ là một thiên tài hy hữu, thì một nhà văn không thể có hiểu biết mà không qua học hỏi phong cách nào là tốt nhất để biểu đạt/diễn tả những tư tưởng và tình cảm đó, hay mỗi ngôn từ sẽ đưa lại một giọng điệu nhất định. Anh ta phải có khuôn mẫu để theo. Cái khó nằm ở việc tìm ra cái khuôn mẫu như thế. Để khuôn đúc được một hình mẫu cho tác phẩm của mình chỉ dựa trên những luận văn của những ông thầy già nua thì chỉ có thể hướng anh ta đến lý thuyết hóa quá mức và đem lại cho anh ta một phong cách quá đơn giản. Tuy nhiên việc giới hạn việc tìm hiểu của anh ta vào những bố cục mang tính miêu tả không thể không dẫn đến một phong cách quá phức tạp thiếu hẳn sự quyến rũ của không gian sống. Vận hành cứng nhắc phong cách hội thoại sẽ cản trở sự phát triển của kỹ năng miêu tả; vận hành cứng nhắc phong cách lịch sử sẽ cản trở khả năng viết phê bình. Mọi rắc rối này đều nảy sinh từ cách tiếp cận một chiều.

Theo Spenser, cách viết hoàn hảo dùng vô số phong cách để thể hiện vô số chủ đề. Những ai chọn một phong cách duy nhất dù sẽ rất thuần thực phong cách đó song không thể được coi là một nhà văn giỏi giang ở mọi lĩnh vực. Những người có khát vọng trở thành thiên tài văn chương nên trau chuốt phong cách của mình bằng cách dùng phong cách đó theo cách vừa trang nhã vừa linh hoạt. Một hay hai thể

kỷ trước, chỉ cần thành thạo một phong cách là đủ, nhưng sự khẩn trương của thế giới hiện nay, cùng với sự tiến bộ nhanh chóng của văn hóa, nhu cầu viết và nói gia tăng nhanh đến mức thi thoảng phong cách miêu tả hoặc lịch sử được dùng ngay cả trong những cuộc công kích và tranh cãi chính trị. Ví dụ rõ nhất là cách làm của Burke khi ông ta khép tội Hastings trước Nghị viện¹ đã gây ấn tượng trước tất cả cử tọa bằng bài phát biểu thuyết phục của mình.

Là một phong cách đa dạng, thực hiện hoàn hảo, cách viết tiểu thuyết của những tác giả ưu tú nhất không thể bị vượt qua. Nhiệm vụ của bất kỳ cuốn tiểu thuyết xứng danh nào cũng là khắc họa toàn bộ hoàn cảnh và xúc cảm xã hội, không được bỏ qua một điều gì. Do đó nó sẽ có những đoạn viết đẹp, cao nhã, xúc động sâu sắc, và thanh tao bình đạm. Các sự kiện đã qua sẽ gắn với phong cách lịch sử, các tình huống sẽ được miêu tả theo phong cách sinh động. Sẽ có phong cách dành cho đối thoại, hăm dọa, và gay gắt. Tư tưởng của những người mạnh mẽ sẽ được thể hiện bằng ngôn ngữ sôi nổi tương ứng, tình cảm của những người đang khóc than sẽ được trình hiện bằng những câu chữ phù hợp. Tóm lại: vì mục đích ban đầu là kết hợp phong cách và cảm xúc nên phong cách sẽ trải qua hàng loạt thay đổi. Đây là điều khiến cho tiểu thuyết có được khuôn vàng thước ngọc về phong cách.

Chủ đề tôi đưa ra chưa bàn đến cùng nhưng để đỡ nhàm tẻ tôi tạm dừng và sẽ trở lại trong phần viết về phong cách ở PHẦN 2.

¹ Warren Hastings (1732-1818) năm 1787 bị buộc tội tham nhũng trong bộ máy chính quyền ở Ấn Độ do sự xúi giục của Edmund Burke (1729-1797).

(Độc giả hãy hiểu rằng lập luận mà tôi đưa ra gắn với một cuốn tiểu thuyết hoàn hảo chứ không phải với loại kusazōshi phổ biến gần đây !)

Nếu tiểu thuyết thực sự có những khả năng như vậy thì liệu chúng ta có đủ sức chinh trang và cải tiến những tiểu thuyết Nhật còn thô lậu, khiến chúng trở nên hoàn mỹ, hơn hẳn tiểu thuyết phương Tây, tạo ra một hình thức nghệ thuật xứng đáng là tinh hoa của dân tộc? Để làm được việc đó, chúng ta phải vạch ra một kế hoạch viết được loại tiểu thuyết hoàn hảo bằng cách trước hết nắm được nguyên nhân thành công và thất bại của quá khứ, chú ý không lặp lại những sai lầm cũ đồng thời tìm ra và tập trung vào những điểm khả thủ. Thiếu một cuộc vận động kiểu này, tiểu thuyết phương Đông sẽ mãi mãi ở trình độ truyện kể xưa cũ, không có cơ hội phát triển.

Ngay khi rời trường đại học, tôi không chỉ không viết được những cuốn sách mình muốn viết mà cũng rất hiếm khi hoàn chỉnh được một bản dịch. Kinh nghiệm thực tế của tôi do đó rất hạn chế, song tôi dành nhiều năm để đọc tiểu thuyết cả hiện đại lẫn trước đó, và cảm thấy mình có khá nhiều hiểu biết mang tính lý thuyết. Và thế là tôi mong muốn trình bày chúng như một sự dẫn dắt ở PHẦN 2 của công trình này: bàn về những nguyên tắc của tiểu thuyết. Nếu độc giả vui lòng đọc kỹ càng và quan tâm đến nó không rời tay thì sẽ không chỉ soi sáng thủ thuật của hình thức nghệ thuật vĩ đại này: tiểu thuyết, mà sẽ chỉ ra cách viết loại tiểu thuyết thực sự làm lu mờ thú tiểu thuyết kusazōshi.

PHẦN 2

CHƯƠNG 1

NHỮNG NGUYÊN TẮC CỦA TIỂU THUYẾT: DẪN NHẬP

Mọi thứ trong thế gian này đều tuân thủ những quy luật tự nhiên. Mùa vụ luân chuyển theo trật tự nhất định trong năm, như bóng tối tiếp nối ánh trời trong một ngày. Nếu ngay cả thiên nhiên cũng phải tuân thủ quy tắc thì tạo tác của con người còn phải tùng thuộc nó nhiều đến chừng nào! Làm sao chúng có thể tồn tại nếu thiếu nguyên tắc đó? Nhiệm vụ khiêm tốn nhất này muốn hoàn thành phụ thuộc vào một hệ thống những nguyên tắc. Hội họa có họa luật, âm nhạc có âm luật. Thơ ca, vũ điệu – mỗi loại đều có chuẩn mực riêng hướng dẫn người học sau này. Chính vì điều này cũng sẽ đúng với tiểu thuyết nên bây giờ tôi sẽ vào cuộc luận bàn này.

Chắc chắn có những người định hình ý kiến sai lầm coi tiểu thuyết là một câu chuyện dông dài do tác giả hối hả phóng chiếu ra khi bị niềm đam mê xâm chiếm mà không hề có những nguyên tắc chuẩn mực nào. Họ là nạn nhân của cách nhìn hời hợt, không hiểu được bản chất thực sự

của tiểu thuyết. Nhân vật và sự kiện của tiểu thuyết, khác với tiểu sử hay lịch sử thông thường, hoàn toàn là sự tưởng tượng của tác giả. Chúng là sáng tạo thuần túy. Do vậy, nếu một tác giả không bắt đầu tạo lập một nền tảng nhất định để khởi động công việc kiến thiết thì kết quả cuối cùng sẽ là sự hỗn loạn, nhảm tẻ, và trúc trắc. Ngay cả một câu chuyện khác thường dù có thể giống đối tượng của tiểu thuyết ở sự miêu tả thấu đáo bản chất con người và hoàn cảnh xã hội vẫn sẽ nhảm tẻ nếu nó bị xếp đặt một cách nghèo nàn và có một cốt truyện tẻ nhạt, ngán ngẩm. Độc giả sẽ bỏ dở một câu chuyện như vậy và gác nó sang một bên trước khi chạm đến cao trào.

Viết một tiểu thuyết tựa như tạo ra một hợp tấu dài. Cốt truyện và kết cấu của nó phải hệ thống và phải có những khuôn mẫu rõ ràng cho dòng chảy các sự kiện. Nếu cốt truyện kết hợp được cả những điểm cao và thấp, nếu kết cấu truyện kể tránh được sự nhảm tẻ, và nếu sự phóng túng được thể hiện theo cách tôn trọng các cá tính và tình huống được khắc họa thì tiểu thuyết sẽ gây ấn tượng đối với độc giả, và dành được niềm vinh dự với tư cách là một nghệ thuật ngang hàng với thơ và nhạc.

Bất chấp những gì tôi vừa nói, nếu tác giả khư khư bám vào hệ thống những nguyên tắc và cố tạo ra cốt truyện một cách khiên cưỡng như một người thợ thủ công làm theo một khuôn mẫu định trước thì phạm vi miêu tả các tính cách và tình huống tất yếu sẽ bị hạn chế. Ngay cả khi may mắn anh ta có được một ứng xử thấu đáo thì tiến trình chung của công việc vẫn sẽ ảm đạm và thiếu sức sống. Tạo ra được một kết hợp tao nhã bằng cách dựa theo hình mẫu

gò ép các biến thể vào một giọng điệu là chuyện không hề dễ dàng. Các tiểu thuyết gia cũng nên nhớ điều này.

Viết tiểu thuyết giống như nấu ăn. Một đầu bếp, đơn giản anh ta là một đầu bếp, đương nhiên chọn một trong những cách thông thường để chuẩn bị chế biến cá thành món súp, nướng và gói cá hay cá muối. Tuy nhiên, sẽ là ngon miệng nếu anh ta có thể thành công với món gói dù theo quy trình thông thường là làm món nướng. Hoặc anh ta có thể chế tác ra cách muối cá mới anh ta nên dùng cho món salad, hay nướng cá thay vì nấu súp. Bữa ăn của anh ta do vậy không chỉ chấp nhận được mà còn thú vị. Cách tạo ra món ăn ngon nhất là làm cho khâu chế biến phù hợp khẩu vị. Không ai chạy theo một trật tự định sẵn, và đó là lý do khiến một đầu bếp tháo vát thường dồn mọi tài nghệ nấu nướng của mình cho việc chuẩn bị một món ăn theo cách khác thường. Chìa khóa cho tiểu thuyết cũng ở cách tiếp cận tương tự. Điều quan trọng nhất là gây ấn tượng cho độc giả. Nguyên tắc được dùng vào việc xây dựng cốt truyện nhằm tránh trở nên nhàm tẻ, và tạo ra sự thán phục. Do vậy tầm quan trọng thứ hai thuộc về phương thức kết truyện, và phương thức phải phù hợp với hoàn cảnh. Một số nguyên tắc bất di bất dịch, nhưng không phải là tất cả. Một tiểu thuyết gia tìm cách lay động độc giả nên tự thích nghi theo kiểu một vấn đề tất yếu phải theo đòi hỏi của hoàn cảnh. Trạng thái nhạy cảm này có tên gọi tài năng, và nên được thực hành ở mọi dạng viết, không chỉ tiểu thuyết. Những người không chú ý đến điều này sẽ khó có được sự hoàn hảo mong muốn. Tiếc là họ sẽ giết chết những gì họ muốn đem lại cho cuộc sống.

Nói chung, nguyên tắc có thể được coi như một lời khuyên - hữu ích nếu nó liên quan đến sự kiện. Chỉ ra một lầm lẫn trong khi sự việc có thể sắp được chỉnh sửa, song sẽ có một vụng về nhất định trong việc điều khiển dự án, và sản phẩm cuối cùng sẽ bị tổn hại. Các nguyên tắc vận dụng trên cùng cơ sở, điều này cần được hiểu đầy đủ trước khi công việc bắt đầu với cốt truyện của một cuốn tiểu thuyết. Nếu một tác giả không thể làm được việc này và bám chặt vào một công thức giống như người đo đạc bằng một cái thước đo thì anh ta sẽ kết thúc tiểu thuyết bằng cách đưa nó vào một cái khuôn cứng nhắc. Các nhà văn giàu trải nghiệm thi thoảng thành công nhờ may mắn; những người mới vào nghề thường hy vọng thành công hoặc không. Rất nhiều ý kiến đặt ra liên quan đến vấn đề này.

Các chương tiếp theo đề cập đến những nguyên tắc khác nhau. Lập luận của tôi được xếp sắp một cách vội vàng và tất nhiên không hoàn chỉnh - nhiều thứ hoặc bị bỏ sót hoặc không được quan tâm đầy đủ. Chất lượng tiểu thuyết và truyện lịch sử nói riêng chủ yếu được quyết định bởi mức độ và chất lượng tài năng bẩm sinh của các nhà văn. Có vô vàn những hướng dẫn sẽ khiến cho một người nào đó không có năng khiếu lâm trở thành địch thủ của một người nhạy cảm bản năng bất chấp các nguyên tắc. Bakin từng tìm đến Kyōden¹ và đề nghị dạy cách viết gesaku², song Kyōden từ

1 Tên đầy đủ là Santō Kyōden (1761-1816): nhà văn, nhà thơ, nhà nghệ sĩ thời Edo. Ông tên thực là Iwase Samuru, và còn được biết đến với tên gọi Kyōya Denzō (ND).

2 Gesaku (戯作): một kiểu loại văn chương có tính chất đùa chơi giễu cợt... Các nhà văn viết gesaku không đeo đuổi tính thẩm mỹ hay sự hoàn hảo trong lối viết mà chỉ cốt có được sự chấp nhận rộng rãi của công chúng (ND).

chối thỉnh cầu đó bằng một lời đáp rất đúng đắn rằng đó không phải là thứ có thể học được từ người khác. Luật lệ của tiểu thuyết được hiểu một cách trực giác – nhiều thứ rất khó diễn thành lời. Tuy nhiên ở đây tôi có thể dùng một vài điểm và quả quyết chọn chúng làm nguyên tắc, vì tôi quan tâm sâu sắc; điều các tiểu thuyết gia Nhật Bản thiếu kinh nghiệm nên biết là phải nắm được đối tượng của nghệ thuật vĩ đại của tiểu thuyết. Chắc chắn tôi không có chủ định nói nhiều về những nguyên tắc thật sự của tiểu thuyết – thứ mang tính trực cảm. Vì thế, tôi đòi hỏi tất cả giới học giả các bạn, không tùy tiện lao vào thuật ngữ “nguyên tắc” và trách móc tôi vì sự ngờ nghệch của mình! Những điểm mà tôi đưa ra trong các chương tiếp theo hầu hết là ý kiến cá nhân, có thể trong đó có nhiều ý kiến sai. Điều thực sự khiến tôi thỏa mãn và hoàn thành mục tiêu ban đầu của mình, là nếu các vị đỉnh chính được những sai lầm đó mà không chế nhạo tôi.

CHƯƠNG 2

PHONG CÁCH

Phong cách vừa là phương tiện chuyên chở vừa là vật trang sức cho tư tưởng. Nó có tầm quan trọng rất lớn trong việc viết tiểu thuyết. Nếu vụng về nó có thể chộp giật ngay một cốt truyện thông minh nhất của cuộc sống; và nếu

diễn ngôn không trôi chảy tự nhiên thì sẽ chẳng miêu tả được gì. Ở Trung Hoa và nhiều nước phương Tây nơi ngôn ngữ nói và viết gần như là một, sẽ không có nhu cầu lựa một phong cách riêng, nhưng ở đây tại Nhật Bản hiện hữu nhiều loại phong cách, mỗi phong cách đều có những lợi thế và bất lợi, tùy thuộc mục đích tư tưởng, nghĩa là chúng ta phải lựa chọn để chế dựng vào tiểu thuyết.

Ba phong cách đã được sử dụng lâu trong tiểu thuyết Nhật Bản, dù có nhiều biến thái là: nhã, tục và hòa trộn của cả hai phong cách trên. Tôi đề xuất, như một dẫn dắt cho độc giả, để giới hạn cuộc thảo luận này trong những giá trị liên quan của cả ba phong cách đó, chúng ta sẽ không đi vào chi tiết. Tôi phải nói nhiều hơn về phong cách trong tiểu thuyết nhưng tôi sẽ đi lướt vì sợ sẽ trở nên nhàm tẻ; song sau này tôi có ý định viết thêm để bàn về cải tổ phong cách chứ không phải là sự đa dạng phong cách.

Phong cách tao nhã¹

Phong cách tao nhã được biết đến với tên gọi wabun². Mơ hồ và thuần khiết, nó đương nhiên phù hợp với văn xuôi tao nhã bóng bẩy, nhưng lại thiếu một không khí nào nhiệt và hoành tráng cần thiết. Đó là sự hồi nhớ một nhánh liễu yếu ớt, mềm mại đung đưa theo gió, hay một cung nữ xanh xao sau tấm rèm. Ngoài sự hấp dẫn đầy quyến rũ, wabun còn sở hữu những nhịp điệu trong trẻo và một vẻ duyên dáng trang nhã tự nhiên, do vậy không phù hợp với việc mô tả những cung bậc cảm xúc dữ dội, hành vi kỳ quái, hay sự trác táng, còn sự tàn bạo bị bỏ qua.

1 Nguyên bản chữ Hán dùng khái niệm ‘Nhã văn thể’ (ND)

2 Wabun (和文), tức văn chương Nhật Bản.

Vì bốn phần của tiểu thuyết, đọc to trước công chúng, là trình hiện trước mắt độc giả một bức tranh tạo hình về mọi thứ, từ các hiện tượng của thế giới tự nhiên đến những đam mê đủ dạng của con người; nhiều khi là vẻ tao nhã, duyên dáng, niềm phấn khích, sự vui vẻ, nỗi buồn, sự cô đơn và tiếng cười. Ngay cả cốt truyện tuyệt vời nhất cũng sẽ bị hủy hoại nếu nhà văn không linh hoạt để có thể chuyển tải trôi chảy cả sự tao nhã lẫn duyên dáng. Sự uy nghiêm và chất hài hước, cái đẹp và cái bi đều góp phần tạo nên những trang viết đẹp. Chúng đặc biệt quan trọng đối với tiểu thuyết – thiếu dù chỉ một trong 4 yếu tố đó cũng đủ để làm hỏng phong cách, bất kể ba yếu tố khác có thể được thể hiện khéo léo.

Tất nhiên, ở đây tại Nhật Bản, sự lưỡng phân lâu đời giữa cây bút và thanh kiếm hàm nghĩa là văn chương suốt một thời gian dài đã bị phó mặc vào tay những quý tộc cung đình mang tính nữ, kết quả là viết/sáng tác văn chương trở nên rất tao nhã và đương nhiên mất đi rất nhiều sự bộc phác và sôi động. Đặc biệt những cuốn sách mà nhiều năm sau này đã được coi là dấu mốc của văn chương Nhật Bản chỉ là sản phẩm của những khoảng thời gian nhàn hạ của nhóm những người phụ nữ mua vui cho quan nhiếp chính Fujiwara thời trung đại; hơi ngạc nhiên là phong cách của chúng khá chậm rãi. *Genji Monogatari* được viết theo phong cách wabun, đã đem lại danh tiếng lâu dài cho Murasaki Shikibu vì phong cách và nội dung của nó đều hấp dẫn, bổ sung cho nhau, và tôi cũng cho là tác phẩm nổi tiếng vì chất lượng văn chương của nữ tác giả đã đạt đến sự tinh túy của thời đại. Phong cách tiểu thuyết tất nhiên

không phải là không thể thay đổi. Khi bản chất con người và tập tục xã hội tiến bộ hơn, phong cách phải được điều chỉnh theo. Cần phải chú ý thích đáng đến những thay đổi về ngôn ngữ, và tạo ra những hướng mới, vì chất liệu tạo nên tiểu thuyết là chân dung về bản chất và hành vi con người. Ngay cả tài năng của Murasaki cũng khó vịn ép để tạo ra một miêu tả về xã hội hiện tại của chúng ta bằng phong cách wabun thuần khiết ở thời của bà. Những trích đoạn dưới đây sẽ đem lại vài lý giải.

Genji thăm Murasaki lúc nhỏ

(Murasaki): 「(紫詞) 小納言よなほし被たりつらんはいづら。宮の在するかとてよりおはしたる御こゑいと可愛し。」(源詞) 「宮にはあらねど又おもほしはなつべうもあらず。此処と宣たまふを羞かしかりし人とさすがに聞倣して悪しう言ひてけりとおぼして乳母にさしよりて。」(紫詞) 「いざかし寝ぶたきにと宣たまへば。」

(Murasaki): "Shōnagon yo naoshi kitari tsuran wa izura. Miya no owasuru ka tote yori owashitaru mikoe ito rautashi."

(Genji): "Miya ni wa aranedo mata omohoshi hanatsu beu mo arazu. Kochi to notamafu o hazukashikarishi hito to sasuga ni kikinashite ashiu ihitekeri to oboshite menoto ni sashiyorite."

(Murasaki): "Izakashi nebutaki ni to notameheba."

Genji thăm quan Tả Thị lang và khóc thương cái chết của Aoi (Aoi): 「心ながき人だにあらば見はてたまひなん物を命こそはかなけれとて、火をうちながめたまへる眼のうち濡たまへるほどぞめでたき。取別けてらうたくしたまひし小さき小女の親どももなく、

いと心ぼそげに思へる、道理と見たまひて、」(源詞)「あてきは今は我をこそ思ふべき人なめれ、とのたまへば甚じく泣く。」

Kokoro nagaki hito dani araba mihate tamahi nan mono o inochi koso hakanakere tote, hi o uchinagametamaheru me no uchi nuretamaheru hodo zo medetaki. Toriwakete rautakushitamahishi chisaki warawa no oyadomo mo naku, ito kokoro bosoge ni omoheru, kotowari to mitamahite, (Genji): "Ateki wa ima wa ware o koso omofu beki hito namere, to notamaheba imijiku naku."

Fujitsubo thăm con trai và thông báo quyết định trở thành ni sư của mình (Sasaki): (藤詞)「御らんぜで久しからん程に形容の異ざまにて、うたてげに交りて侍らばいかゞ思さるべきと聞えたまへば御かほをうちまもりて。」(東宮)式部かやうにや争でか然はなりたまはんと笑みて宣給ふ。言ふ甲斐なく哀れにて。」(藤詞)「それは老いて侍れば醜きぞ然はあらで髪はそれよりも短くて、黒き衣などを被て、夜居の僧のやうになり侍らんとすれば、見たてまつらんこともいと久しかるべきぞとて泣きたまへば、まめだちて。」(東宮詞)「久しうおはせば恋しきものをとて、涙のおつれば恥かしとおぼして、さすがに背きたまへる御ぐしはゆら／＼と清らにて、眼のなつかしげに匂ひたまへるさま、おとなびたまふまゝに、たゞ彼の御かほをぬぎすべたまへり。」

(Fujitsubo): "Goranze de hisashikaran hodo ni katachi no koto zama ni te, utate ge ni kawarite haberaba ikaga obosaru beki to kikoetamaheba, onkaho o uchi mamorite." (Ryozen): "Shikibu kayōni ya ikadeka sa wa naritamawan

to emite notamafu. Ifu kahinaku aware ni te." (Fujitsubo): "Sore wa oite habereba minikuki zo sa wa ara de kami wa sore yori mo mijikakute, kuroki koromo nado o kite, yoi no sō no yō ni nari haberan to sureba, mitate matsuran koto mo itodo hisashikaru beki zo, tote nakitamaheba, mamedaahite." (Ryozen): "Hisashiu owaseba koishiki mono o tote, namida no otsureba hazukashi to oboshite, sasuga ni somukitamaheru migushi wa yurayura to kiyora ni te, mami no natsukashi ge ni niohitamaheru sama, otonabitamafu mama ni, tada kano onkaho o nugisubetamahehi."

Miêu tả cảnh lưu đày của Genji' (Suma): 「月いと明うさし入て、はかなき旅のおまし所はおくまで隈なし。床の上に夜深き空も見ゆ。入がたの月すごく見ゆるに、たゞこれ西に行くなりと独ごちたまひて、〔ひとしく西へゆくといへども月の西へゆくは唯西へ行のみなり我は左遷され西へ行なりと歎じ給ふ。〕(源詠)「いづかたの雲路にわれもまよひなん月の見るらんこともはづかし。」

Tsuki ito akau sashi-irite, hakanaki tabi no omashi tokoro wa oku made kuma nashi. Tokonoue no yobukaki sora mo miyu. Irigata no tsuki sugoku miyuru ni, tada kore nishi ni yuku nari to hitori gochi tamahite, (hitoshiku nishi e yuku to iedomo tsuki no nishi e yuku wa tada nishi e yuku nomi nari ware wa sasen sare nishi e yuku nari to nagejitamafu.) (Genji): "Izukata no kumo ji ni ware mo mayohi nan tsuki no miruran koto mo hazukashi."

Miêu tả một trận bão dữ dội (Suma): 海のおもては衾を張りたらんやうに光みちて、神なりひらめく。(雷電にて海面白くいかれるをいふ也。)

Umi no omote wa fusuma o haritaran yō ni hikarimichite,
kami nari hirameku. (Raiden ni te umi omoshiroku ikareru
o iu nari.)

Tôi đã phác họa vài nét về đặc điểm của phong cách này.
Ishikawa Masamochi¹ dùng nó trong *Ōmiagata Monogatari*
và *Tsukushi Bune Monogatari*, và Takebe no Ayatari² trong
Nishiyama Monogatari. Độc giả có thể có ý kiến riêng về
các giá trị liên quan từ việc xem xét kỹ ba tác phẩm này.

Trong liên hệ này cho tôi nhắc đến *Miyako no Teburi* của
Roku Juen³, ở đó phong cách tao nhã được dùng để miêu
tả đường phố Edo. Những quán trọ Bakurochō và đặc biệt
là những người đi bộ trên đường phố được miêu tả một
cách chi tiết / tỉ mỉ tinh tế và giàu hình ảnh, còn phong cách
trang nhã dùng cho những chuyện trần tục này thường có
vẻ không phù hợp, thậm chí lỗi bịch. Sự cân nhắc ngôn ngữ
khi lập luận khiến cho người nói có vẻ giống cư dân Kyōto
hơn là người Edo⁴, chứng tỏ wabun không phải là phương
tiện phù hợp với sự sôi động và lối nói bộc trực.

Shikitei Samba và những người khác thi thoảng dùng
phong cách tao nhã cho những miêu tả hài hước. Đây là
một ví dụ trích từ *Ukiyoburo*

春はあけぼのやうやう白くなりゆく。あらひ粉にふ
るとしの顔をあらふ、初湯のけぶりほそくたなびき
たる女湯のありさま、いかで見ん物をとて、松の内
早仕舞ちふ札かけたる格子のもとにたゞずみ、障

1 Nhà nghiên cứu cổ học và thi sĩ trào tiếu Nhật Bản (1753-1830).

2 Nhà nghiên cứu cổ học, nhà văn nhà thơ yomihon (1719-1774).

3 Tên gọi khác của Ishikawa Masamochi (xem chú thích 1).

4 Nguyên bản dùng chữ 'Edokko', tức cư dân Edo.

子のひまよりかいまみるに、そのさまをかしくもあり、
又おのが身のおごめいたるはあさましくもありけり。
白き物ははつ湯の三方とかいふめる、ものはづけとやらんもうべなり。
御祝儀の十二銅、男衆への水引包は、二つの三方にうづ高うして、雪消えぬ
富士と筑波あらそへり。そもそもこゝには神代のありさまを
やうつしたりけむ、注連縄ひきわたせる柘榴口の後には、榊葉ならぬ松真木もて風呂たく男の
庭火燃すありて、湯汲場の天岩戸をさとひらきてより、常闇にまがへる朝湯の湯気はやゝはれわたり、
人々の面白やといふところほひ、髪のかざしもすこしうすめの命めきたる女の指の爪に糸道てふ物の残れるは、
世にいふ舞子、白拍子のたぐひとおぼし。彼太政入道どのゝ世にめでたくおはさ、あそびの者の推参はよのつねの事にさふらふなどいふて見参まをすべきくせものにこそ。

Haru wa akebono yauyau shiroku nariyuku. Arahi kome ni furutoshi no kao o arafu. Hatsuyu no keburu hosoku tanabikitaru onnayu no arisama, ikade min mono o tote, matsu no uchi hayajimahi chiu fuda kaketaru, kōshi no moto ni tatazumi, shōji no hima yori kaimamiru ni, sono sama okashiku mo ari, mata ono ga mi no buzameitaru wa asamashiku mo arikeri. Shiroki mono wa hatsuyu no sanbō to ka ifumeru, monowazuke to yaran mo ube nari. Goshugi no jūnidō, otokoshū e no mizuhikizutsumi wa, futatsu no sanbō ni uzutakau shite, yuki kienu Fuji to Tsukuba arasoheri. Somosomo koko ni wa kamiyo no arisama o ya utsushitarikemu, shimenawa hikiwataseru zakuroguchi no shirihe ni wa, sakakiba naranu matsu maki mote furo taku otoko no niwabi mosu arite, yukumiba no

ama no iwato o satohirakite yori, tokoyami hi magaheru
asayu no yuge wa yaya harewatari, hitobito no omoshiro
ya to ifu tokorohohi, kami no kazashi mo sukoshi usume
no mikoto mekitaru onna no yubi no tsume ni itomichi
tefu mono no nokoreru wa, yo ni ifu maiko, shirabyōshi
no taguhi to oboshi. Kano dashō nyūdō dono no yo ni
medetaku owasaba, asobi no mono no suisan wa yo no
tsune no koto ni safurafu nado ifute genzan ma o subeki
kuse mono ni koso.

Trích đoạn trên tất nhiên không theo phong cách tao nhã thuần túy, nhưng nó cũng không phải là cái mà tôi gọi là sự hòa trộn giữa nhã và tục. Chắc hẳn Samba có lý do chính đáng để dùng phong cách tao nhã trong đoạn miêu tả này. Từ quan điểm thuần văn chương, sẽ có những kết quả hài hước khi cấp độ ngôn từ sử dụng không phù hợp chủ đề; nói khác đi những cái tục tĩu được thể hiện bằng những từ ngữ trang trọng, còn để tài cao thượng lại được diễn tả bằng ngôn ngữ tỉnh lẻ. Có lẽ đó là lý do để Samba dùng phong cách tao nhã trong đoạn đã trích. Mấu chốt của vấn đề là phong cách tao nhã, xưa như nó vốn thế, không phù hợp với việc biểu tả hiện tại. Tiếc là một tác giả kiên trì cố gắng có được một chân dung hiện thực về xã hội hiện đại theo phong cách này, dùng nó mà không suy xét thận trọng, tác phẩm của anh ta được coi là hài hước và chọc cười khi người ta không mong đợi tiếng cười.

Do vậy phong cách tao nhã khi được dùng ở bất kỳ tiểu thuyết nào, ngoại trừ tiểu thuyết hài, có hai bất lợi: thiếu sự bộc trực và sinh động, và có vẻ suông sã.

Phong cách thông tục¹

Phong cách thông tục dùng ngôn ngữ thường nhật ở trạng thái tự nhiên của nó. Dễ hiểu, sáng sủa và sinh động, phong cách này đương nhiên mang những phẩm chất giản dị và trong sáng đủ để tạo ra những trang viết hay, bên cạnh sự mãnh liệt và đắm say. Đôi khi ngay cả những tư tưởng kín đáo nhất cũng có thể được biểu hiện một cách trang nhã bằng cách hài hòa nhịp và thanh điệu của ngôn từ với trạng thái đó. Vì thế, trừ những đoạn tự sự, phong cách thông tục được dùng ở bất kỳ đâu với tư cách là một phương tiện biểu đạt trong các tiểu thuyết chữ Hán, và tất nhiên cả trong tiểu thuyết phương Tây.

Tuy nhiên, dù có những lợi thế như vậy, trong văn học viết ở Nhật Bản vẫn không có phong cách thông tục. Ngôn ngữ viết và nói của chúng ta khác biệt nhau đến mức ngôn ngữ bạch thoại khi viết hoặc giống như tiếng ì oạp hoặc quá xoàng xĩnh về thanh điệu. Nó mang lại không khí tỉnh lẻ cho câu chuyện thanh nhã nhất, và hấp thụ cả sự thô ráp cũng như sự tầm thường. Hơn thế, ngoài sự phân chia ngôn ngữ rạch ròi không hề thấy ở phương Tây này, ở đất nước chúng ta còn tồn tại các phương ngữ tuy ở những vùng không quá xa nhau nhưng ít giống nhau như tiếng Anh và tiếng Pháp. Việc dùng tiếng Nhật khẩu ngữ trong tiểu thuyết lịch sử do vậy không chỉ bất cập mà còn có phần vô lý. Nó có thể được dùng rất tài tình trong các tiểu thuyết về cuộc sống hiện đại, thích hợp về giọng điệu, nhưng ngay cả như vậy thì tư tưởng và sự chọn lựa cũng phải được chú ý đến nếu muốn thành công.

1 Nguyên bản tiếng Nhật dùng khái niệm 俗文体 'Tục văn thể' (ND).

Khi các độc giả của trường phái các nhà văn Tamenaga tinh ngộ/ý thức được thì chính họ, trong những đoạn cần đến sự nghiêm nhặt, sẽ dùng kiểu đối thoại gần như trên sân khấu để lấp cho những phần mà chỉ riêng phong cách thông tục sẽ không đáp ứng được.

Bakin đã nói: “cả ngôn ngữ chuẩn mực và phương ngữ đều xuất hiện trong phong cách thông tục ở Trung Hoa. Đó là cách mọi thứ được thể hiện. Người ta mong đợi các tác phẩm Nho giáo, Đạo giáo và Phật giáo được viết bằng ngôn ngữ chuẩn mực, song *Nitei Zensho*¹ và *Shushi Gorui*² phần nào theo phong cách thông tục, còn *Kikō Shinji*, *Shōkan Joben*, *Kidōroku* và *Kōmeizo*³ thì hoàn toàn là thông tục. Các nhà văn thuộc thời kỳ sớm hơn giữ hai phong cách tách biệt, kết quả là mặc dù phong cách của họ rất tao nhã nó vẫn thiếu sự linh hoạt vì không hấp thu được sức mạnh của ngôn ngữ nói. Sự phân chia trong lòng ngôn ngữ viết của chúng ta, giữa các yếu tố Hán và Nhật, nhã và tục, hiện đại và cổ xưa còn lớn hơn thế nhiều! Bất kể ai mạo hiểm trong thế giới văn chương ngày nay đều phải hiểu rõ điều đó. Thật nan giải! Các tác giả tài năng xưa kia như tác giả *Taketori Monogatari*⁴ và *Genji Monogatari* có lẽ đã quan tâm đặc biệt đến việc chọn lựa ngôn từ cho đối thoại. Họ chỉ

- 1 Túc 二程全書 (Nhị Trình toàn thư): tuyển tập 66 quyển, gồm cách ngôn và thơ ca của hai triết gia đời Tống là Trình Hạo (1032-1085) và Trình Di (1033-1107).
- 2 Túc 朱子語類 (Chu tử ngữ loại, 1270), 140 quyển, gồm những truyền ngôn của Chu Hi (1130-1200) và môn đệ của ông, do Lê Tịnh Đức người Nam Tống biên soạn.
- 3 Túc 寄功新事, 伤寒条辨, 虚堂录, 光明藏 (ND).
- 4 Tác phẩm sớm nhất của thể loại kể chuyện *monogatari*, được viết ở thời Heian, chưa rõ tác giả.

ghi lại nguyên văn những lời lẽ thông thường - thậm chí cả phương ngữ - của quý tộc cung đình lúc đó. Đương nhiên lời lẽ đó không thô thiển. Mặc dù lối biểu hiện cả nhã và tục đều phổ biến trong lối nói của giới nữ cung đình, song những năm sau này lại cho rằng những nam giới và nữ giới tài hoa trong cung này có sở trường về wabun là bởi đẳng cấp rất cao và tài năng văn chương của họ. Do vậy chúng ta có thể xem loại *sōshi monogari*¹ cổ là viết theo phong cách thông tục. Văn tự viết chữ Hán và chữ Nhật, dù khác nhau, vẫn có những tương đồng ở chỗ không thể biến minh đây đủ cho việc diễn tả bản chất con người và hoàn cảnh xã hội mà không dùng khẩu ngữ. Ngay cả như vậy, những hình thức khó hiểu, lai ghép của lối nói khẩu ngữ lưu truyền hiện nay cũng không thể được viết ra y nguyên. Theo tôi chúng ta nên tránh pha trộn phong cách của mình với kiểu nói không ra câu cú của tầng lớp hạ lưu.

Khẩu ngữ quả thật có nhiều hạn chế, như Bakin đã chỉ ra. Trong khi tôi không thể tranh cãi với những gì ông nói, tôi cũng không thể hoàn toàn đồng ý, và vì thế tôi bây giờ tôi sẽ lý giải một vài quan niệm của mình về phong cách thông tục.

Việc diễn tả bản chất con người và những hoàn cảnh xã hội là điều thiết yếu đối với tiểu thuyết. Tiếp đó, nếu đó là xã hội hạ lưu mà tác giả đang tìm cách diễn tả thì ngôn ngữ của nhân vật nhất định phải mang tính bình dân! Được dùng hợp lý, mà vẫn thô phác, nó sẽ phản ánh những hiện thực của cuộc sống con người bình thường. Vì thế không thể khẳng định rằng không có chỗ cho phong cách

1 *sōshi monogari* (草紙物語): sách truyện.

thông tục trong tiểu thuyết Nhật Bản hiện đại. Dickens¹ và Fielding sử dụng nhiều tiếng lóng trong những tác phẩm viết của mình mà không cần đến chủ nghĩa phê phán. Fielding thường bị công kích về sự tục tĩu trong nội dung hơn là về phong cách. Vì thế không chỉ không thể ngăn cản được cách dùng đó trong một văn cảnh thích hợp như phương ngữ suy thoái hay thổ ngữ bị mai một mà còn có thể thêm vào để tăng hiệu quả.

Tuy nhiên tiếng Nhật thông tục quá dài dòng. Lảnh lối và thiếu sự hài hòa, ngôn ngữ đó không trôi chảy nhẹ nhàng trong các đoạn kể chuyện (gắn liền tăng với mọi thứ) hoặc miêu tả (khắc họa về ngoài và tính chất của mọi vật). Sự dài dòng của nó bắt nguồn từ sự mơ hồ vốn có của ngôn ngữ chúng ta, trong khi sự đan xen của nó với chữ Hán và của từ ngữ tiếng Nhật với những hình thức phương ngữ đã suy tàn có lẽ đã góp phần tạo nên tình trạng thiếu êm tai hay kết dính về ngữ pháp. Hơn thế, cách khẩu ngữ được dùng rất khác nhau tùy thuộc vào trạng thái tương quan của cá nhân nhận thông điệp – một hiện tượng không xảy ra trong các ngôn ngữ phương Tây. Một số người không phân biệt về thời khi chuyển thông tin đến người khác, vì thế những đoạn chuyện kể đã được viết là *sara ni koei no shirezari shikaba* cũng có thể được biểu hiện thành *sara ni koei ga shirenu kara*, hoặc *tonto koei ga shirenakatta mono da kara ni koei ga shirenu mon da kara*. Hai phiên đoạn sau, dùng kiểu hội thoại, tự nhiên nhất, vì thế chắc chắn câu đầu được dùng cho chuyện kể; nhưng ở thời hiện tại nó không thể thích hợp với việc kể những sự kiện quá khứ. Tiếng Anh có một hình thức mang

1 Charles Dickens (1812-1870): tiểu thuyết gia Anh.

tên hiện tại lịch sử nhưng ít khi dùng; thực tế, nó không thực phù hợp. Tùy thuộc vào bản chất của khách thể/chủ ngữ, nói về quá khứ như nói về hiện tại có thể rất thú vị, nhưng nếu một nhà văn kéo dài việc kể lể bằng ngôn ngữ dông dài mà không phân biệt hai trạng thái đó thì chúng có thể trở nên rối rắm và sự tiếp nối của sự kiện khó êm ả, đó là điều khiến độc giả thấy rất mệt mỏi. Bởi vậy, niềm tin chắc chắn của tôi là trong khi không có lý do để không tái tạo ngôn ngữ thông tục trong đối thoại của một câu chuyện khi nó vẫn ở trạng thái hiện tại chưa thuận nhả, thì không nên dùng nó trong các đoạn kể chuyện, vì tôi e diễn tiến của truyện sẽ bị tổn hại.

Đoạn dưới đây được rút từ một trong ninjōbon của Shōtei Kinzui, một thành viên của trường phái Tamenaga. Chỉ đọc qua cũng đủ để nhận ra ưu khuyết của nó.

孝道無二のますらをながら、なまじ情に引かれて、
そがまゝ長者が許に戻、義理ある父と忠太夫にせめて一筆書きのこさんと、硯ひきよせ摺りながす墨も
涙ににじみがち、様子しらねば娘のお梅、唐紙あけて手をつかへ、梅「こんちはお寺参りからどちへ
お行き遊ばしました。」源「おふくろの仏参から久しぶりで諸方あるいて来ました。」(中略)源「オ
ゝでかすそれでこそ武士の妻、卑怯未練の源太左衛門何程の事があらう、本望とぐるはまたゝくうち、
必ず吉左右待つておやれ」といひつゝ、雨戸を細目に
あけ、外面をながめて、源「思ひの外に夜もふけた様子、今から出掛るから、父上と忠太夫に此書置を
さしあげて、猶くはしくおまへから能うくおはなし申しておくれ。」梅「それではモウお出かけあそば
しますか、随分お身を大切に。」源「お前もからだ

に気をつけて」ト（すこし声をひくゝなし。）源「お牧さんが被下物をうつかりと喰ないやうに、其外お牧さんから父上様にあげる物にも気を附て、身を大事に時節をまちな。」梅「ハイ」といらへて取いだす刀ならねど若し此まゝに切れもやせんかと柄糸の唯つかのまも忘れず、割筭のわかれてもいつか下緒の結ばるゝ時こそあれと両の眼に浮む泪をみせじとて。

Kōdō muni no masurao nagara, namaji nasake ni hikasarete, so ga mama chōja ga moto ni modori, giri aru chichi to chūtaifu ni semete hito fude kaki nokosan to, suzuri hikiyose suri nagasu sumi mo namida ni nijimigachi, yōsu shiraneba musume no O Mume, karakami akete te o tsukahe, Mume: 'Konchiwa o tera mairi kara, dochira e o ide asobashimashita.' Minamoto: 'Ofukuro no bussan kara hisashiburi de hōbō aruite kimashita'.. Minamoto: 'Ō de kasukasu sore de kōso bushi no tsuma, hikyō miren no Gendazaemon nanihodo no koto ga arau, hommō toguru wa matataku uchi kanarazu kissō matte iyare.' to ihitsutsu amado o hosome ni ake soto o nagamete. Minamoto: 'Omohi no hoka ni yo mo fuketa yōsu, ima kara dekakeru kara, otossama to chūtaifu ni kono kakioki o sashiagete, nao kuwashiku wa omahe kara youku ohanashi mōshite okure.' Mume: 'Sore de wa mō odekake asobashimasu ka, zuibun omi o taisetsu ni.' Minamoto: 'Omahe mo karada ni ki o tsukete,' (to sukoshi koe o hikuku nashi.) Minamoto: 'Omaki san ga kudasaremono o ukkari to tabenai yau ni, sono hoka Omaki san kara otossama ni ageru mono ni mo ki o tsukete, mi o daiji ni jisetsu o machi na.' Mume: 'Hai,' to irahete tori idasu katana naranedo moshi kono mama

ni kire mo yasen ka to tsukaito no tada tsuka no ma mo wasurerarezu, warikōgai no wakaretemo itsuka sageo no musubaruru toki koso are to ryō no me ni ukamu namida o miseji tote.

Đoạn văn được viết theo phong cách mà ta gọi là thông tục, song khẩu ngữ chỉ chiếm 80%. Lối diễn tả tao nhã được hòa vào các phần kể chuyện, có lẽ để tháo gỡ những khó khăn mà tôi đã nói ở trên. Khi sự khác biệt về ngôn từ giữa đối thoại và kể chuyện chỉ là có thể thì chắc chắn chẳng có gì thoải mái khi hủy hoại sự cố kết bên ngoài của một trong hai hình thái biểu hiện đó với cách biểu đạt cổ xưa. Chẳng hạn, những từ tôi nhấn mạnh ở đoạn văn trên mang chất sân khấu; ngày nay chẳng còn ai dùng nữa. Chúng không hài hòa với những từ xung quanh. Tác giả không nhất thiết bị quở trách về điều này – ông dùng chúng vì lời nói thường nhật quá rườm rà – song chúng giảm bớt sự hấp dẫn của chuyển động – tinh hoa của phong cách thông tục. Tình trạng phiến-toái đương nhiên này của sự việc xảy ra vì sự không tương thích về phong cách và nội dung ngăn nó mang một hình thức biểu đạt trọn vẹn xứng đáng. Như tôi đã lưu ý trước, việc dùng phong cách thông tục trong một tiểu thuyết lịch sử có thể rất không ổn. Điều cần thiết là một sự kết hợp cả phong cách nhã và tục.

Tôi cũng đã đề cập đến việc sự sáp nhập một số cách thể hiện tao nhã khiến phong cách này dễ viết nên những đoạn kể chuyện trong tiểu thuyết thậm chí cả tiểu thuyết viết về đời sống hiện đại hơn. Tuy nhiên, kết hợp đối thoại khẩu ngữ với miêu tả nhã-tục không hề dễ dàng, về phía tác giả nó đòi hỏi rất nhiều cẩn trọng để có thể thành công.

Nếu anh ta bắt chước một đoạn miêu tả theo phong cách ưa chuộng của Bakin bằng kiểu đối thoại như *beranmei hay oyashinasa ina*, mà Shunsui thường dùng, thì cả hai sẽ xô lệch và những từ ngữ thông tục đương nhiên sẽ gây nên một nghịch lý. Nói khác đi, những đoạn thiên về tự sự quá nghiêng về phong cách thông tục nhằm loại bớt xung đột sẽ hạn chế những miêu tả khung cảnh hoành tráng. Đây chính là chỗ khó khăn nhất. Nếu phong cách thông tục có tác dụng thì một phương pháp sử dụng mới phải xuất hiện. Hoàn toàn không phải là cố dùng phong cách của Bakin để miêu tả và phong cách của Shunsui để đối thoại. Phương pháp đó rất công kênh; khả dĩ hơn là dùng phong cách *ninjōbon* theo kiểu nguyên dạng. Bạch thoại có thể được chằng hay chớ, song đó không phải điều xảy ra với mọi trường hợp. Những tác giả có sức hấp dẫn nên nghĩ nhiều về những điểm này.

Độc giả của tôi sẽ rất sai lầm nếu cho rằng tôi đã lén lút gièm pha khẩu ngữ bằng cách nói nó không êm tai lắm và đẩy dầy những mục ruỗng về ngôn ngữ. Ngôn ngữ là tinh thần, phong cách là hình thức. Xúc cảm được biểu hiện trực diện trong diễn ngôn, còn trong văn viết chúng bị nguy trang bằng vẻ bề ngoài mà ở chừng mực nào đó nó che giấu hiện thực. Đối thoại được viết theo hơi hướng khẩu ngữ của kiểu đối thoại mặt đối mặt; khi có sự hòa trộn *nhã-tục*, nó đặt người ta vào chủ định của con chữ - thứ tất nhiên không giống như giải trí! Đối thoại là một phạm vi mà phong cách thông tục có ưu thế. Tiếc là không có những chứng cứ về những khiếm khuyết của nó. Có lẽ một trong những người bạn khôn ngoan của tôi sẽ phát hiện ra cách

làm đó. Còn tôi sẽ không kiên nhẫn đợi đến cái ngày phiên bản mới của phong cách thông tục xuất hiện.

Hòa trộn phong cách *nhã* và *tục*¹

Có hai kiểu hòa trộn *nhã-tục* là phong cách *yomihon* và phong cách *kusazōshi*.

A. Ở phong cách *yomihon*, từ ngữ *nhã* chiếm 70 hoặc 80% việc miêu tả, và 50 đến 60% trong đối thoại. Vì thế rất dễ điều chỉnh những miêu tả ở các cấp độ khác nhau và khi có điều kiện phát sinh những đòi hỏi bằng cách dùng lối diễn đạt cổ điển theo giọng *trang nhã* và từ ngữ thông tục cho giọng điệu trái ngược lại mà không bị nguy cơ xung đột giữa miêu tả và đối thoại. Ngay cả chữ Hán thi thoảng cũng được dùng để bù đắp cho những thiếu hụt trong ngôn ngữ của chúng ta, vì thế những đoạn văn diễm lệ và êm ái được tô đậm một cách tinh tế bằng *wabun* và khoảng cách khi miêu tả những khung cảnh hùng vĩ và dữ dội được lấp đầy bằng điển tích Trung Hoa chọn lọc để thể hiện sức mạnh. Có thể có được những thể hiện hiện thực các vùng hẻo lánh bằng việc gia tăng nội dung thông tục lên 60 hoặc 70%. Nói khác đi, tỉ lệ nội dung *nhã* có thể được nâng lên đến 80 hoặc 90% để tái tạo diễn ngôn của những cận thần xưa. Tôi không nghĩ có một phong cách nào khác thích hợp với tiểu thuyết lịch sử. Điều đó cũng không phải không đúng với tiểu thuyết xã hội; nhưng có lẽ biến thể *kusazōshi* của phong cách thông tục thì tốt hơn, vì đối thoại khá đặc thù của phong

1. Tsubouchi gọi là 'gazoku sechūbun'.

cách yomihon thường hơi khác với diễn ngôn hiện đại, và điều đó khiến việc vận dụng nó trong tiểu thuyết xã hội dường như tự nhiên hơn. Khi sự pha trộn các yếu tố nhà và tục nhuần nhuyễn, thì đó thực sự là phong cách duy nhất phù hợp với tiểu thuyết lịch sử. Tuy nhiên, có được tỉ lệ đúng mức không phải là dễ, và sự thô thiển của những cố gắng của các tác giả không chuyên trong tương lai có thể là việc hết sức khó khăn. Giờ tôi đề xuất thử tìm hiểu một hoặc hai trường hợp rắc rối.

Một nguy cơ nằm ở việc dựa quá nhiều vào xu hướng giọng điệu tao nhã, một nhầm lẫn thường xảy ra với các nhà văn am hiểu vốn học cổ điển khi bắt đầu những nỗ lực đầu tiên theo phong cách yomihon. Họ hoặc tập trung vào việc phân biệt các cấp độ khác nhau về diễn ngôn và vào việc tạo ra một phong cách thất thường thiếu hấp dẫn; hoặc chỉ nghĩ về nhịp điệu, vì thế tác phẩm của họ gọi lại *chōka* hoặc *imayō*¹ và thường thiếu sinh động. Tất nhiên, sự hiện diện của một tỉ lệ vốn từ ngữ tao nhã khiến cho việc tiếp tục sử dụng ngữ pháp tiếng Nhật tao nhã trở nên tự nhiên, song nó hoàn toàn không có khả năng khiến cho nền tảng này dừng ở ngữ pháp mà lan sang việc khắc họa bản chất con người và các điều kiện xã hội - mối quan tâm chính của tiểu thuyết.

Nguy cơ thứ hai nằm ở việc quá thiên vị cái thông tục. Khi một nhà văn không quen thuộc lắm với *wabun* anh ta sẽ vội vàng tìm cách kết hợp nhiều cụm từ thông tục trong văn bản, và thường dẫn đến việc đi theo một phong cách quen thuộc với những ngôn từ dùng trong các văn bản

1 Hình thức thơ cổ 4 câu: 2 câu 7 âm tiết, 2 câu 5 âm tiết.

jōruri hoặc *hauta*¹. Nhịp văn bản có thể êm ái, song giọng điệu thông thường đến mức khó đọc. Các tác phẩm như *Teishinroku* của Segawa Jokō² có thể rơi vào khả năng này.

Phong cách hòa trộn thể hiện rõ nhất trong những tiểu thuyết vĩ đại như *Hakkenden* và *Bishōnenroku*. Vài trích đoạn có thể đủ để chuyển tải ý tưởng chung về điều này.

「この眉上の黒子さへ一対なるは親子の徴、この児の顔と御身の容止、似ずや肖ざるや見給へといひつゝ鼻紙に附たりし懐中鏡を取り出して、照して見せつ推向て、珠よ爾（にんべんつき）の（父に多）々公ぞや抱かれ給へと搔遣れば、まだいはけなき珠之助も争ひ難き血脈の恩愛、父に多）々様のうと呼かけて携るを聽て引よせて膝にのせたる瀬十郎、歎けばこそあれ日に脆き、涙歟露のひと滴。」（『美少年録』）

"Kono manauhe no hokuro sahe ittsumi naru wa oyako no shirushi, kono ko no kaho to onmi no kahobase, nizu ya nizaru ya mi tamahe to ihitsutsu, hanagami ni tsuketarishi kaichū kagami o toridashite, terashite misetsu oshimukete, tama yo sonata no tetego zo ya idakare tamahe to kaiyareba, mada iwakenaki tamanosuke mo arasohi gataki chisuji no onai, toto sama no uto yobi kakete sugaru o yagate hikiyosete hiza ni nosetaru sejurō, nakeba koso are me ni moroki, namida ka tsuyu no hito shizuku." (Bishōnenroku)

「さらば左いはん右いふて身の憂事をつけの櫛、鬢の後毛かきあげて、人待つ縁の夕化粧、鏡も刀自に借りものと打向へども影暗き、日は没果て燈火の、

1 Đoàn ca có nội dung tình yêu.

2. Tác giả các vở kabuki (1806-1881).

こゝへとゞかぬ片ごころ、かゝる為にと貯の座席遺の蠟燭も、流れ渡りの身にしあれど、よろづよき口と唇手の、茶碗を覆す糸底に、立てゝ彩る唇燕脂の、笹色の香も知る人に、見せなんとての所為なりけり。」(同前)

"Saraba sa ihan kau ifute mi no ukikoto o tsuge no kushi, bin no okurege kakiagete, hito matsu en no yūgeshō, kagami mo toji ni kari mono to uchimukahedomo kage kuraki, hi wa iri hatete toboshihi no, koko e todokanu kata gokoro, kakaru tame ni to takuwahe no zashikinokori no rōsoku mo, nagare watari no mi ni shi aredo, yorozuyoki hi to koyomide no, chawan o kahesu itozoko ni, tatete irodoru kuchibeni no, sasairo no ka mo shiru hito ni, mise nan tote no waza narikeri." (Như trên)

「客もあるじも沙量ならねば、是より酒〔酉燕〕始まりて、献つ酬へつ果しなき、議論に興を催したる、朱之助ははや薄酔の、多弁に任して属日の鬱気を恁とうち啣ちて、媒妁の目の前にて斯ういへばをかしからぬ不走向に似たれども、岳母の旦ても暮ても苦虫を嚼潰して、四角四面の気韻高く、斧柄もまた烏と共に起て糸を繰り機を織る、これより外に所作はなし。今様早唄こそ事ふりにたれ、説経并斎柳節を学びたりやと問へば知らずと答ふ。況てきのふけふは田舎までも弄ぶ三絃などとは、手で弾く物やら足でかきならず物なるや、夢にだも見たることはあらず。偶然に物いひかけても、泣出したげなる面色して返辞をするのみ余情もなく、寝る時だにも三つ指にて許させたまへといひながら、蒲団の端へ如恐怖に枕引よせて就寝なり。畢竟木彫の偶人と枕を並ぶるに異ならず。斯ても夫婦といふべきや、

粉糠三合有ならば入婿になゝりそといひけん、昔の人の格言なるかな、察したまへと不樂しげに、意中をつくす酒興の述懐。箭五郎呵々とうち笑ひて、宣ふ趣き無理ならねど、世の常言に石の上にも三稔といふことあるならずや。さりとして貴所は入婿にしてまた世の入婿に同じからず。今にもあれ主用を果したまはゞ、袖打払みて武蔵へ帰りたまはなん。しからばこゝもなほ旅なり。詰る所は趣きのなき銜妻を旅宿の当分月傭にせしなりと思ひたまはゞ不足はあらず。且く堪忍したまへかし、といへば奥手も打笑ひて、斧柄さまの光忽子なる、そはその該の事に侍り、焦たる桐も製らねば良琴にはなり侍らず、煤けし竹も伐てこそめてたき笛になるとかいふ譬喩を女子の諸礼書にて見しことの侍りにき。斧柄さまも恁ぞかし。気長く教育たまひなば、遂には佳音を現はして暁毎に臥房の窓の隙よりしらむを共侶に、いとほしみつゝ離れかねぬる、楽しき中になりたまはん。そを教へずして備はらんことを求めたまふは疎にこそ。然はあらずやと慰むれば。」(同前)

"Kyaku mo aruji mo geko naraneba, kore yori sakamori hajimarite, sashitsu osahetsu hateshi naki, giron ni kyō o moyōshitaru, Akenosuke wa haya horoehi no, taben ni makashite kono goro no usa o shikajika to uchi kakochite, nakaudo no me no mae nite kau ieba okashikaranu fuhamuki ni nitaredomo, shiutome no aketemo kuretemo nigamushi o kamitsubushite, shikaku shimen no kigurai takaku, Onoe mo mata karasu to tomo ni okite ito o kuri hata o oru, koreyori hoka ni shōsa wa nashi. Imayō hayauta koso koto furi ni tare, sekkyō rōsai nagibushi o manabitari ya to toheba shirazu to kotafu. Maite kinofu

kefu wa inaka made mo moteasobu samisen nan wa te de hiku mono yara ashi de kaki narasu mono naru ya, yume ni damo mitaru koto wa arazu. Tamasaka ni mono ihikaketemo, nakidashita ge naru omomochi shite henji o suru nomi yozei mo naku, neru toki danimo mitsu yubi nite yurusasetamahe to ihinagara, futon no hashi e kowasōni makura hikiyosete nemaru nari. Hikkyō kibori no ningyō to makura o naraburu ni koto narazu. Kakutemo fufu to ifubeki ya, koneka sangō motsu naraba, irimuko ni nawari so to ihiken, mukashi no hito no kakugen naru kana, sasshi tamahe to wabishige ni, ichū o tsukusu shukyō no jukkai. Yagorō kaka to uchi waraite, notamafu omomuki muri naranedo, yo no kotowaza ni ishi no ue ni mo sannen to iu koto aru narazu ya. Sari tote kisho wa irimuko ni shite mata yo no irimuko ni onaji karazu. Ima ni mo are shuyō o hatashi tamahaba, sode uchi harafute musashi e kaeri tamahanan. Shikaraba koko mo naho tabi nari. Tsumaru tokoro wa omomuki no naki gensai o tabine no tōbun tsukiyatohi ni seshi nari to omohi tamahaba fusoku wa araji. Shibaraku kannin shi tamahe kashi, to iheba okute mo uchiwarahite, Onoe sama no oboko naru, so wa sono hazu no koto ni haberi, kogetaru kiri mo tsukuraneba yokikoto ni hanari haberazu, susukeshi take mo kirite koso medetaki fue ni naru to ka ifu tatohe o onago no shitsukegata nite mishi koto no haberi ni ki. Onoe sama mo shika zo kashi. Kinagaku shikomi tamahinaba, tsui ni wa yokine o arashite akatsuki goto ni fushido no mado no hima yori shiramu o morotomo ni, ito oshimitsutsu hanarekanenuru, tanoshiki naka ni naritamahan. So o oshiezu shite sonoharan koto o motome tamafu wa oroka ni koso. Sa wa arazu ya to nagusamureba.” (Như trên)

「昨夜はなせし事により、吾儕は目今里長どのゝ宿所へゆかん、葛籠なる衣物出したまひね、といふに斧柄は心得て、取出しつゝ持て来ぬる手織小袖の染紬絹、太織は名のみ瘦穴に、帯の端さへあまりぬる、真と辛苦をやる瀬なき、表衣ばかりを脱更て、繕ひのなき白踏皮も、水入らずなる親子仲、脱し旧衣たゝむ間に、鼻紙折て懐へ、これもと渡す印章を、取て収むる袖頭巾、ひさげて朱どの頼むぞや。斧柄留守を、と言ひつゝも、背戸より出でてゆきにけり。」

"Yonbe wa naseshi koto ni yori, wanami wa tada ima sato osa dono no shukusho e yukan, tsuzura naru kirumono idashitamahine to ifu ni Onoe wa kokoroete, tori idashitsutsu motte kinuru teori kosode no sometsumugi, futori wa na nomi yasejishi ni, obi no haji sahe amari nuru, shin to shinku o yaru se naki, uhagi bakari o nugikahete, tsukurohi no naki shirotabi mo, mizu irazu naru oyako naka, nugishi furuginu tatamu ma ni, hanagami orite futokorohe koremoto watasu ingyō o, torite osamura sode zukin, hisagete ake dono tanomu zo ya. Onoe rusu o, to ihitsutsumo, sedo yori idete yuki ni keru. . . ."

「落葉は早くかへり来て、朱どの斧柄も歎びたまへ、那一種は手に入りき。委細は後に辛度や、といふをきこそと朱之助、斧柄も共に慰めて、汲てすゝむる一柄杓、立茶の泡のあはれげに、恩義のために使うゝ、親さへ子さへ暇なき、心尽しを心ある、人に見せばや津の国に、ありといふなる武庫の山、塔に栄なき空花の、散りぞしぬべき入相の、山寺の鐘おとづれて、燈点比になりにけり。」(同前)

"Ochiba wa hayaku kaheri kite, ake dono Onoe mo yorokobi tamahe, kanohitokusa wa te ni iri ni ki. Isai wa

nochi ni shindo ya, to ifu o sa koso to Akenosuke, Onoe mo tomo ni nagusamete, kumite susumuru hito hisaku, tatecha no awa no awaregeni, ongi no tame ni tsukaharuru, oya sahe ko sahe itoma naki, kokorozukushi o kokoro aru, hito ni miseba ya tsu no kuni ni, ari to ifu naru muko no yama. Muko ni hae naki adabana no, chiri zo shinu beki iriahi no, yamadera no kane otzurete, hitomoshigoro ni nari ni keru." (Như trên)

「兼頭卿も賢房卿も共に名残を惜ませたまふ。愛顧は筆に現はれたる、そが中に兼頭卿の消息に、今より四稔さきつころ緑巽亭にあだまちさせしは紅葉見ならで、物いふ花を手折れといはぬばかりなりしわが愆こそ悔しけれ。今さらに恨みられやせん、鈍ましかりきと書せたまふを見れば、顔まづうなりしを、さらぬさまにてさやさやと、手早く巻て懐にうちをさめ、今にはじめぬ両卿のおんなさけこそ辱けれ。」 (同前)

"Kaneaki kyō mo Katafusa kyō mo tomo ni nagori o oshimasetamafu. Aiko wa fude ni araharetaru, so ga naka ni Kaneaki kyō no shōsoku ni, ima yori yotose sakitsu koro Rikuson-tei ni adamachisaseshi wa momiji minarade, mono ifu hana o taore to ihanu bakari narishi waga ayamachi koso kuyashikere. Ima sara ni uramirareyasen, ozomashikariki to kakase tamafu o mireba, kaho mazu akau narishi o, saranu sama nite sayasaya to, tebayaku makite futokoro ni uchiosame, ima ni hajimenu ryōkyō no onnasake koso katajikere." (Như trên)

Những trích đoạn trên chỉ cho thấy nét cơ bản của phong cách này. Chúng không đủ để bộc lộ nó trong tính toàn thể, song tôi nghĩ chúng làm rõ những kiểu thức khiến nó

khác biệt với hai phong cách kia. Như tôi đã nói trước đây, ngôn từ tao nhã chiếm 70 đến 80% văn kể, còn tỉ lệ trong đối thoại là 50 đến 60%, vì thế không có sự tương phản rõ nét về giọng điệu giữa hai mảng này và tác giả có thể thoải mái thể hiện những khác biệt về diễn ngôn tùy theo thứ bậc hay giới tính chỉ thi thoảng mới điều chỉnh tỉ lệ này. Chính điều đó đã khiến nó thành phong cách tốt nhất cho việc miêu tả những khung cảnh của cả quá khứ xa xăm lẫn khung cảnh của mọi giai tầng xã hội.

Một số điểm phải nhắc đến khi bàn về biến thể yomihon của phong cách hòa trộn là những biểu trưng của từ ngữ chủ chốt về âm và nghĩa, điển tích/trích dẫn từ thơ cổ điển, và sáng tạo ra những tiêu đề kỳ lạ.

Những từ ngữ chủ chốt về âm là biến thể từ những tính ngữ rập khuôn của chōka. Kỹ thuật này tạo nên nửa sau của một từ vốn biểu nghĩa ở nửa trước của từ tiếp theo. Ví dụ:

さては命は浪速江の、短き蘆の薄命 (ふし(節)あはせ)、あはずなりしをうらめしの、近江 (あふ(逢)み) とはたが名づけゝん、さして往方は磨針の、最 (いと(糸)) もはかなや叔母犬さへ、なき名聞して後々に、物思へとやつれもなき。

Sate wa inochi wa Naniha e no, mijikaki ashi no fushi-awase, awazunarishi o urameshi no, Ōmi to hata ga nazukeken, sashite yukuhe wa surihari no, ito mo hakana ya ojigo sahe, nakina kikashite nochi nochi ni, mono omohe to ya tsure mo naki.

Tôi đã nhấn mạnh vài dẫn chứng về việc xoay quanh âm trong đoạn trên. Chúng có thể là cách giới hạn độ dài văn

bản chữ không chỉ là nỗ lực về trí tuệ. Một số nhà văn mới vào nghề, có lẽ không nhận thức như vậy, họ nghĩ cách dùng của họ là không bắt buộc khi trong thực tế chúng không quá chính yếu. Việc hoàn toàn không dùng chúng có thể do kéo dài một cách khó chịu, sự nhầm tẻ, văn xuôi xám xịt, song việc khớp một cách vụng về những từ ngữ tương liên vào những chỗ không thích hợp, hoặc hoan hỉ tạo ra những mẫu vật rất khó coi như *Toshi wa nijūhachi ka nijūku karranu*, *Yōsu wa nanika shirakami mo*, *Oku no hitoma iriai no*, *Nan to sen kata namida nomi* – phổ biến trong các văn bản jōruri và nổi tiếng trong phụ nữ và trẻ em – rất không được ưa chuộng. Điều đó thật tẻ. Trục tả tốt hơn nhiều.

Những từ ngữ chủ về nghĩa có một cách tiếp cận hơi khác. Nếu một nhà văn nghĩ một từ gần nghĩa có thể dùng để củng cố một từ trước và sau, anh ta sẽ tìm cách dùng nó bất kể có sự tương đồng ngữ âm nào hay không giữa hai từ. Trong câu *Kie ni shi hito wa mutsu no hana*, *nanatsu ka yattsu o ichigo to shiken*, chẳng hạn, *mutsu no hana* bắt nguồn từ *kie ni shi*. Thông thường người ta dùng *yuki*, nhưng ở đây, mong muốn vận dụng kỹ thuật xoay quanh trục, người ta dùng *mutsu no hana* để *nanatsu ka yattu* có hiệu quả hơn. Thi thoảng, dựa vào việc nó được dùng ở những chỗ mà sự khớp nối nghĩa giúp giữ cho đoạn văn được súc tích. Mặc dù thường xuyên hơn nó chỉ là một thứ trang sức về phong cách.

Khi hai kỹ thuật này được dùng, không nên lộ ra việc tác giả tự do bóp méo ngôn từ của mình để đạt được hiệu quả. Theo quy luật chung, điều quan trọng nhất trong việc

dùng những từ ngữ liên quan là điều khiến được sự biến đổi một cách nhẹ nhàng và dễ dàng. Nói khác đi, chúng nên được vận hành sao cho chỉ đọc qua là đủ cho độc giả có trí tuệ thông thường cũng thấy được lý do thay đổi. Ngay cả những ví dụ phức tạp hơn cũng nên được rõ ràng sau khi đọc lần thứ hai. Tức là bất kể sự thay đổi khôn ngoan ra sao thì khó khăn của việc kết thúc nó có thể làm tiêu tan hiệu quả, thứ mà đến lượt nó có thể làm lu mờ ý nghĩa của cả đoạn.

Một người bạn lưu ý tôi rằng khi anh ta đồng ý rằng kỹ thuật xoay quanh trục đó là công cụ văn chương sáng giá mang lại một hương vị cho việc mô tả chưa từng biết đến trong văn chương phương Tây, thì anh ta cảm thấy sự tương đồng của nó với lối chơi chữ đã đưa nó ra ngoài đối thoại. Ở ví dụ trước nữa, *Mijikaki ashi no fushiawase*, *awazu narishi o urameshi no*, *Ōmi to hata ga nazukeken*, các chữ cái dành cho *Ōmi* là trò chơi ngôn từ quay trở lại *au* thứ mà anh ta tin là không phù hợp với một đối thoại buồn như vậy. Tôi trả lời rằng theo tôi việc dùng một phương thức như vậy hoàn toàn không quá mức, vì những tư tưởng khôn ngoan của một cô gái xanh xao yếu ớt phải đương đầu với những cái tên khách thể nhạt nhẽo có thể giả định đúng thứ liên quan đến cô. Nó rất cảm/xúc động. Người ta thường ngẫu nhiên bắt gặp điều này. Thi sĩ Anh thời kỳ đầu có tên Wither¹ từng viết trong một bài thơ khóc than cho sự suy tàn của ngôi nhà của ông, “Ngay cái tên Wither cũng thể hiện sự tàn tạ”². Ở nước ta, những lời cuối của

1 George Wither (1588-1667).

2 Wither, trong tiếng Anh nghĩa là héo hắt (ND).

Minamoto Yorimasa¹ khi ông ngồi trên đám cỏ ở Byōdōin² lúc cuối đời, *Umorigi no hana saku koto mo nakarishi ni, mi no haru hate zo kanashikarikeru*. Ở đây chơi chữ dường như thể hiện nỗi chua cay trong cảm xúc của ông hay hơn ngôn ngữ bình thường.

Xin nói ở đây rằng mặc dù những phương cách này có tác dụng giữ cho đối thoại ngắn gọn, như tôi đã nói trước đây, chúng thường mang hiệu quả trái ngược. Trong *Wakareshi nochi zōki kotoo o tsuge no ogushi no tsuguru ma mo naki yogatari ni naran to wa, omohigakena ya kurokami no kami naragu mi zo zehi mo naki, tsuge no ogushi* và *kurokami* không cần thiết cho việc tạo nghĩa. Không cần dùng chúng để dẫn đến *tsuguru* và *kami nararu*; tất cả chúng là để tăng thêm vẻ đẹp của văn bản. Tuy nhiên, nếu chúng bị loại bỏ, một vài cách khác tạo ra sự lấp lánh mà phong cách cần có được tìm ra thì e rằng văn bản sẽ mất đi tính hiện thực của nó trước độc giả.

Những trích dẫn từ thi ca cổ điển rất hay xuất hiện trong truyện kể trung đại, nơi mà những bộ phận của các bài thơ cũ được dùng để lấp đầy và tăng thêm sức mạnh cho các đoạn mô tả.

月おぼろにさし出て池ひろく山こぶかきわたり心細げに見ゆるにも住はなれたらん岩ほのなかおぼしや
らる。(『源語』須磨の巻)

Tsuki oboro ni sashi idete ike hiroku yama kobukaki watari kokoro bosoge ni miyuru ni mo sumihanaretaran iwaho no naka oboshi yararu. (Genji Monogatari, "Suma")

1 Thi sĩ, đồng thời là một samurai nổi tiếng (1106-1180).

2 Tên ngôi chùa ở Uji, phía nam Kyōto.

袖まきほさん人もなき身にうれしきころざしにこそ
はと宣たまひて。(『同前』末摘花)

Sode maki hosan hito mo naki mi ni ureshiki kokorozashi ni koso wa to notamahite. (Như trên, "Suetsumuhana")

Trong ví dụ đầu tiên, những từ "iwaho no naka" được vay mượn từ "ikanaran iwaho no naka ni suma ba kawa, yo no ukikoto no kikoe gozaran" của bài thơ cổ. Cũng như rút ngắn câu miêu tả, các từ đó mang những nghĩa ngoài văn bản. Ở ví dụ thứ hai, các từ "sode maki hosan", mượn từ "awayuki wa kefu wa na furi so shirotahe no sode maki hosan hito mo aranaku ni" của bài thơ, được dùng để rút ngắn độ dài của đối thoại. Các bài thơ chữ Hán cũng thường được dùng trong các trích dẫn, song tôi không thể nghĩ ra được một ví dụ nào ngay lúc này. Thường hay xảy ra là nhân vật trước tiên được miêu tả rất tỉ mỉ bằng văn xuôi, rồi nếu vẫn còn cảm thấy vẫn còn thiếu gì đó thì miêu tả sẽ được bổ sung bằng một câu trích từ một bài thơ phù hợp. Đó là công cụ thường dùng trong các tiểu thuyết phương Tây. Một số tác phẩm cổ gắng có được hiệu quả đó bằng việc đưa vào một bài thơ chữ Hán sau khi miêu tả cảnh sắc, bằng những từ "masa ni kore", nhưng lại không có được cái tao nhã của thơ cổ điển.

Việc chọn lựa tiêu đề tất nhiên hoàn toàn tùy thuộc vào tác giả - anh ta không cần tuân thủ bất kỳ nguyên tắc nào trước đó. Tiêu đề chỉ có nghĩa như một gợi nhắc. Dùng một cặp câu thơ làm tiêu đề, theo cách Trung Hoa, là thức thời; còn bắt đầu mỗi chương bằng một con số trần trụi và một tóm tắt nội dung thì quá tẻ nhạt. Ở phương Tây, người ta thường dùng các trích dẫn từ các bài thơ cũ làm phụ đề,

và một số tác giả Nhật Bản nổi tiếng về việc dùng haiku; cả hai cách đều hấp dẫn tôi. Mọi cách dẫn dắt đều phải có tiêu mục nên đập ngay vào mắt vì chính nó sẽ cuốn hút sự chú ý của độc giả.

Do tất cả những ví dụ mà tôi đưa ra về phong cách yomihon đều rút từ các tác phẩm của Bakin nên có thể có một số người hiểu sai điều này cho rằng tôi cố vũ cho sự bất chước phong cách của ông ta. Đó hoàn toàn không phải là chủ ý của tôi. Tôi chỉ dùng phong cách của ông để minh họa cách hòa trộn phong cách nhã và tục với nhau mà không bao giờ khuyên dùng ông làm mẫu hình. Ông thực sự là một bậc thầy về phong cách đặc biệt này, nhưng dấu ấn viết của riêng ông chỉ là của ông. Không ai khác có thể bắt chước được. Họ càng cố làm thì càng ít thành công. Viết văn nên tự nhiên; sự gò ép duy nhất chỉ nên là kết hợp hài hòa các yếu tố nhã và tục. Tập trung vào việc đua theo phong cách Bakin sẽ dẫn đến lối viết gò ép mà tôi đã nói là cứng nhắc, cầu kỳ, giống như người bị bịt mắt tìm cách đổ nước vào cốc. Điều chỉnh tỉ lệ nhã và tục giống như hòa nước vào rượu. Một người bị bịt mắt đổ rượu rất khó xác định được mình đổ được bao nhiêu vì anh ta đổ từng ít từng ít một do sợ tràn ra cốc. Nếu vội vàng rượu sẽ tràn ra và làm bắn chiếu. Không rót đủ thì tất nhiên là vụng; và những vết bắn trên chiếu rất khó coi. Khi thêm nước vào rượu, số lượng là rất quan trọng – chúng cần được điều chỉnh để vị của rượu không bị mất đi. Rượu dành cho người không uống rượu nên được pha thêm nước; dành cho người uống được thì ít nước hơn nhiều. Tuy nhiên, tỉ lệ hoàn toàn tùy thuộc vào tác giả, không cần chỉ dẫn từ

bất kỳ ai. Anh ta cần tự nếm và thử, dùng sự chín chắn của chính mình để quyết định số lượng pha chế bao nhiêu là tốt nhất. Rượu là từ vụng tao nhã, nước là ngôn từ thông tục. Hòa chúng vào với nhau trong một phong cách giống như hòa rượu vào nước, một ý tưởng hấp dẫn những người sùng mộ phong cách pha trộn.

Một trong những người bạn của tôi từng nói với tôi rằng: 'nhiều tiểu thuyết gia ngày nay dường như bị Bakin cuốn hút. Họ dồn hết nỗ lực cho việc bắt chước ông, nhưng phong cách của họ èo uột, cằn cỗi, và nhiều trường hợp là xác chết! Thật đáng cười! Phong cách kỳ lạ của riêng Bakin là sự tổng hợp phong cách của các tác phẩm như *Genji Monogatari*, *Heike Monogatari*, *Taiheiki*, *Suikoden*¹ và *Saiyūki*. Nó là kết quả của nỗ lực của chính ông. Có những khi nó nhếch nhác hay cực nhọc, nhưng vì ngòi bút lưu loát của Bakin tạo ra những đoạn vụng về để đáp ứng yêu cầu thăng hoặc, còn thì chúng thỉnh thoảng - tùy tình huống - được ca ngợi nhiều hơn là chỉ trích. Có lẽ là vì tài năng của ông đã tự động tạo ra những giới hạn. Song một số tác giả hiện nay lại sao chép cả cái tốt lẫn cái xấu trong phong cách của ông. Có thể họ chỉ không nghĩ về điều đó, hoặc thiếu tài năng của ông. Họ nhổ phăng ngay cả những biểu đạt nhân vi ra khỏi văn bản của ông và ép chúng vào sau những cụm từ mà chúng chẳng hề ăn nhập. Chắc chắn họ đã phạm sai lầm lớn! Điều họ nên làm nếu muốn tìm hiểu xem sẽ dùng phong cách nào trong một cuốn tiểu thuyết là trở lại với điểm khởi đầu của Bakin, thường thức những tác phẩm vĩ đại như *Genji Monogatari* và *Heike Monogatari* và *Taiheiki*

1 Phiên bản tiếng Nhật của *Thủy hử truyện*.

rồi nỗ lực bước đi trên một con đường mới của riêng mình. Kinh điển là những kiệt tác của văn xuôi tao nhã! Nếu các tác giả chỉ nghiên cứu chúng và hòa trộn phong cách của chúng thành một hợp chất thì sẽ có những tài năng văn chương xuất sắc khác để ngợi ca bên cạnh Bakin, người bắt chước thành công nhất cũng không bao giờ trở thành một Bakin hiện đại mà không có những nỗ lực phi thường. Nói khác đi, một phong cách tổ hợp từ các phong cách của các tiểu thuyết cổ thuộc về tạo hóa hơn là một ai đó - người dùng có thể đua tranh với Bakin thậm chí có thể bỏ xa ông. Đó chẳng phải là triển vọng đáng mong chờ hơn sao?". Tôi không thể đồng ý với anh ta nhiều điểm khác nữa.

B. Biến thể kusazōshi của phong cách pha trộn khác với phiên bản yomihon chỉ ở chỗ nó có một tỉ lệ từ vựng thông tục cao hơn từ Hán. Kết quả là giống như phong cách tao nhã, thi thoảng nó không có khả năng giải quyết những phần miêu tả đòi hỏi giọng điệu hùng hồn. Không có nguyên tắc chống lại việc dùng chữ Hán tuy nhiên người dùng phong cách này trong tương lai có quyền tăng tỉ lệ khi họ thấy cần thiết để vượt qua những khó khăn như vậy. Lý do họ giữ ở mức tối thiểu có thể là do văn bản kana có thể khiến chúng khó hiểu. Và cũng có thể là khi kusazōshi dành cho phụ nữ và trẻ em giải trí thì người ta có thể cho rằng có thể dùng nó càng ít càng tốt.

Có một số biến thể của phong cách kusazōshi, một số hơi giống phong cách yomihon, số khác gần gũi hơn với phong cách thông tục. Kyōzan và Tanehiko chẳng hạn, đã viết các đoạn đối thoại theo kiểu thông tục Kyōto-Ōsaka,

còn Ryūkatei Tanekazu¹ hay Mantei Ōga² dùng một tỉ lệ khá cao kiểu điển đạt cổ điển. Những dị biệt sẽ sáng rõ nếu đọc kỹ các ví dụ dưới đây:

それおそばへと突遣られ、深雪ははたとこけかゝり
「マア兄さんの悪らしい、斯うくゝらずとも可ことを、撫かしお手が痛みませう、おしつけながら」と
結び日の、堅きに齒までてつだふて、漸々ほどけば
権三もにつこり「まちがふて其後は、とんとお目にかゝりませぬ、健（たつしや）でお目でたい、又そのうちに」と立つのを引とめ。（種彦）

Sore osobahe to tsukiyarare, miyuki wa hata to kokekakari
'maa anisan no nikurashii, kau kukurazutomo yoi koto o, sazo kashi ote ga itamimaseu, bushitsukenagara'
to musubime no, kataki ni ha made tetsudafute, yōyō hodokeba gonzō mo nitsukori 'Machigafute sono nochi wa, tonto ome ni kakarimasenu, osukoyaka de omedetai, mata sono uchi ni' to tatsu no o hikitome. (Tanehiko)

村荻あたりを見回して、料紙硯を取いだし、墨すりがす其処へ、何心なく来かゝる夏野「おあついの何処へのおふみ、もう黄昏でお暗からう、お手燭あげませう」と声かけられてふりかへり「久しう居やる其方には、何もかくす事はない、君吉さまが此おふみを持ってござつて、母さまへあげよう、いゝや取るまい、とあらそふてござるやうすを遠日に見たゆゑ、お兩人のおつしやる事は聞えねど、どうした訳かとおとどめまをし、取上げてつくつく見れば、当名の処へちらしがき、風になびかぬ村荻のもとへとあるは、光氏さまより妾の処へ来たおふみ、年の

1 Nhà văn viết tiểu thuyết thông tục (1807-1858).

2 Nhà văn viết tiểu thuyết thông tục (1819-1890).

ゆかぬあの子が取違へて、母さまへ持ておいでなされたれど、いゝや、それは娘ちやと流石にあなたもおつしやりかね、ひよんな事でやりつかへしつ、妾が日にかゝらぬと毫末(とんと)はてはつかぬところ。」(同前)

Muraogi atari o mimawashite, ryōshi susuri o tori idashi, sumi suri nagasu sono tokoro e, nanigokoronaku kikakaru natsuno 'oatsui no ni dore e no ofumi, mō tasogare de okurakarau, oteshoku agemaseu' to koe kakerarete furikaheri 'hisashiu iyarū sonata ni wa, nanimo kakusu koto wa nai, kimiyoshi sama ga kono ofumi o mōtte gozatte, haha sama e ageyō, ii ya torumai, to arasofute gozaru yōsu o tōme ni mita yue, ofutari no ossharu koto wa kikoenedo, dōshita wake ka to otodome ma o shi, toriagate tsukuzuku mireba, atena no tokoro e chirashigaki, kaze ni nabikanu muraogi no moto e to aru wa, mitsuuji sama yori watashi no tokoro e kita ofumi, toshi no yukanu ano ko ga torichigahete, haha sama e motte oide nasaretaredo, ii ya, sore wa musume ja to sasugani anata mo osshari ka ne, hyonna koto de yaritsukaheshitsu, watashi ga me ni kakaranu to tonto wa te wa tsukanu tokoro. (Như trên)

Cả hai trích đoạn trên đều có nhiều từ ngữ thông tục, những ngôn từ giống điển ngôn Kansai¹ cũ kỹ hơn là kiểu nói Edo. Khi ngôn ngữ của vùng này đi xa khỏi kiểu điển đạt tao nhã thì có thể mục tiêu của tác giả dùng nó là mô phỏng theo mọi va chạm giữa giữa đối thoại và kể chuyện.

いな / \ それは偽言ならん、姿は賤くやつすとも
阿女は正しく匹婦にあらず。あまつさへ女子ににげ
なく、心のうちに大望を、思ひたつ身とみたは僻

1 Tên gọi vùng Kyōto-Osaka.

日か。おのれは年比世の人を、相することを修行なし、其術妙を得たるゆゑ、最前おことが街道に、馬ひきながらたゞずむを、一日みるより凡人ならぬ、者とは早くも見極めて、窃に問ふべき事あれば、すゝむる言葉をさいはひに、馬かりうけしも人とだえし、此あたりへ来りし上、素性を問はん為ぞかし。(中略)と言葉を尽くしていふをきゝ、少女はしばし黙然たりしが、やゝあつて泰然と形をあらため、翁にむかひて、おん身が明察感じ入る、星をさしたる其ことば、今はつゝまん要あらねば、いかにも実を告ぐべきが、それより先き妾もまた、おことに乞はんものこそあれ、きゝ入れてたまふべきや、と言葉もにはかにあらたまり。」(種員)

Inaina sore wa itsuwari naran, sugata wa iyashiku yatsusu tomo okoto wa tadashiku hippu ni arazu. Amatsusahe onago ni nigenaku, kokoro no uchi ni taibō o, omohitatsu mi to mita wa higame ka. Onore wa toshigoro yo no hito o, sō suru koto o shugyō nashi, sono jutsumyō o etaru yue, saizen okoto ga gaidō ni, uma hikinagara tatazumu o, hitome miru yori bonjin naranu, mono to wa hayaku mo mi kiwamete, hisokani tofu beki koto areba, susumuru kotoba o saiwahini, uma kariukeshi mo hito todaeshi, kono atari e kitarishi uhe, sujō o tohan tame zo kashi to kotoba o tsukushite ifu o kiki, otome wa shibashi mokuzentarishi ga, yaya atte taizen to katachi o aratame, okina ni mukahite, ōnmi ga meisatsu kanji-iru, hoshi o sashitaru sono kotoba, ima wa tsutsuman yōareneba, ikanimo makoto o tsugu beki ga, sore yori saki ni warawa mo mata, okoto ni kowan mono koso are, kiki iretetamafu beki ya, to kotoba mo nihakani aratamari. (Tanekazu)

「伊達五郎其儘たゝずみ、五人のものゝ潜びたるくさむらにきつと日をつけ、何事かいはんとせしが、思ひかへす由やありけん、傘うちひらきふりかたげ、声さへいとど高々と、「此ものどもを手の下にうつは如何なる鬼神か、人間業にはよもあらじ、とわづかに謡ふ熊坂に、ふりさけ見ればなぎなたの、形に似たる月影は、雨後の雲間に研ぎだされ、」こゝ青墓にあらなくて、旅のやどりはあなたぞと、あゆまんとして二足三足、よろめきながらふみとぎまり、呵々と高笑ひ、裕々としてあゆみゆく。(同前)

Date Gorō sono mama tatazumi, gonin no mono no shinobitaru kusamura ni kitto me o tsuke, nanigoto ka ihan to seshi ga, omohikahesu yoshi ya ariken, kasa uchihiraki furikatage, koe sahe itodo takadaka to, 'Kono monodomo o te no shita ni utsu wa ikanaru onigami ka, ningen waza ni wa yomo araji, to wazuka ni utafu kumasaka ni, furisake mireba naginata no, katachi ni nitaru tsukikage wa, ugo no kumoma ni togidasare,' koko aohaka ni aranakute, tabi no yadori wa anata zo to, ayumantoshite futaashi miashi yoromekinagara funitodomari, karakara to takawarahi, yūyūtooshite ayumi yuku. (Như trên)

Hầu như không thể phân biệt được hai trích đoạn trên với phong cách yomihon. Cả đối thoại và kể chuyện của *Inaka Genji*¹ đều bị pha trộn rất nhiều ngôn từ tao nhã, có lẽ vì mặc dù phong cách kusazōshi thu nạp rất nhiều từ ngữ thông tục hiện đại song dùng riêng ngôn từ thông tục không phù hợp với việc miêu tả cuộc sống ở một thời kỳ rất xa xưa.

1 Tên tác phẩm mô phỏng nổi tiếng *Genji Monogatari* của Ryūtei Tanehiko quãng 1829 và 1842.

Tóm lại, trong khi phong cách kusazōshi là phong cách phù hợp nhất với tiểu thuyết về cuộc sống hiện đại thì nó vẫn không thích hợp cho tiểu thuyết lịch sử. Có đôi chút không khí gesaku về đối thoại thông tục dùng để tái hiện diễn ngôn của những người sống ở các thời kỳ Ashikaga¹ hay Hōgen² – nó thiếu cả sự ngân vang của sự thật lẫn sự hài hòa của xúc cảm. Không chỉ thế, một số phần của đối thoại có thể chứng thực là không thể thể hiện bằng lối nói hiện đại, vì khi bản chất và tập tục con người đã thay đổi qua nhiều thế kỷ thì ngôn từ trong cách dùng hàng ngày cũng biến đổi. Cho dù giả định một tác giả có thể dùng tài năng của mình để nguy trang vấn đề đặc biệt đó thì vẫn còn những vấn đề khác. Tôi không thấy một triển vọng nào về việc gạt bỏ hoàn toàn chúng: chẳng hạn khi các tác giả kusazōshi viết truyện lịch sử, họ thường đưa vào cuộc đối thoại của các nhân vật anh hùng hay của những người có địa vị cao một lượng đáng kể ngôn từ tao nhã, thay *sonata* bằng *okoto*, *shikajika share* bằng *shikajika shitamae* v.v. Tuy nhiên, trong đối thoại của những nhân vật hạ lưu người ta thấy những ngôn từ như *gozanse* và *nikurashii*. Điều này rất cuộc nằm ở khoảng cách giữa giọng điệu bình dân của khung cảnh hạ lưu và giọng điệu lịch sử của khung cảnh thượng lưu rộng đến mức độc giả tinh tế có thể quên mất rằng hai mảng nhân vật đến từ những kỷ nguyên khác nhau nếu không phải là từ những xứ sở khác nhau. Các tác giả cố giải quyết khó khăn bằng cách gia tăng tỉ lệ từ ngữ tao nhã trong đối thoại hạ lưu, phong cách của họ có thể trở thành phong cách yomihon

1 Tên gọi khác của thời kỳ Muromachi (1392-1573).

2 1156-1159.

và những lợi thế đặc biệt của phong cách kusazōshi sẽ mất đi, và đây hẳn là một điều tồi tệ.

Vấn về chủ đề này, gần đây hiện tượng như vậy vẫn thường xảy ra. vở kịch ở nhà hát Chitosa là một trường hợp điển hình. Trong đối thoại của Shizuka Gozen, nàng hầu của Yoshitsune¹ chúng ta thấy những thành ngữ như *okotora, shikajika asahitsuru zo kashi, naninani saretari* mang tính tuyên ngôn thông thường, còn *shikajika seru zo ya* mang tính văn chương. Tuy nhiên, những câu ngắt được các diễn viên liên tục xướng lên và đối thoại của các hầu gái trong vở *kyōgen*, tất nhiên trong trong những cảnh về cuộc sống hạ lưu, đều thô thiển không có gì giống với cách nói của Shizuka Gozen. Chắc chắn một tìm tòi sẽ làm sáng tỏ mọi kiểu thức của những mâu thuẫn và bất quy tắc khác, song vì là một phần của vở kịch nên chúng bị lãng quên. Khi chúng hiện hữu trong văn xuôi, nơi mà mỗi phương thức đều có thể được tìm hiểu và đánh giá kỹ lưỡng, chúng làm suy giảm niềm vui của độc giả và phá hỏng ngay cả những cốt truyện thú vị nhất. Cho đến tận bây giờ, vì kusazōshi vẫn chỉ được coi là thú vui giải trí cho phụ nữ và trẻ con nên những mơ hồ bên trong chúng không gây ra một lưu tâm đặc biệt nào; song bất kỳ một tác giả tương lai nào mong muốn viết một cuốn tiểu thuyết vĩ đại theo phong cách kusazōshi cũng sẽ phải biến nó thành một dung môi thích hợp cho nghệ thuật bằng cách giải quyết triệt để vấn đề này.

Như vậy, phong cách kusazōshi chắc chắn không phù hợp với tiểu thuyết lịch sử. Nó dành cho tiểu thuyết phong tục

¹ Có lẽ là Yoshitsune Senbon Zakura, thuộc dòng họ Heike và Genji. Shizuka Gozen là nàng hầu của Minamoto Yoshitsune (1159-1189).

hiện đại. Tuy nhiên, trong hình thức hiện tại, nó không thể hiện đúng đắn những phương diện lớn hơn của bản chất con người và điều kiện xã hội, do đó các tác giả đương nhiên sẽ phải dùng nó một cách thận trọng, và ở mức độ nào đó phải tinh lọc nó. Thực tế, tiểu thuyết lịch sử là thế mạnh của các tác giả thời kỳ Bunka Bunsei¹, khi nhiều tác phẩm nổi tiếng cho thể loại này xuất hiện. Một tiểu thuyết gia cầm bút hôm nay có thể thấy rất khó hoàn thiện các kiệt tác của Bakin. Tốt hơn, anh ta từ bỏ ý tưởng đó và thay vào đó là dành mọi nỗ lực viết một tiểu thuyết hiện đại hay hơn hết mọi thời đại. Tất nhiên, trước hết anh ta phải tìm kiếm phong cách thích hợp nhất với nhiệm vụ đó và mô phỏng phong cách đó để đáp ứng nhu cầu của tiểu thuyết xã hội. Đối thủ hiển nhiên là phong cách kusazōshi. Có lẽ các tiểu thuyết gia Nhật Bản của tương lai sẽ nỗ lực tinh lọc nó và tạo ra tiểu thuyết hiện đại hoàn hảo. Nếu các học giả tri trệ nhạo báng phong cách kusazōshi là quá hoang đại, thì chỉ là vì họ không hiểu được tiểu thuyết đó thực sự là gì. Mục đích của tiểu thuyết là tạo ấn tượng đối với độc giả bằng cách khắc họa bản chất và tập tục của con người bằng chủ nghĩa hiện thực tổng thể. Sự hiện diện của các yếu tố thông tục trong phong cách của nó chứng tỏ phong cách đó tự nó là tối thượng, sẽ không cướp đoạt được vị trí của nó bên cạnh hội họa, âm nhạc và thi ca với tư cách là hình thức nghệ thuật vĩ đại.

Tôi có thể chỉ ra ở đây là mặc dù phong cách của phần lớn các ấn phẩm nhiều kỳ xuất bản trong các phần mục của các báo *furigana*² gần đây là phong cách kusazōshi,

¹ 1804-1829.

² Chữ Kana được in bên cạnh chữ Hán giúp độc giả dễ đọc hơn.

đó là một phiên bản có rất nhiều cải tiến. Bước cải tiến chủ chốt là thay thế ngôn từ Tōkyō cho ngôn ngữ thông tục Kansai trong đối thoại, do đó lúc này nó mang dáng vẻ phong cách thông tục (phong cách Shunsui) hơn là phong cách Tanehiko. Sự thay đổi diễn ra một cách tự nhiên, kể từ khi Tōkyō trở thành kinh đô. Một nhân tố góp phần là các ấn phẩm nhiều kỳ trên báo dù các truyện của báo có thể lộ bịch đến thế nào thì nhìn chung, chúng vẫn diễn như vốn thế; do đó, đương nhiên, đối thoại của các nhân vật phải được viết bằng ngôn ngữ thông tục Tōkyō đương thời. Tuy nhiên, các tác giả Meiji không phải là những người đầu tiên dùng ngôn ngữ bạch thoại Tōkyō trong kusazōshi. Khởi đầu từ các tác phẩm của Nise Tanehiko¹ chúng ta có thể tìm thấy nhiều ví dụ về điều này trong kusazōshi của Nise Shunsui² và các tác giả khác. Tiểu thuyết xã hội thời kỳ đó, dù không hay được thể hiện công khai thành tiểu thuyết tập tục, đã được che giấu trong hình thức lịch sử, hệ quả là diễn đạt tao nhã và phương ngữ Kansai được hòa lẫn với đặc ngữ Tōkyō. Nó không phải là diễn ngôn Edo trong hình thức thuần túy của nó.

Sau này, những câu lạc bộ như câu lạc bộ chữ Kana và chữ Latin³, xuất hiện đây đó. Một số người khi ấy đang cố cải cách cách viết tiếng Nhật. Trong khi những thử nghiệm của họ vừa hợp thức và nhiều hứa hẹn, tôi không nghĩ rằng uy quyền của chữ Kana hoặc chữ Latin thực sự là mục tiêu tối thượng. Mục tiêu lâu dài của những

- 1 Túc Ryūtei Senka (1806-1868), nhà văn viết tiểu thuyết thông tục.
- 2 Túc Tamenaga Shunshō (1823-1886), nhà văn viết tiểu thuyết thông tục.
- 3 Hai câu lạc bộ ra đời năm 1883 và 1885 với mục đích thay thế chữ Hán bằng chữ Kana hoặc chữ Latin.

tâm hồn đồng điệu là thống nhất tất cả các xứ sở trong một nền cộng hòa bao la với hệ thống chính trị chung, ngôn ngữ và phong tục chung. Do vậy, những mục tiêu tối thượng của họ trong việc này nếu có thể xảy ra chỉ có thể là hoàn thiện ngôn ngữ Nhật, hoặc biến các ngôn ngữ phương Tây hoàn thiện như tiếng Nhật. Tất nhiên, vì văn minh của phương Tây còn xa lắm với của chúng ta, nên việc thực hiện nửa sau của những thay thế này gần như là không thể. Đó là lý do vì sao trí thức nhiệt tình với ý tưởng lập ra câu lạc bộ chữ Latin như là bàn đạp thực hiện nửa trước (hoàn thiện tiếng Nhật). Bây giờ có thể nói rằng chắc chắn cả câu lạc bộ chữ Kana lẫn Latin đều không phải là mục đích tự thân mà là phương tiện để đạt mục đích. Câu lạc bộ chữ Latin gắn gũi với mục tiêu tối thượng đó, do vậy dường như là rất đương nhiên các học giả và chuyên gia nên cùng tìm hiểu vấn đề này. Mặt khác, câu lạc bộ Kana, tựa như bàn đạp đi đến bàn đạp, một bước tập dượt cho việc dùng chữ Latin. Nếu điều đó thực sự là mục tiêu của câu lạc bộ thì tại sao các thành viên của nó lại không hoạch định một con đường tắt dễ dàng hơn? Liệu đó không phải cường điệu mọi việc để làm lại cùng một việc hai lần? Chắc chắn, việc bắt tay tạo ra một phong cách mới có thể viết bằng chữ Latin, kết hợp với những sự hỗ trợ của việc Latin hóa là khẩn thiết hơn. Phong cách kusazōshi giản dị và nhẹ nhàng nhất – hơi trau chuốt, liệu ai cho rằng nó không thể trở thành một phong cách hay, đa dụng? Về nhiều phương diện, nó ưu trội hơn nhiều phong cách kết hợp khó hiểu mà những người ủng hộ câu lạc bộ Kana sau này khăng khăng sử dụng.

Bản thân tôi không phải là thành viên của câu lạc bộ chữ Latin cũng không phải thành phần của câu lạc bộ chữ Kana. Tôi phải điều hành việc bàn luận về chúng không phải vì có chủ định mà chỉ là ngẫu nhiên. Có thể tôi hiểu sai những mục tiêu của câu lạc bộ Kana, và chúng không như tôi trình bày. Nếu vậy, tôi tin rằng các thành viên của nó sẽ không ráo riết yêu cầu tôi tham gia.

CHƯƠNG 3

XÂY DỰNG CỐT TRUYỆN

Tiểu thuyết là sản phẩm của sự tưởng tượng của tác giả. Do đó trong khi chăm chăm tạo ra cốt truyện, nếu không tuân thủ phép tắc, anh ta sẽ kết thúc bằng một tập hợp các ý tưởng bị tung bừa bãi trong một nỗ lực nhắm đến chủ nghĩa hiện thực, sườn truyện của anh ta bị phá vỡ bởi những lúng túng sau đó và chân dung về bản chất con người do anh ta tạo nên bị che khuất bởi thiếu tính liên tục. Mối quan hệ nhân quả có thể được ngụy trang bởi quá nhiều tình tiết ngẫu nhiên, và một kết luận mẫn ý bị cản trở bởi sự có mặt của quá nhiều nhân vật. Tất cả những nhân tố này đương nhiên cần thiết vì tác giả xây dựng cốt truyện theo một hệ luật lệ định sẵn.

Điều cốt yếu khi viết tiểu thuyết là duy trì một sự phối hợp mạch lạc và logic, nhờ đó mọi tình tiết, chính hay phụ đều được kết nối và không bị bỏ rơi. Trong những truyện

thực, những phác thảo du hành và những gì tương tự, các sự kiện liên quan căn bản không mang tính hư cấu, và do đó việc dẫn nhập liên tục các chủ đề và chuyển tiếp mới trong tiêu điểm của câu chuyện đem lại cho độc giả cảm giác đang xem khung cảnh thay đổi nhờ một băng chuyển. Các sự kiện của phần đầu bị bỏ rơi nửa đường và cùng với chúng là toàn cảnh khám phá kết cục của các sự kiện, khi câu chuyện chuyển hướng sang những vấn đề hoàn toàn khác. Những nhân vật mới được giới thiệu không có số phận tiền kiếp được giải thích đầy đủ. Chuỗi liên kết toàn tác phẩm rời rạc; mỗi quan tâm đến tính liên tục rất hời hợt. Mặt khác, một tiểu thuyết phải nhất quán. Không có câu chuyện nào mà ở đó không có sự kết nối đầu cuối, không có liên hệ nhân quả lại có thể được gọi là tiểu thuyết. Nó chỉ là một mẫu hư cấu ngớ ngẩn, tương tự, chứ không khác một miêu tả thực sự trung thành những điều kiện xã hội.

Bakin đã nói như vậy về những nguyên tắc trong tiểu thuyết¹:

Tất nhiên có những nguyên tắc cấu trúc trong tác phẩm của các tiểu thuyết gia Trung Quốc đời Nguyên Minh. Họ dùng những kỹ thuật đối vai, phác họa, sắp đặt trước, đối sánh, tương phản, ước lượng và dụng điển.

Đối vai hơi giống shite và waki của các vở Nō gần đây². Trong tiểu thuyết chữ Hán Trung Quốc, mối quan hệ giữa diễn viên chính và diễn viên phụ có thể duy trì từ đầu đến cuối, hoặc thay đổi ở từng hồi. Thường thường các vai có thể trao đổi cho nhau. Phác thảo và sắp đặt trước tương tự

1 Tiểu thuyết *Haishi Shichi Kisoku* năm 1835.

2 Nhân vật chính của một vở Nō gọi là *shite*, còn vai phụ là *waki*.

nhau, song không giống hệt. Diễn viên chính ám chỉ các sự kiện vài hồi trước khi chúng xảy ra, diễn viên phụ ở phần nền, đôi khi xem hiện tại như là sự chuẩn bị cho sự khởi đầu của mọi vật theo cách để tạo ra một cốt truyện khôn ngoan. Jin Rui¹ dùng kỹ thuật này trong bình chú *Thủy hử truyện*.

“Đối sóng cũng được biết đến như là sự so sánh. Nghĩa là, khi đối sóng trong văn bản, hai vế được so sánh với nhau và tạo thành cặp trong cốt truyện. Khi có vẻ như rườm rà thì hóa ra lại không. Sự rườm rà diễn ra khi một tác giả phạm sai lầm khi lặp lại một sự kiện tương tự với sự kiện trước đó. Đối sóng đòi hỏi tạo ra một vế có chủ tâm lẫn một sự so sánh với phần trước của câu chuyện. Cái chết của Funamushi Obanai trên chiếc sừng bò, chẳng hạn, song song với những con bò đực đang gây chiến của Hokuetsu Nijūson. Mặt khác, cuộc chiến của Inukai Genpachi trên những chiếc thuyền bỏ neo trên dòng sông Senju trái ngược với cuộc chiến trên mái nhà của Horukaku. Mặc dù sự tương phản đặc biệt này và sự so sánh so bò với bò – hai con vật trong những tình huống khác nhau, còn sự tương phản lại có cả những con người giống nhau trong những tình huống khác nhau.

Ước lượng là công cụ dùng để tạo ra chất lượng văn bản để tránh sự nhàm tẻ, bằng cách để cho ai đó nghe được những gì mà anh ta phải biết, hoặc tạo ra một nhân vật lý giải điều gì đó thay cho miêu tả của tác giả. Nó có nghĩa là rút ngắn câu chuyện và không làm cho độc giả thấy nhàm chán.

Diễn cố là giả định ý nghĩa sâu sắc hơn điều được ngôn từ phát ra. Diễn cố đòi hỏi tầm nhất định để hiểu nó. *Thủy hử*

1 Jin Rui: Kim Nhân Thụy (金人瑞, 1606-1661), hay Kim Thánh Thán (金聖嘆), nhà phẩm bình văn chương nổi tiếng đời Thanh (ND).

truyện có vô vàn những đòi hỏi như vậy. Không ai có thể lý giải được chúng một cách thỏa đáng, dù nhiều nhiều văn nho Trung Quốc, tất nhiên là kể cả Li Zhi¹ và Jin Rui, đã thử sức.

Nguyên tắc đầu tiên của Kakin, mối quan hệ diễn viên chính – phụ, tôi muốn bàn đến nhiều ở một chương riêng. Điều tôi muốn nói ở đây liên quan đến 6 nguyên tắc kia.

Phác thảo và sắp đặt trước chỉ là những nhân tố duy trì chuỗi logic mà tôi nhắc đến trước đây. Phần lớn học giả phương Đông trong quá khứ, dù uyên bác và cường ký cũng không thể tóm tắt những khái niệm rộng lớn trong một cái tên – họ tách riêng và đặt tên cho từng tính cách của các phần. Cả phác thảo và sắp xếp trước đều có nghĩa là đảm bảo cho cốt truyện thanh thoát, gắn kết và không có giá trị phân loại riêng biệt.

So sánh và tương phản cũng là thứ được tạo ra. Việc đeo đuổi tính mới lạ dài dòng kiểu này có thể dẫn đến bóp méo miêu tả bản chất con người và hoàn cảnh xã hội – mối quan tâm chính của tiểu thuyết. Đó là những kỹ thuật của các nhà văn Trung Hoa, những người coi phong cách là thứ quan trọng nhất. Các nhà văn Nhật Bản không cần dụng những kỹ thuật đó.

Tôi sẽ bàn đến việc rút ngắn trong một phần riêng về những nguyên tắc mô tả.

Diễn cố khó có thể coi là cốt yếu. Bất kỳ câu chuyện nào miêu tả trung thành bản chất con người và hoàn cảnh xã hội

1 Li Zhi: Lí Chí (李贄, 1527-1602): tư tưởng gia, văn gia đời Thanh, có tên tự Hoàn Phủ (宏甫), hiệu là Trác Ngộ (卓吾). Tác phẩm có *Phân thư* (焚书), *Tục Phân thư* (续焚书), *Tàng thư* (藏书) (ND).

và đưa độc giả đến sự thưởng thức về tao nhã cũng cấu thành một tiểu thuyết, bất kể nó có mang một ý nghĩa ngoài văn bản sâu sắc nào không. Không thể làm được điều đó chắc chắn là bất lợi cho cuốn tiểu thuyết. Khi đó, việc hàm ẩn một cấp độ nghĩa thứ hai không hiển hiện tức thì trong bất kỳ tác phẩm nào khác mà không phải là một phúng dụ chỉ còn là sự cao ngạo của tác giả, một việc làm vì đam mê không mục đích. Sự có mặt hay vắng mặt của nó không quan trọng.

Như tôi đã nói ở dẫn nhập cho phần này, mục đích duy nhất của các nguyên tắc trong tiểu thuyết là khiến độc giả thích thú. Điều đó rất dễ hiểu, không cần giải thích thêm song tôi sẽ nhấn mạnh vào lợi ích tương lai của các tác giả của chúng ta, những người chỉ có một hiểu biết sơ đẳng về những vấn đề đó.

Điều đầu tiên được nói đến trong bất kỳ ý kiến nào về cốt truyện là sự khác biệt giữa hài kịch và bi kịch (được gọi là hai *shōsetsu* và *kaikatsu shōsetsu* trong tiếng Nhật). Tiểu thuyết bi tôi đã đề cập đến ở phần đầu của công trình này. Một tiểu thuyết hài tự gói mình trong những chuyện vui vẻ và chứa đầy những bông cợt và nhận xét dí dỏm. Tiểu thuyết hài ngày nay khác với thời tiểu thuyết được coi là tìm cách chế nhạo xã hội bằng việc miêu tả chỉ những trò lố bịch đáng cười. Bên cạnh đó không chỉ say sưa với những trò giễu cợt và chơi chữ, thi thoảng cốt truyện cũng có những xúc cảm bi thương. *Hakkenden* và *Yumiharizuki*¹ cung cấp dẫn chứng cho những hài kịch hiện đại ngay tại sân nhà. Cảnh cuối cùng trong một tiểu thuyết hài nhân vật an toàn và phong lưu. Tuy nhiên, ở bi kịch, anh ta phải chết bất thường khi tiểu thuyết kết thúc. Để

1 Túc *Chinsetsu Yumiharizuki* do Bakin sáng tác năm 1807.

tránh đơn điệu, các tiểu thuyết gia hiện đại thi thoảng thêm thắt những trò đùa hay mẩu chuyện vui cho cả những tiểu thuyết bi, vì thế không còn sự khác biệt thật rõ rệt giữa bi và hài – nhiều tác phẩm được gọi là hài nhưng hoàn toàn không hài hước chút nào. Đó là lý do vì sao một học giả Anh không lâu trước đây đã gọi những tiểu thuyết như *Hakkenden* và *Yumiharizuki* là bi hài kịch. Hình dung đó có lẽ là khả dĩ.

Một điều tránh nói đến trên hết mọi thứ khác ở một tiểu thuyết hài thuần túy là một cốt truyện khiêu dâm. Thi thoảng các tác giả ít tự trọng khom lưng trước những trò tục tĩu để chác lấy một tiếng cười khi lúng túng với chất liệu hài hước – hãy xem *Hizakurige* của Ikku¹ và *Shichi Henjin* của Kinga², hai tác phẩm nổi tiếng trong số những tiểu thuyết tiên cải cách nhưng thiếu chuẩn mực của tiểu thuyết thực sự vì nội dung đầy những đối thoại dâm ô. *Pickwick Papers* của Dickens là hài kịch thuần túy – đây những nhận xét dí dỏm nhưng không hề có chút khiếm nhã nào cả trong cốt truyện lẫn ngôn ngữ, vì cái dí dỏm không dựa trên sự dâm ô. Bí mật của cái cười nằm ở sự hòa trộn khôn ngoan sự trang nghiêm, niềm kiêu hãnh và cao quý với sự ngu xuẩn, bần tiện và thô lỗ. Một cách gây cười là cường điệu cái vô nghĩa hoặc tán dương cái ti tiện. Sự đàng trí của lão quản gia già, sự xuống dốc của một kẻ kiêu ngạo – đây chính là chất liệu tạo nên hài kịch. Tóm lại hạt giống của cái cười thường được phát hiện trong những tình huống xuất hiện do những nhầm lẫn vô tình. Không cần tạo ra sự giễu cợt cái ti tiện.

1 *Tōdaiō Hizakurige* do Jippensha Ikku viết quãng 1802-1822.

2 Baitei Kinga (1821-1893) nhà văn viết *kokkeibon* và *ninjōbon*. *Shichi Henjin* xuất hiện quãng từ 1857 đến 1863.

Tiểu thuyết của tương lai sẽ không như trong quá khứ. Nó sẽ tô sức để hấp dẫn những người biết nhận thức hơn là để giải trí cho phụ nữ và trẻ con. Tất nhiên điều này có nghĩa là ngay cả tiểu thuyết hài cũng sẽ phải tránh những cốt truyện không xứng đáng với chuẩn mực của một nghệ sĩ. Chính vì hội họa khiếm nhã không phù hợp với con mắt của các nhóm gia đình không thể xếp là nghệ thuật, bất kể việc thực hiện nó khéo léo ra sao, vì thế một cuốn sách không thể đọc to trước các bậc cha mẹ hay con trẻ không phải là một tiểu thuyết thực sự. Có người đã nói rằng không có văn chương khiêu dâm nếu yêu cầu chung không bảo đảm luôn có nhu cầu đối với việc đó, và vì thế chính độc giả chứ không phải tác giả sẽ khiển trách nếu tiểu thuyết dâm ô. Tác giả chỉ miêu tả bản chất con người và hoàn cảnh xã hội phù hợp với thời đại. Nếu những người đương thời với họ thấp kém, nếu họ thích thú chủ nghĩa khiêu dâm, thì cái đó đương nhiên sẽ được phản ánh vào tiểu thuyết đương thời. Đó là chuyện không thể tránh, ông ta nói, vì tiểu thuyết là tấm gương thời đại!

Lập luận của ông về cơ bản có lý, nhưng không hoàn toàn minh bạch. Điều ông nói đúng với các tiểu thuyết gia tiền Minh Trị có mục tiêu mua vui cho phụ nữ và trẻ em, nhưng sẽ không đúng với các tiểu thuyết gia hiện đại. Theo nguyên tắc chung, có một giới hạn không nên vượt qua khi đề cập đến mặt trái của xã hội. Trong khi một số phương diện của xã hội phải thành một phần của những miêu tả về bản chất con người và hoàn cảnh xã hội thì những mặt khác không bao giờ nên đề cập đến. Những gì không thể né tránh nên xử lý thận trọng. Chúng nên được xử lý ngắn gọn nhất, và chỗ còn lại để độc giả tự tưởng tượng. Chẳng hạn, vào những

thời kỳ luân lý lỏng lẻo, nam nữ có những những dan díu bí mật, song lại để lộ những bí ẩn giường chiếu và tái tạo ra những chi tiết đối thoại ở đó dưới danh nghĩa chủ nghĩa hiện thực là một nhiệm vụ không thuộc về tiểu thuyết gia mà thuộc về nhà văn của những câu chuyện tình.

Điều tôi vừa nói cũng áp dụng cho tiểu thuyết hài. Chắc chắn không cần lấy chủ đề từ các giai tầng hạ lưu khi con người và sự việc của tầng lớp thượng lưu đã tạo ra chất liệu phong phú như vậy cho hài hước! Điều không thể hiểu được là các nhà văn gesaku thuộc trường phái Ikku, những người tất nhiên không có nguyên tắc lắm, lại lấy chất liệu từ cuộc sống trung và hạ lưu để giải trí cho độc giả hạ lưu của mình. Tuy nhiên, điều tôi thực sự ngạc nhiên là các nhà văn hài hôm nay, không cố gắng khai phá một xu hướng mới mà tiếp tục sử dụng những biện pháp xưa cũ và vẫn coi những trò đùa dâm ô là đỉnh cao của chất hài. Không ai trong số họ hứng thú với việc tái định hình tiểu thuyết Nhật trong một hình thức nghệ thuật!

Chừng nào tiểu thuyết không được coi là nghệ thuật, cái cần làm chỉ là giải trí độc giả đương thời ở một khu vực sẵn có. Ngay cả câu chuyện đê tiện nhất, chuyện kể khiêu dâm nhất cũng không có thể bị phê phán. Mặt khác, nếu người ta đề cao tiểu thuyết là một hình thức nghệ thuật vĩ đại thì sẽ cần nhiều hơn một thực tế là câu chuyện có sức hấp dẫn con người ở một nơi và một thời điểm nào đó để có được miêu tả đó. Như tôi đã nói ở PHẦN 1, nghệ thuật đích thực rất hữu ích – nó tác động đến con người một cách sâu sắc và khiến tính cách anh ta trở nên cao thượng mà không tự nhận ra. Bất kỳ cái gì thiếu đi dù chỉ phần

nhỏ nhất lợi ích này cũng sẽ không là nghệ thuật mà chỉ là một trò tiêu khiển bình phàm. Những ấn phẩm in màu theo kiểu khắc gỗ khiến công chúng thích thú có được coi là nghệ thuật đích thực? Chúng đẹp, điều đó là chắc chắn, nhưng liệu có nhằm lẫn chăng khi gán bừa cho chúng là hiện thân của tinh chất nghệ thuật, khi khả năng thích hợp cho một miêu tả như vậy lại phải tùy thuộc vào việc liệu chúng có khả năng làm giàu bản chất con người hay không.

Vì nghệ sĩ phải phấn đấu vẽ không chỉ một bức tranh đẹp mà còn tuyệt đẹp đến mức khiến cho tính người trở nên cao quý theo một cách nào đó, nên tiểu thuyết gia cũng phải cố hấp dẫn độc giả của mình bằng sự khắc họa sống động chân dung bản chất con người và hoàn cảnh xã hội. Tiểu thuyết nào không thể nâng độc giả của mình lên hàng nghệ thuật thì tác giả của nó cũng không xứng đáng với tên gọi tiểu thuyết gia đáng tự hào. Nếu những tác giả ngập ngừng chọn cách không làm tác giả Meiji hay nhà văn gesaku Bunsei¹, và tìm cách từ chối danh xưng này, từ chối tự coi mình là nghệ sĩ, tôi hoàn toàn không trách họ, bất kể họ thỏa mãn hứng thú của con trẻ và các tầng lớp hạ lưu đến đâu. Điều đó không quan trọng. Mua vui cho ai đó ở một thời điểm và thời gian định sẵn là việc đơn giản; tạo ấn tượng ở một quy mô rộng lớn hơn sẽ khó hơn nhiều. Lấy ví dụ thế giới ukiyoe; Hishikawa Moronobu² là người đi tiên phong. Và chỉ có người thứ hai là Iwasa Matabei³. Vì thế, ông nổi danh khắp đất nước lúc bấy giờ. Mọi người đều coi ông là bậc thầy.

1 1818-1829.

2 Họa sĩ, nhà điêu khắc (1645-1715).

3 Người sáng lập trường phái ukiyoe (1578-1650).

Tuy nhiên các nghệ sĩ trên thế giới không chắc chắn chấp nhận việc tụng ca vở ukiyoe cực kỳ kém cỏi do các môn đệ của chính Hishikawa sáng tạo ra là kiệt tác của sự tao nhã. Làm thế là trộn lẫn nhã với tục. Ví dụ của họ cho thấy việc giành được sự tán thưởng đương thời cục bộ dễ ra sao, và trở thành nghệ thuật đích thực khó như thế nào!

Điều tôi vừa nói không cần phải diễn giải thành lời khuyên cho tiểu thuyết gia nên từ chối bản chất con người và hoàn cảnh xã hội và tự giam mình trong viết lách thay vì làm một bậc thượng lưu được trí tưởng tượng ủng hộ. Hiển nhiên, bất kỳ tiểu thuyết lịch sử nào cũng phải có những đoạn nói về bạo lực và sự tàn bạo. Thậm chí một tiểu thuyết xã hội, nếu tác giả của nó sống trong một xã hội mới chỉ bán văn minh thì tác phẩm đó vẫn là bức tranh lý tưởng hóa hơn là bức tranh chân thực về cuộc sống ở thời đại bấy giờ. Cách tốt nhất để xử lý những đoạn này, theo tôi cảm nhận, là đưa chúng vào những khuôn định khi trình bày. Nếu một tác giả cảm nhận được ngay cả nỗi đau mong manh nhất của lợi ích cá nhân ở một giai đoạn tàn bạo, anh ta sẽ có xu hướng trở đi trở lại biến cố đó ở một chừng mực không thể chấp nhận được đối với một người mẫn cảm, không thiên kiến khác. Những áp dụng như nhau đối với sự khiêu dâm – một sự hăm hở của tác giả đối với việc bộc bạch những chi tiết như vậy sẽ hiển hiện từ cách anh ta viết về chúng, khiến những độc giả sáng suốt phải quăng cuốn sách đó đi.

Kết luận lại: Khi không nhất thiết phải từ bỏ hoàn toàn việc nói đến sự tàn bạo hay tục tĩu khỏi tiểu thuyết, những yếu tố như thế nên được giữ lại ở mức tối thiểu. Độc giả thông tuệ không nên bất mãn bởi kiểu chuyện dơ dáy do

các tác giả Nhật Bản sáng tạo ra cho đến hôm nay. Trong các tác phẩm của tiểu thuyết gia Pháp Dumas, người ta bắt gặp cả sự hoang dã và khiêu dâm, nhưng vì ông không phơi bày tất cả những bí mật giường chiếu, khác với những truyện lịch sử của nước Nhật chúng ta, nên tiểu thuyết của ông được đọc to cho cả nhà. Nhiều tác phẩm của tiểu thuyết gia Anh Lytton - *Ernest Maltervers* chẳng hạn, cũng kể lại những chuyện tình, nhưng ông cũng đề cập đến những vấn đề đó khác với các tiểu thuyết gia Nhật Bản. Tất nhiên, bản thân giường chiếu và bất kỳ chi tiết nào về những vấn đề riêng tư như vậy cũng bị xếp bên ngoài bức tranh. Không gì hiện hữu. Thay vào đó, Lytton chuyển ngòi bút dung dị của mình sang khám phá mọi chi tiết của những xúc cảm nồng cháy của các tình nhân. Chuyện tình của ông, từ bản chất của câu chuyện đến việc khuôn định cốt truyện, khá giống với trường phái Tamenaga, song chúng tránh được sự tiếp nhận đầy khinh miệt của công chúng Anh không chỉ vì bản chất hơn hẳn của các nhân vật mà còn vì sự tao nhã của phương pháp miêu tả khi trở đi trở lại không phải hành vi đặc biệt mà những xúc cảm trừu tượng. Các tiểu thuyết gia Nhật Bản tương lai hẳn sẽ biến điều này thành đặc trưng trong các tác phẩm mới của mình.

Tôi có thể nhắc đến ở đây đề tài giường chiếu, thi thoảng nảy ra hoặc trong cốt truyện của các tiểu thuyết Nhật hoặc thành chủ đề chính của truyện lịch sử. Bản chất con người và những hoàn cảnh xã hội như chúng vốn thế, sự hiện diện của đề tài đó có thể quy cho những nguyên do ấy hơn là cho bất kỳ khiếm khuyết nào về phía tác giả. Song sự hiện diện đó không hề gia cố cho cốt truyện. Nếu việc chèn

mảng vấn đề đó làm giảm đi chủ nghĩa hiện thực của sự mô tả thì phải đưa nó vào, song không nhất thiết phải miêu tả một cách thẳng thừng như thế đó chính là mục đích. Có nhiều cách vòng vo chủ đề này - chẳng hạn, bằng cách để cho nhân vật kể cho người khác nghe chuyện gì đã xảy ra, nhờ thế tránh được những chi tiết ham muốn nhục dục. Đây chỉ là một biện pháp của tiểu thuyết - nó thừa nhận cả hai quan điểm. Có nhiều cách triển khai cốt truyện. Khi các tiểu thuyết gia Nhật muốn làm rõ cách nghĩ của nam và nữ, họ luôn dùng vấn đề giường chiếu. Cách này phải dừng lại trước nhất. Tôi nói đến những cụm từ như "dù họ chưa ngủ cùng nhau" và "thoạt đầu họ e lệ và sợ hãi, nhưng sau đó họ thành những kẻ say sưa chăn gối". Những thứ như thế không cần phải nói thành lời. Những kiểu diễn tả như "đóng sầm cửa, thật tuyệt vời những giấc mộng ta có cùng nhau" đầy dẫy trong các tiểu thuyết của chúng ta. Chúng có thể được diễn đạt theo bất kỳ cách nào nhưng hàm ý của chúng bao giờ cũng là tính dục phóng túng. Vấn đề này sẽ đi quá xa. Nếu một tác giả muốn ngầm hiểu rằng nhân vật trong truyện của mình dính vào tình dục phi luân thì anh ta có thể loan tin đó qua ngữ cảnh mà không cần nói đến những cánh cửa đã đóng!

Có thể nói rằng nhiều *sewa-kyōgen*¹ gần đây có cốt truyện xoàng xĩnh và ít tính nghệ thuật. Đó là vì các tác giả thiếu trí tưởng tượng. Họ từ bỏ những cốt truyện bạo lực và khiêu dâm để trả lời lập luận của các tư tưởng gia đang tìm cách mang lại ánh sáng cho xã hội, nhưng lại không có

1 Những vở sân khấu nói về cuộc sống của thường dân (đối lập với các nhân vật lịch sử).

ý niệm gì về kiểu cốt truyện thuần túy, được chăm chút cẩn thận để thay thế vào đó. Tất cả những gì họ làm là phục vụ thứ đồ tể vô nghĩa – những kyōgen bình thường – mà ở đó các yếu tố khiêu dâm đã bị tước bỏ. Sewa-kyōgen ngày nay không phải là những chân dung chân xác về hoàn cảnh xã hội cũng không phải là sự thể hiện một xã hội lý tưởng. Do các sự kiện mà chúng mô tả được tác giả thiết kế, nên chúng là những biến cố bất thường như khám phá một cách kỳ diệu ra một người lẽ ra đã chết, hoặc cuộc cải tạo một kẻ tội đồ bất khả hoàn lương. Tóm lại, kyōgen hiện đại không đưa ra những miêu tả uyển chuyển và chân xác về cuộc sống đương đại cũng không tạo ra những thái cực tao nhã nơi thể hiện những xúc cảm sâu sắc; thiếu cả hai, đương nhiên chúng chẳng có gì hấp dẫn chúng ta.

Bây giờ chúng ta hãy quay lại với vấn đề nguyên ủy của tiểu thuyết hài mà chúng ta đã để bỏ quên khá lâu. Tôi nói thêm chút ít về cái gọi là tiểu thuyết hài hay bi hài kịch hôm nay.

Trong bi hài kịch, chính sự pha trộn chất hài và chất bi đòi hỏi được chú ý nhiều nhất. Theo quy tắc, có một giới hạn cho mức độ đòi hỏi đối với những cảm xúc này, như cơ bắp hay sức quan sát trở nên mệt mỏi và yếu ớt và tạm thời ngừng hoạt động nếu bị dùng liên tục trong một thời gian quá lâu. Chẳng hạn, sau khi đóng vai quá lâu trong ánh huy hoàng của mặt trời chúng ta không thể thấy ngay cả ánh sáng của ngọn nến; và thậm chí hương thơm nồng nàn nhất dường như cũng tác động rất ít tựa như nước đổ lá khoai khi đã pho hương kéo dài. Tương tự, những cảm nhận cũng có thể bị trơ mòn đi – quá nhiều chuyện tình sẽ không chỉ dẫn đến làm suy mòn dần khả năng cảm thông mà thậm chí dẫn

đến nhàm chán. Vì thế thêm thắt cho bi kịch bằng cái cười và hài kịch bằng chút ít khó khăn và đau khổ để không khiến độc giả bất mãn sẽ là thông lệ của các tác giả. Tôi không có không gian để lý giải thêm nữa về điều này, song có một lưu ý mang tính cảnh báo mà tôi phải đưa ra. Cái hài và chất bi trong một tác phẩm bi hài không nên thay đổi một cách máy móc do say sưa cái bất ngờ hay bởi chúng ít gây ấn tượng đối với độc giả, bất kể tỉ lệ của chúng được quy định hợp lý ra sao. Hài và bi nên được sử dụng một cách khôn ngoan.

Điều đó cũng vận dụng được cho tiểu thuyết bi kịch. Chúng nên bao chứa không gì ngoài nỗi thống khổ và buồn đau từ đầu đến khi kết chuyện. Trên cơ sở mối quan tâm ban sơ về bi kịch như thế, độc giả của các tác phẩm đó sẽ bị nhàm chán. Đặc biệt, kết thúc của bi kịch nên được biểu tả giản dị, bằng bút pháp nhẹ nhàng nhất. Hãy xem chuyện tình nổi tiếng *Musume Setsuyō*¹ - kết cục của nó hết sức cay đắng do được xử lý rất tinh tế. Murasaki Shikibu, trong chương “Kumogakure” của *Genji Monogatari* cho độc giả biết một cách vòng vo rằng Genji đã chết. Dụng công đó khiến bà trở thành một nhà văn vĩ đại.

Còn nhiều điều hơn thế mà tôi nên nói về cốt truyện của tiểu thuyết bi kịch nhưng vì tôi đã đi quá xa nên bây giờ sẽ phải quay trở lại với những vấn đề khác. Tôi tin độc giả của mình sẽ thứ lỗi cho tôi vì không có lời kết cho phần này.

Dưới đây là một danh sách có tác dụng như một hướng dẫn cho tác giả - tất nhiên không đầy đủ - về những lỗi

¹ Câu chuyện tình thế kỷ 17 giữa Kingorō (người sẽ chết) và cô gái điếm Kosan. Đây cũng là chủ đề của vở jōruri *Kaneya Kingorō Ukina no Gaku* và vở kabuki *Oedo Meibutsu Nishikie no Hajimari* của Nagawa Tokusuke.

cần tránh trong cấu trúc tiểu thuyết. Những sai lầm này sẽ được phát hiện dần theo thời gian và cần có biện pháp tránh riêng.

1) Hoang đường

Tôi sẽ không xem xét lại vấn đề này nữa vì đã nhiều lần giải thích rằng tiểu thuyết thật sự thường lánh xa sự ngu ngốc lộ bịch và thái cực kỳ quặc của bí ẩn.

2) Nhàm tẻ

Tôi muốn nói đến sự lặp lại liên tục của cùng ý tưởng. Âm nhạc và thi ca không thể thiếu nhịp điệu. Sự đa dạng thậm chí còn quan trọng hơn thế trong tiểu thuyết, nó đưa vào danh mục một quang phổ bất tận và luôn thay đổi của bản chất con người và hoàn cảnh xã hội.

3) Trùng lặp

Trùng lặp là ý tưởng đã thể hiện trước đó bị lặp lại. Vì đó là vấn đề thường gây tranh cãi gay gắt trong các tiểu thuyết gia Nhật, nên độc giả có lẽ đã quen với những lập luận mà không tham gia vào cuộc cãi cọ.

4) Khiêu dâm

Tôi đã đề cập vài lần về vấn đề này. Khiêu dâm là thứ nên tránh, nhưng không đến mức không bao giờ nhắc đến

những liên quan giữa hai giới. Tôi chỉ hy vọng rằng tác giả không nên tìm kiếm danh tiếng cho cá nhân bằng cách viết ra chuyện riêng nơi giường chiếu.

5) Thiên vị

Sai lầm này thực sự đúng cho việc thể hiện nhân vật hơn là cốt truyện, nhưng bây giờ tôi sẽ tận dụng cơ hội để nói đến nó. Để cập đến sự thiên vị, tôi muốn hàm ý đến thái độ của tác giả đối với các nhân vật mà anh ta tạo ra. Có thể khá kỳ quặc khi nói về việc đứng về phe nào trong số các nhân vật chủ yếu là hư cấu ra, nhưng cách thể hiện bản chất con người như vậy không thực sự lạ lùng. Chẳng hạn một tác giả có thể vô tình gán một nhân vật đức hạnh, và bóp méo cốt truyện để hành vi của nhân vật tiếp tục không hoen ố khi tuyến truyện kể rằng con người đó hành động không trung thực. Hoặc đôi khi anh ta có thể xếp đặt mọi thứ sao cho một nhân vật hung đồ được tạo ra để phô diễn tất cả những mảnh lối của hành vi xấu xa.

Nhà viết tiểu sử cũng như các tiểu thuyết gia đều nổi tiếng vì tự cho phép mình thiên vị. Nhà viết tiểu sử về Ieyasu¹ kể lại cuộc chiến Ōsaka, đương nhiên phải dựa vào hành vi của Ieyasu, còn nhà viết tiểu sử về Toyotomi² miêu tả sự kiện tương tự, hẳn sẽ thiên về Hideyori và mẹ ông, đồng thời nguyên rủa hành vi của Ieyasu và con trai ông này. Nếu điều này có thể xảy ra trong lịch sử - những ghi chép cần thể hiện các sự kiện không tô vẽ - thì có thể hy vọng gì cho tiểu thuyết? Một tiểu thuyết gia có thể nói tốt hay xấu về các nhân vật của mình tùy

1 Tokugawa Ieyasu (1542-1616): vị Tướng quân Tokugawa đầu tiên.

2 Toyotomi Hideyori (1542-1615) bị giết cùng bà mẹ là Yodogimi (1569-1615) trong cuộc vây thành Ōsaka năm 1615 do Ieyasu chỉ huy.

thích. Anh ta tự do khắc họa hành vi của đối tượng chính mà anh ta ưa thích, người anh hùng mà anh ta kính trọng, thiên lương tuyệt đỉnh, hoặc ngược lại, tạo ra một kẻ hung đồ cực kỳ tâm tối. Anh ta tự cho phép mình có một thái độ thiên kiến, nên xã hội Minh Trị cũng sẽ thấy sự hiện diện của một đám đông thánh nhân quân tử – những người có thể sánh ngang Nghiêu Thuấn, và đám tàn nhẫn phi đạo gây sợ hãi như Đạo Chích và Kiệt, Trụ. Các tác giả Nhật Bản trong quá khứ để lộ xu hướng thiên vị rõ rệt. Không nhà văn nào – người có những nguyên tắc dẫn đạo là quan sát cuộc sống như nó vốn có và viết về nó bằng những phạm trù hiện thực nghiêm ngặt lại có một ứng xử tối tệ như vậy, song vì họ cố thỏa mãn thị hiếu phù phiếm của nữ giới và trẻ em nên sự thiên kiến sẽ xuất hiện. Phụ nữ và trẻ em, những tạo hóa đơn giản có thể nghĩ rằng các nhân vật anh hùng luôn tốt còn kẻ hung đồ luôn xấu. Tuy nhiên trong thực tế, ngay cả anh hùng đôi khi cũng làm môi cho những đam mê xấu xa, và ngay kẻ tội đồ lương tri cũng thi thoảng thức dậy. Nếu tác giả bỗng mê muội về việc này trong khi đưa nhân vật vào tiểu thuyết thì nhân vật của anh ta sẽ không thật. Hãy cẩn trọng!

6) Bảo trợ

Bảo trợ cũng gắn với việc xây dựng nhân vật. Nó xảy ra như là hệ quả của sự thiên lệch đã nói ở trên. Khi tác giả thiên lệch với nhân vật một cách thái quá, anh ta sẽ giấu mình và tránh khỏi mọi đe dọa. Tất nhiên, thực tiễn này tự nó không sai, vì chỉ trong tiểu thuyết bi kịch nhân vật chính mới phải chết, song mọi việc diễn ra rất tối tệ nếu

độc giả tán thành việc nhân vật chính sẽ luôn được che chở quá mức và cứu thoát khỏi hiểm nguy. Tám nhân vật trong *Hakkenden* chẳng hạn, là những nhân vật phi thường không bao giờ gặp khó khăn và không hề chết. Đặc biệt, Inue no Massashi không chết cho dù bị giết, có lẽ vì ông được chuỗi hạt thiêng cũng như linh thần Fusehime phù trợ. Chỉ nhờ tài năng văn chương của Bakin mà nhược điểm này không lộ ra trong cả cuốn tiểu thuyết. Bất kỳ tác giả nào cũng có những độc giả vừa đọc vừa ngáp hoặc ném sách đi ở chương 8 hay 9. Một số tiểu thuyết gia Anh, như Richardson¹ chẳng hạn, đáng trách vì sự bảo trợ này.

7) Bất nhất

Ở đây, tôi chú tâm vào cả cốt truyện và miêu tả. Xin đưa ra một ví dụ. *Shintō Suikoden*² mở đầu nhờ Gakutei và kết thúc bởi Chisokukan. Vì thế, nói chung bất kỳ sự bất nhất nào cũng có thể bỏ qua được, song có một sự thiếu nhất quán đặc biệt rõ – rất tiêu biểu – bởi sự choáng váng khó chịu mà nó gây ra cho người đọc. Gakutei miêu tả Tamaoki Genkurō có nước da ngăm đen, thân hình mạnh mẽ và mắt tròn, còn Chisokukan, rất lâu sau này, nói rằng anh ta có nước da xanh xao, mũi thẳng. Thực là một tương phản đáng kinh ngạc! Tất nhiên, Tamaoki thoát đầu hiện diện trong câu chuyện này là một tiểu phụ trong núi sâu, nên đương nhiên anh ta có vẻ ngoài đen đúa, song nên được giải thích là kết quả của việc phải dãi dầu nắng gió. Dù bao năm tháng trôi qua, một người tiểu

1 Samuel Richardson (1689-1761).

2 *Shunketsu Shintō Suikoden* là một yomihon dài, do Gakutei Kyuzan (?-1848) khởi bút, Chisokukan Shokyoku (?-?) tiếp tục, xuất bản quăng 1830-1868.

phụ thô ráp hoang dã cũng không thể biến thành một Adonis tao nhã. Quá nhiều bất nhất như vậy sẽ khiến độc giả chán ngán và làm mất đi sức hấp dẫn của ngay cả cốt truyện thú vị nhất.

8) Khoa trương học thức

Sự khoe khoang học vấn uyên thâm của riêng ai đó - chỉ có trong tác phẩm của những nhà văn nhiều trải nghiệm. Những tác giả trẻ hơn thường mắc sai lầm với thực tế khủng khiếp này - họ kể lể dài dòng các sự kiện quá khứ khi có nguy biến, và giảng giải về cổ ngữ trước những người am hiểu hơn nhưng lại không thể nói ra thành lời, hoặc gán cho nhân vật nhiều học thức hơn là họ có thể có. Kẻ phạm tội thường xuyên nhất trong các tiểu thuyết gia Nhật ở đây là Bakin. Thực tiễn này thường nảy ra trong một số tác phẩm thời kỳ đầu của Lytton, và ngay cả Scott cũng được coi là phải đầu hàng ở chừng mực nào đó ở *The Pirate*, tác phẩm bị các nhà phê bình chỉ trích. Tuy nhiên, thật tội nghiệp nếu học thức của một tác giả hoàn toàn bị làm ngơ. Anh ta nên quan tâm đến việc giới hạn phô bày của mình trong những tình huống văn bản tiểu thuyết cần đến, như thế sẽ không khiến độc giả chán ngán.

9) Câu chuyện quá dài

Ở đây, tôi không đề cập đến câu chuyện với tư cách một tổng thể. Không có gì sai khi viết một câu chuyện dài, nếu tác giả tạo ra những biến thái trong cốt truyện để

giữ độc giả luôn quan tâm. Tuy nhiên, nếu anh ta tri hoãn diễn tiến của câu chuyện vô tận theo cách của một người kể chuyện chuyên nghiệp thì độc giả thiếu kiên nhẫn có thể trở nên mệt mỏi vì chờ đợi và mất hết hào hứng với phần kết. Tác động của sự cảnh tỉnh sẽ giảm bớt vì sự chú ý của độc giả có thể sẽ lang thang đến một điều gì khác vừa hình thành.

Giai thoại thú vị dưới đây sẽ minh họa cho ý kiến của tôi. Không lâu trước đây, một gã gái điếm của một nhà thổ ở Shin'yowara có một gã tình nhân đẹp trai. Gã này, tìm cách thắt chặt mối quan hệ bằng cả những trò bịp bợm, đã thận trọng giữ khoảng cách một thời gian hòng khiến cô điếm thêm khát khao mình. Chừng hơn 10 ngày, gã không đến gặp cô nàng. Trong khi người phụ nữ, không nghĩ đến sự được mất khi yêu anh chàng này và thậm chí còn sẵn sàng lấy anh ta, rất đau khổ khi hình dung những tai nạn có thể rơi xuống đầu gã. Cô nàng cố tìm hiểu xem chuyện gì xảy ra, cho người đi thám thính mọi hành vi của anh ta, hoặc gửi những lá thư nặc danh, song gã kia cười một mình khi thấy kế hoạch của mình đã có kết quả và từ đó chỉ gửi lại những thư trả lời chung chung mỗi tháng một hoặc hai lần. Cuối cùng ngay cả một tấm thiệp, anh ta cũng không gửi. Ba bốn tháng như thế trôi qua. Người phụ nữ, trong những tình huống ghen tuông, đã nghĩ rằng anh ta thay lòng đổi dạ. Cô cảm thấy hơi thở lạnh lẽo đầu tiên của mùa thu ngoài mong đợi. Ghen tuông cào xé cô. Cố hết sức, cô cũng không thể quên được những lời lẽ yêu đương mà họ đã trao cho nhau trước đó. Trong những tháng đó, và ngay cả khi ăn vận để tiếp khách, những giọt mưa nước mắt vẫn

ướt dầm tay áo. Khi ngay cả những tiếng thầm thì nhỏ nhất của anh chàng không đến, cô nàng vẫn không hiểu ra đầu mối của trò đùa thất thường đối với cuộc tình của một gái điếm - thú tình cảm dấn dặt họ bước vào một mối gắn kết chặt chẽ với người tình khác. Tuy nhiên, người tình trước đây của cô gái không hề hay biết chuyện gì đã xảy ra. Sau bốn tháng, gã tình nhân tự nhủ thời điểm chín muồi đã đến. Lập kế hoạch gặp cô nàng ngày hôm đó và kết thúc một khung cảnh mưa bão đã trở nên buồn bã và hài hước, anh ta hân hoan đi gặp cô nàng - độc giả có thể hình dung hành công nào dành cho anh ta! Gã nhân tình tự tin này là thực hành thủ đoạn trì hoãn của mình một cách điêu lộ, tất cả dường như rất hoàn hảo. Anh ta đã thất bại vì không đánh giá đúng việc này và đó cũng là chìa khóa của tiểu thuyết. Các tiểu thuyết gia, xin các ngài hãy nhớ ví dụ này khi cầm bút!

10) Thiếu thi hứng

Đây hoàn toàn không phải là thuật ngữ mà tôi tìm kiếm, ông sẽ sử dụng nó trong thời gian nhất định. Điều tôi thực sự muốn nói là thiếu cảm quan sâu sắc. Vì tiểu thuyết là sản phẩm tái tạo trung thành hoàn cảnh xã hội nên cốt truyện của nó có khuynh hướng sơ giản và tẻ nhạt. Để tránh điều này, một tiểu thuyết gia nên tìm cách duy trì hứng thú của độc giả bằng cách đưa những xúc cảm bất thường của câu chuyện tình lãng mạn vào cốt truyện - một đối thủ truyện kiếp bí mật, chẳng hạn. Tôi không cần phải đi dòng thêm nữa.

11) Để nhân vật gắn kết nhiều với tự thuật cá nhân

Biện pháp này không chỉ giúp cho truyện ngắn gọn mà còn có sức quyến rũ riêng. Có thể dùng không quá hai ba lần trong một trường thiên tiểu thuyết nhưng dùng quá thường xuyên sẽ tạo nên tiếng thờ dài "đừng nữa" từ phía độc giả. Đặc biệt trong những tác phẩm có ít chương càng ít lặp lại càng tốt.

Điều đó dẫn đến lưu ý của tôi về đề tài của cốt truyện nói chung. Tuy nhiên, người ta vẫn nói một vài điều về cốt truyện của tiểu thuyết lịch sử mà tôi sẽ bàn đến ở một chương riêng để tránh biến chương này thành quá dài dòng.

CHƯƠNG 4

CỐT TRUYỆN CỦA TIỂU THUYẾT LỊCH SỬ¹

Trước khi đi vào cốt truyện, tôi muốn nói một chút về sự khác biệt giữa tiểu thuyết lịch sử và lịch sử, vì nếu sự khác biệt này không được hiểu thấu đáo, sẽ không dễ viết tiểu thuyết lịch sử. Tôi tin độc giả sẽ thứ lỗi cho tôi nếu có vẻ như tôi lặp lại những lập luận đã nói đến trong các phần trước.

Có những người cho rằng dù nhiều người đọc tiểu thuyết lịch sử để giải khuây vì chúng lấp đầy những

1. Nguyên bản tiếng Nhật dùng khái niệm 時代小説 'thời đại tiểu thuyết' (ND).

khoảng trống trong sử quan phương, chúng vẫn không mất đi sự hấp dẫn của mình là những pho sử bao trùm rộng khắp mà chúng ta có thể cho rằng không có gì bị bỏ qua. Họ khẳng định, một sự kiện như vậy có ý nghĩa di vật cuối cùng của tiểu thuyết gia, người đã thể hiện năng lượng của mình trong những hư cấu độc đáo kỳ lạ. Đường như chính Macaulay đã nhận ra cách này - ông thường triển khai ý tưởng này trong các tác phẩm của mình, và nói về nguyên nhân vì sao cuối cùng các cây bút viết tiểu thuyết và truyện lịch sử biến mất. "Không chỉ có sinh viên và trí thức thích đi tìm những chi tiết trong quá khứ của đất nước/quê hương họ. Ngay cả người thường dân cũng thích thú với việc đọc lịch sử, điều đương nhiên nên thế. Làm sao họ tự thỏa mãn chỉ bằng những hư cấu của tiểu thuyết?". Hẳn ông ta đã sai lầm: tất nhiên có vô số khác biệt giữa cái gọi là lịch sử trong sử biên niên ở phương Đông, song vì các vấn đề hiện đã rõ, nên khó tin rằng ngoài giới văn chương một phong cách văn chương của sử gia lại có thể hấp dẫn hơn phong cách văn chương của một tiểu thuyết gia. Năng khiếu viết sử căn bản khác với tài năng thi ca hoặc hư cấu/tiểu thuyết, hai tiềm năng này không bao giờ phát lộ trong cùng một con người. Tất nhiên, Macaulay là một sử gia tài năng, và cũng mãi cảm với thơ ca. Nhưng có thể có đôi chút nghi ngờ rằng việc ông bị buộc phải viết ra một cuốn tiểu thuyết hay một truyện lịch sử vụng về và xoàng xĩnh. Ngài Brougham, một sử gia Anh ưu tú, thực tế đã viết vài cuốn tiểu thuyết nhưng cốt truyện công kênh và phong cách thiếu tao nhã của chúng khiến cho

các tác phẩm đó rất khó đọc. Thế nhưng, các tiểu thuyết gia không có những khiếm khuyết như vậy. Vài ba tiểu thuyết gia cũng viết những bộ sử nổi tiếng. Thackeray là một nhân vật xuất chúng mà tiểu thuyết đã mang lại cho ông danh tiếng lỗi lạc trước đây. Tôi nghe nói rằng đôi lần ông đã viết nháp cho một bộ sử nhưng rồi lại vứt bỏ trước khi xuất bản. Tôi tin chắc rằng ông hiểu thấu là kết cục sẽ lung linh. *The Four Georges* và *The English Humorists* thách thức sự hoài nghi rằng ông không có tài năng của một sử gia thông thường. George Eliot có năng khiếu tương tự; còn Ngài Lytton thực sự đã viết được một số phần của bộ sử được tung ca.

Trước khi đi tiếp, tôi sẽ giải thích rõ cái gì là thứ phân biệt tiểu thuyết gia với sử gia. Trước hết, thiên hướng hư cấu của tiểu thuyết gia sẽ khiến anh ta miễn cưỡng ghi lại sự việc một cách nhảm tẻ, không tô vẽ. Không nhận thức tự giác về điều này, anh ta đưa vào một số lượng nhất định những tô điểm văn chương, và thi thoảng làm lệch lạc các sự việc. Tuy nhiên, sa đà vào tu từ học là việc thường khó tránh khi chủ đề bàn luận là một người. Ngay Macaulay, cả trong lịch sử và tự truyện, thi thoảng đưa ra những thông tin gần như không thực. Carlyle, khá nổi danh ở Anh, lại là một người có phong cách quá hoa mỹ. Do vậy khó phân biệt tiểu thuyết gia và sử gia nếu chỉ dựa trên cơ sở người này viết hư cấu người kia viết việc thật. Những bậc thầy của tiểu thuyết lịch sử như Sir Walter Scott luôn xây dựng cốt truyện dựa trên sự kiện lịch sử, nhưng người đọc đủ cơ sở để làm rõ sự khác biệt giữa tác phẩm của ông và sách sử. Không chỉ

chú ý đến chi tiết và sự hoa mỹ về phong cách – tạo nên hai phần khác nhau – một tiểu thuyết còn có thể vừa nhẹ nhàng lấp đầy những khoảng trống do các bộ sử để lại bằng cách bổ sung các sự việc bị lãng quên nhờ trí tưởng tượng của tác giả lại vừa thoải mái trong sự sống sã, mà nhờ đó tôi muốn nói rằng khi một tiểu thuyết gia miêu tả ngôn từ và hành động của nhân vật (cũng là các nhân vật lịch sử) với một sự chú ý quá tỉ mỉ đến chi tiết, anh ta sẽ tạo ra trong độc giả của mình ấn tượng rằng tiểu thuyết gia và nhân vật như được thể hiện trong tiểu thuyết rất thông hiểu nhau. Một sử gia kể sự việc phải mình định mọi biến cố. Không như vậy, một tiểu thuyết gia, người tự do trình bày nhiệm vụ dễ dàng là mổ xẻ bản chất con người như anh ta thích, để xâm phạm vào thậm chí cả những chốn sâu kín bị ngăn cấm của phụ nữ cung đình nhằm miêu tả nữ giới ở đó sinh hoạt ra sao, và miêu tả những gì đang diễn ra cả bên trong và bên ngoài những cánh cổng, cửa khép kín, mà không đi sâu vào cơ sở của các sự kiện.

Điều quan trọng nhất của những dị biệt giữa tiểu thuyết và lịch sử chính là tiểu thuyết có khả năng lấp đầy những khoảng trống. Chẳng hạn, hãy xem việc Hoàng đế Pháp Napoleon đệ nhất kết thúc bữa ăn tối. Chắc chắn ông ta đã xong bữa ăn đó, và hẳn ông ta đã làm thế, nhưng việc này quá vất vả để chép lại trong một bộ sử. Tất cả những ai từng đọc một bộ sử nước Pháp đều hình dung rằng một cuộc trò chuyện buồn bã hẳn phải báo trước cuộc ly hôn của Hoàng đế với Hoàng hậu Josephine, thế nhưng bất kỳ ai cố đưa ra dù chỉ một trong số những chi

tiết trang điểm cho từng sự kiện trong một bộ sử đều có xu hướng hút phê phán vào cơ sở của những phức tạp quá mức. Tuy nhiên những sự việc nhỏ nhất này lại gây ấn tượng sâu sắc đến mọi người. Đó là bởi nhiều vấn đề vặt vãnh như vậy đã được xác định trong các bộ sử phi chính thống và sách sử cỡ nhỏ mà độc giả tin cậy. Không có nhiều những ký ức được nuôi dưỡng về Napoleon hơn người kế vị, họ vui sướng vì cảm nhận được mối liên hệ thân thiết càng thân thiết hơn nhờ tìm ra bất kỳ thông tin đương thời nào về ông. Tuy nhiên, rất khó, và thực sự là không thể trốn tránh được trách nhiệm về sự thừa mứa do ghi chép lại những điều vặt vãnh đó trong các bộ sử quan phương, trừ phi sử gia có một tài năng văn chương xuất chúng.

Còn tiểu thuyết gia lại không chịu sức ép kiểu đó. Để kể chuyện về Napoleon, và để cập đầy đủ những sự kiện dẫn đến cuộc hôn nhân của ông với Marie Louise sau khi ly hôn Josephine, tác giả mở đầu ở một thời điểm và địa điểm bất kỳ và xúc tiến việc lấp đầy bức tranh, dẫn dụ độc giả đến cao trào kỳ lạ khiến anh ta cảm thấy rằng các sự kiện quá khứ vẫn sống động trước mắt. Tất cả đều nằm trong khả năng của anh ta! Từ một tiểu thuyết dạng này, độc giả biết rằng Napoleon đã ngồi uống cà phê và chuyện trò với các đầy tớ trai và gái ở chốn thâm cung, ông trả lời cái gì, đầy tớ gái nói gì với ông, và vì sao có những vấn đề khiến ông khó chịu. Không chỉ việc ông phát hiện ra Hoàng hậu Josephine đã ngậm đắng nuốt cay nỗi chua chát và xé tâm can nàng ra sao và kiểm chế nỗi đau tan nát như thế nào, thường gạt nước mắt trong tay áo thế

nào, mà ngay cả những điều vặt vãnh cũng được hé lộ một cách rất đặc biệt: cà phê lạnh ngắt vì cuộc trò chuyện kéo dài ra sao, vì sao bánh mì và bơ bị bỏ lại trên bàn ăn mà chả có ai động đến, ai đó đã buộc mình phải ăn dù chỉ một lát chỉ để giữ thể diện như thế nào. Ghi lại từng chi tiết một như thế trong một bộ sử hẳn là không thể. Đó là thế mạnh của tiểu thuyết!

Rất khó phác họa được những thứ như trang phục và tập tục trong một bộ sử, ngược lại không chỉ tiểu thuyết gia có lợi thế khi làm việc đó, tác phẩm của anh ta còn tương đương một bộ sử sống về tập tục. Những tác giả như Scott đã đến gần nhất việc viết ra một tiểu thuyết lịch sử thật sự. Trong khi Bakin, Kyōden, và những người khác nổi tiếng về tiểu thuyết lịch sử, tác phẩm của họ vẫn thực sự giống những tiểu thuyết xã hội, có lẽ vì họ miêu tả sơ sài không phải tập tục và trang phục tương xứng với khung cảnh lịch sử mà là những tập tục và trang phục của thời kỳ Kan'ei và sau đó.

Điều quan trọng nhất nên nhớ khi viết tiểu thuyết lịch sử là giữ càng nhiều càng tốt mối liên hệ với nền tảng chứ không phải với bề mặt của lịch sử. Ở bề mặt, tôi muốn nói đến các sự kiện ghi lại trong sách sử; ở nền tảng, là những thứ không thể bị phát hiện từ nguồn này. Miêu tả rất khôn ngoan của Bakin về vẻ ngoài của đội quân Hōgen trong *Yumiharizuki*¹ rất gần với hiệu quả của tiểu sử hư cấu. Cũng rất khôn ngoan là việc ông khám phá ra và miêu tả chi tiết mọi độc ác bên trong

¹ *Yumiharizuki* kể về lịch sử Minamoto Tametomo (1139-1170), người đã tham dự cuộc nội chiến bùng nổ năm 1156 trong thời Hōgen.

của Hōjō Tokimasa¹ trong *Asaina Shima Meguri no Ki*. Thậm chí, theo quan điểm này, có thể trung thực nói rằng *Kyōkakuden* và *Bishōnenroku* ngang bằng với những tiểu thuyết lịch sử hoàn toàn.

Tóm lại: mục tiêu của tiểu thuyết lịch sử là lấp khoảng trống trong cả lịch sử và lịch sử tập tục. Đạt được dù chỉ một trong các mục đích này cũng đã là đủ. Trong khi một tác giả buộc phải dùng những sự kiện lớn và nhân vật vĩ đại của lịch sử, thì câu chuyện tập trung vào sự kiện lịch sử có sẵn đâu đó với những lời kể về tập tục và những hồi nhớ thực sự hoàn hảo.

Các tác giả tiểu thuyết lịch sử có thể mắc nhiều sai sót, mà chủ yếu là sự bất nhất về biên niên, sai lầm về sự kiện và thể hiện không đúng tập tục.

Ngay sử gia cũng đôi khi sai lầm về niên đại. Trong khi những nhầm lẫn nhỏ nhặt dường như không quan trọng đối với bất kỳ mối quan tâm lớn vào trong tiểu thuyết, những mối quan tâm mang tính hư cấu, thì lại gây khó chịu và nên bị loại bỏ dù ở bất kỳ đâu, vì bất kể câu chuyện có thể tao nhã và hiện thực như thế nào, thì một độc giả thông hiểu cũng sẽ lập tức nhận ra những trái ngược rõ rệt và mất đi cảm giác rằng anh ta bước vào một thế giới mộng mơ và giao hòa với cổ xưa. Các tiểu thuyết gia Nhật Bản trong quá khứ không coi trọng lắm những sai sót về niên đại. Một số người thậm chí còn công khai khuyên độc giả đừng lo lắng về chuyện đó. Những người khác như Bakin, rất quan tâm đến ngày tháng, vì thế những

¹ Hōjō Tokimasa (1138-1215) cai trị Nhật Bản với danh nghĩa Nhiếp chính trong thời kỳ Kamakura 1200-1205.

người gọi *Hakkenden* và *Meguri no Ki* là tiểu thuyết lịch sử không quá phóng khoáng về tên gọi. Tuy nhiên, tôi nhớ rằng có một vài nhầm lẫn trong *Kyōkakuden*, một tác phẩm xuất sắc.

Nhầm lẫn về sự kiện bao gồm những nhầm lẫn về dữ liệu lịch sử - miêu tả người thiện thành kẻ ác chẳng hạn, hoặc ngược lại. Các tiểu thuyết gia Nhật Bản thường có lỗi về chuyện này, mặc dù một số người như Bakin đã cố hết sức tránh. Đó là điều hiển nhiên phải tránh vì mục đích chính của tiểu thuyết lịch sử là kể lại những thông tin phía sau tấm rèm về các nhân vật và sự kiện lịch sử: tất nhiên việc này không thể giải quyết hoàn toàn dứt khoát nếu các sự việc bên ngoài là nền tảng của câu chuyện lại không chính xác. Không tiểu thuyết lịch sử nào hoàn hảo nếu nó có những nhầm lẫn như thế, dù cốt truyện thông minh khéo léo đến đâu hay miêu tả tập tục chính xác đến thế nào. Một câu chuyện kể lại đầy đủ tập tục nhưng lại dựa vào nhân vật hư cấu chứ không hề tìm sự hỗ trợ ở sự thực lịch sử có lẽ sẽ được ưa chuộng hơn.

Một tác giả tái tạo sai tập tục khi miêu tả các vật dụng, nội thất, tập tục, đồ trang trí, hoặc thức ăn sai niên đại, hoặc đưa vào câu chuyện những tập tục không còn tồn tại ở thời bấy giờ - cho một nhân vật thời Ashikaga hút thuốc xì gà hay chơi đàn samisen chẳng hạn, hay một nhân vật thời Hōjō¹ bắn súng máy hoặc dùng gươm. Ví dụ nữa về những bất cẩn kiểu này là một phụ nữ thời Keichō² vấn

1 1200-1333, giai đoạn mà người đứng đầu dòng họ Hōjō cai trị nước Nhật với tư cách Nhiếp chính Kamakura.

2 1596-1614.

tóc thành búi tóc shimada¹, hay mặc kimono có ống tay áo dài. Còn rất nhiều những dẫn chứng khác song tôi chỉ nhắc đến một số làm ví dụ. Khi chép sai về tập tục, như những nhầm lẫn kể trên, là sai lầm nghiêm trọng trong một tiểu thuyết lịch sử, một sai lầm, nếu không loại bỏ, sẽ ngăn cản việc thực hiện mục tiêu. Thật tiếc là ngay một nhà văn vĩ đại như Bakin không chỉ thường xuyên sai sót về chuyện này mà còn không hề tìm cách sửa sai bất kể nhầm lẫn nào !

CHƯƠNG 5

NHÂN VẬT CHÍNH

Nhân vật chính là nhân vật trung tâm của tiểu thuyết. Anh ta có thể được coi là thần tượng. Trong khi không có bất kỳ định lệ nào về việc một tiểu thuyết có thể có bao nhiêu nhân vật chính - đôi khi chỉ có một, thì thoảng có hơn hai - thì chí ít là phải có một, bởi không có anh ta tính liên tục cần thiết sẽ hoàn toàn khiếm khuyết.

Vì tiểu thuyết, để cập đến bản chất con người, nên tất nhiên phải thể hiện quan điểm của cả hai giới, nhân vật trung tâm có thể là nam hoặc nữ, thành nam nhân vật hoặc nữ nhân vật chính. Ví dụ đơn giản về cặp nhân vật này là *Kyōkakuden* của Bakin, trong đó Koroku Sumahime

1 Kiểu tóc dành cho các cô gái chưa kết hôn, thịnh hành trong thời kỳ phong kiến.

là nam nhân vật chính còn Kusunoki Komahime là nữ nhân vật chính. Tôi không phải nói thêm nữa. Truyền lịch sử với cốt truyện phức tạp đôi khi có nhiều hệ nhân vật trung tâm. Trong *Rienzi*¹ của Lytton, Nina cặp đôi với Rienzi, Irene với Adian, và Adeline với Montréal.

Có khi tiểu thuyết có thể có nam nhân vật chính mà không có nữ nhân vật chính, hoặc ngược lại. Yosshihide, nhân vật chính trong *Asaina Shima Meguri no Ki*, không có đối tác nữ, còn Thúy Kiều, nữ nhân vật chính trong truyện *Thúy Kiều* (Bakin mô phỏng thành *Kingyoden*), lại thiếu đối tác nam. Hai dẫn chứng này không thực sự thỏa mãn, tuy nhiên, vì không có dẫn chứng nào thuyết phục tốt hơn ngay lúc này nên chúng sẽ giúp tôi. Thành thoảng có nhiều nhân vật chính cùng hiện diện, như trong *Hakkenden*, *Shima Meguri no Ki*, *Ōuchi Jissanden*, *Nishi Kyūgyū shiden* và *Thủy hử truyện*. Tuy vậy, trong những tiểu thuyết dạng này, các nhân vật chính đương nhiên bị phân thứ bậc, chỉ một người là nhân vật chính trung tâm: Asaina trong *Shima Meguri no Ki*, và Rienzi trong *Rienzi*.

Dưới đây là vài ví dụ hỗ trợ cho những người không quen với ý niệm này.

*Shiranui Monogatari*²

Nam nhân vật chính: Aoyagi Harunosuke

Nữ nhân vật chính: Wakanashime

1 Tên đầy đủ là *Rienzi, Last of the Roman Tribunes* (1835).

2 Tác phẩm hợp tác của Ryūkatei và cộng sự, xuất bản năm 1829-1832.

*Jiraiya Monogatari*¹

Các nam nhân vật chính Ogata Shūma

Orochimaru

Nữ nhân vật chính: Tsunade

Bishōnenroku

Nam nhân vật chính: Sue Harukata

Nữ nhân vật chính: Kogane

Yumiharizuki

Nam nhân vật chính: tametomo

Nữ nhân vật chính: Shiranuihime

Tiểu thuyết Nhật thường không phân biệt rõ ai là và ai không là nam nhân vật chính. Kohata Nobuyuki và Inaba Onikado là những nhân vật trung tâm của *Shintō Suikoden*; những người khác là nhân vật phụ.

Phần lớn những người đọc tiểu thuyết không chú ý nhiều đến tính cách của nhân vật chính bằng kết cục của cốt truyện. Nhân vật chính cao hơn con người nói chung sẽ tạo nên sự kính trọng và khao khát biết chuyện gì sẽ xảy ra với anh ta. Do đó, để tạo nên cốt truyện hấp dẫn, cũng cần xây dựng một nhân vật xuất chúng có thể kích thích ham muốn đọc trong độc giả. Nhân vật không phải luôn luôn là một con người gồm toàn khôn ngoan, phẩm hạnh và tướng mạo ưa nhìn. Khi anh ta mang những phẩm chất khác thường gây ấn tượng và hấp dẫn độc giả,

1 Tác phẩm có một số phiên bản, như yomihon *Jiraiya Setsuwa* (1800-1807) của Kanwatei Onitake (?-1818) và một vở kabuki của Namiki Shunzō và những người khác viết có tên *Jiraiya Monogatari*.

nhân vật trung tâm thậm chí sẽ có thể là một kẻ tội tệ xấu xa như các nhân vật trong *Bishōnenroku* và *Kim Bình Mai*, hoặc nữ nhân vật xấu xí như Kakine Oiwa¹. Nghĩa là dù sao cũng nên tránh các nhân vật ngu ngốc hoặc hèn nhát, vì họ không chỉ không hấp dẫn độc giả mà còn quá hoàn hảo để hủy hoại mối quan tâm đến câu chuyện về những hành vi xấu xa. Những nhân vật này đôi khi rất thành công trong tiểu thuyết hài, do đó không có lý do để không dùng chúng trong những không gian như thế; song với tiểu thuyết trang nghiêm nên hết sức tránh để chúng xuất hiện ở bất kỳ đâu.

Giờ tôi nói rằng một tác giả có thể khiến nhân vật của mình thành xấu xí và độc ác nếu anh ta muốn thế. Tuy nhiên làm vậy, anh ta phải đưa ra một nhân vật thiện lương làm đối chứng. Trong *Bishōnenroku*, Bakin dùng Mori Shirō Masakatsu làm nền cho Sue Akenosuke xấu xa. Shidoroku trong *Myōmyō Guruma*² tương phản với người con trai tội tệ Madoroku, còn Shirayama Yukiwaka trong *Jidai Kagami*³ thì ngược lại với Fujinami Yukari. Tất cả họ đều sinh ra bởi nhu cầu này, chủ yếu vì cốt truyện cần sự đa dạng. Cốt truyện của tiểu thuyết, cũng như tất cả các loại hình mỹ thuật, đòi hỏi một thiết kế hỗn tạp và cốt truyện kết dính. Ngay một cốt truyện được chăm chút cẩn thận với chuỗi liên kết rõ ràng xuyên suốt vẫn không ngăn được độc giả khỏi mệt mỏi và bỏ rơi một câu

- 1 Nhân vật nữ của *Yotsuya Kaidan*, vở kabuki của Tsuruya Namboku (1755-1829). Từ một cô gái xinh đẹp, Oiwa bị đầu độc và biến thành một bà già xấu xí.
- 2 Tác phẩm của Tanekazu và Tanehiko.
- 3 Tác phẩm ninjōbon của Tamenaga Shunshō.

chuyện không có ý tưởng phong phú, nếu chỉ có những hành vi của nhân vật xấu xa độc ác ở khắp các chương/hồi, hoặc chỉ có những miêu tả về những kẻ vô lại đầu óc tầm thường. Vào cái ngày đầu tiên đầu của người bị kết án bị phơi trên giá treo cổ, nam nữ mọi lứa tuổi mọi tầng lớp đều ngả dúi dụi. Họ rúm lại và nhìn lên khuôn mặt chết chóc đó. Sau vài ngày, tất cả dường như đều khó chịu, và hầu như không ai nhìn cái đầu bị bỏ mặc trên giá treo cổ đó nữa. Khát khao nhân tính rất mạnh mẽ, con người thấy sự khoái lạc trong sự mới mẻ của một thứ gì đó bất kể giá trị hay vẻ bề ngoài của nó, song rất hiếm khi anh ta ôm ấp sự xấu xí và độc ác nhiều hơn ôm ấp cái đẹp và thiện lương. Thực sự, anh ta sinh ra với niềm tin yêu cái đẹp – sự đam mê cái xấu chỉ là một phản ứng, một dị tật mà bản chất của nó khiến cho sự quyến rũ của nó trở nên đoán thọ một cách khác thường. Đó là lý do vì sao tiểu thuyết không thể thiếu cả nhân vật thiện và ác. *Aoto no Sekibun* được ra đời bởi lần sơ ngộ Kingyo¹ của Bakin và được Bakin kiểm tra kỹ càng. Cả phong cách và thiết kế của nó đều được tạo ra một cách rất tẻ, song hành vi còn đồ rành rành của các nhân vật chính đáng ghét trong tác phẩm đó không có xu hướng tiếp tục ba hay bốn phần đầu. Mỗi một nhân vật, từ Nakusa Gekisai (người đánh bại Murai Chōan) và Oreki cho đến các nhân vật khác là một lũ đê tiện, những kẻ mà hành động của chúng chỉ khiến độc giả thấy ghê tởm. Kumano Tanzō cô độc trong số đó có một tính cách ngay thẳng, nhưng cái thiện lương

- 1 Rekitei Kingyo (1787-1831), nhà văn viết tiểu thuyết thông tục, tác giả của *Tōhitsu Aoto no Sekibun*.

của anh ta không nhằm đối chọi với chất độc hại và tàn bạo của Gekisai và những người khác. Cuốn sách thất bại ở điểm này. Đó là một nhược điểm nghiêm trọng mà các tác giả nói chung nên cố tránh.

Có hai trường phái tư tưởng về việc sáng tạo nhân vật chính. Một có thiên hướng hiện thực chủ nghĩa, một nữa mang khuynh hướng lý tưởng chủ nghĩa. Những đề xuất của khuynh hướng trước dùng nhân vật chính như một con người thực sự, mà tôi cho rằng theo đó họ xây dựng một nhân vật hư cấu xung quanh một nhân dạng của con người thông thường trong xã hội đương thời. Trường phái Tamenaga của các nhà văn ninjōbon dùng phương pháp này. Trái lại, phương pháp của phái lý tưởng hóa là tạo ra một nhân vật hư cấu dựa theo cách biểu hiện của bản chất người. Sự khác biệt chủ yếu của hai dòng này là chỗ các nhà hiện thực chủ nghĩa dùng những con người bình thường làm chất liệu còn các nhà lý tưởng dùng cái nên là.

Trong bản thân trường phái lý tưởng còn chia nhỏ nữa, thành phương pháp “di truyền” (diễn dịch) và “môi trường” (quy nạp). Phương pháp diễn dịch tạo nên các đặc thù của nhân vật như họ đã xuất hiện trong quyển sách bằng sự khảo sát và phân tích tỉ mỉ tính chất lý tưởng đã được tạo nên. Bakin thường dùng biện pháp này để tạo ra các nhân vật của mình, đáng kể nhất là 8 hiệp sĩ chó trong *Hakkenden* và Sanketsu trong *Shima Meguri no Ki*. Tám hiệp sĩ chó là những nhân vật tưởng tượng mà ở đó những phẩm chất siêu hình là nhân, nghĩa, lễ, trí, trung, tín, hiếu, đễ, được tách bạch và áp

dụng cho thế giới vật chất/cơ thể. Nói khác đi, 8 nguyên tắc trừu tượng được hiện thân trong hình hài con người hữu hình. Tương tự, 3 nhân vật anh hùng trong *Shima Meguri no Ki*: Yoshihide dũng cảm, Minamoto Kanji Yoshikuni nhân từ, và Mitsunaka khôn ngoan. Trong khi phương pháp diễn dịch rất thú vị nếu tác giả không đủ cẩn trọng thì anh ta đôi khi sẽ tạo ra những vẻ ngoài quái dị tựa như con người nhưng lại không phải. Tám nhân vật của *Hakkenden* là những sinh vật hiếm có và kỳ lạ gần giống với các bậc thánh nhân và hiền nhân có thể vì Bakin xây dựng họ theo những luận thuyết của các triết gia. Trong khi phương pháp diễn dịch không nên bị bỏ quên ở những miêu thuật này thì dùng nó để tái tạo các cá thể lịch sử nổi tiếng (trong tiểu thuyết lịch sử) lại rất không phù hợp. Asaina Yoshihide¹ chẳng hạn, là một nhân vật lịch sử thực sự, chứ không phải là nhân vật hư cấu. Do đó người ta không thể minh định những hành vi và lời lẽ của anh ta theo cách tùy tiện gán lòng dũng cảm cho con người này. Như tôi đã nói ở chương trước, mục đích của tiểu thuyết lịch sử là lấp đầy những sự việc bị các bộ sử bỏ quên và đem lại cho độc giả một ấn tượng tinh tế rằng anh ta có mối liên hệ chặt chẽ với các nhân vật lịch sử. Khi Asaina Yoshihide của câu chuyện được tạo ra để gắn với lòng dũng cảm mang tính nhân hóa, anh ta không còn là Asaina Yoshihide của lịch sử nữa. Tên gọi giống nhau, nhưng con người đã khác. Tạm để sang một bên hiệu quả của công cụ này và nhìn nó từ quan điểm lý thuyết thì việc một tác giả dùng phương

¹ Asaina Yoshihide: võ sĩ thế kỷ 13 nổi tiếng vì sức khỏe phi thường.

pháp diễn dịch để cố tái tạo một nhân vật lịch sử cho phù hợp với những quan niệm tùy tiện là điều không thể chấp nhận được. Thực sự, làm thế là bỏ quên nguyên tắc đầu tiên của tiểu thuyết lịch sử. *Keikoku Bidan*¹, gần đây được Yano Fumio dịch, đã bị một học giả phê phán vì ba nhân vật của tác phẩm biểu tượng cho trí khôn, đạo đức hoàn hảo và cảm xúc. Nếu quả vậy thì dường như còn ít hài lòng hơn với việc Epaminondas² và Pelopidas³ là những nhân vật lịch sử thực sự chứ không phải là sáng tạo của các tác giả.

Trái lại, một tác giả dùng biện pháp quy nạp tạo ra các nhân vật bằng cách dùng trí tưởng tượng của mình để lựa chọn và pha trộn một cách khôn khéo một tập hợp các tính cách khác nhau trong một con người sống động. Do anh ta chủ yếu dựa vào kinh nghiệm và quan sát để hình thành khuôn mẫu nhân vật sẽ trang điểm những yếu tố của tính cách con người, nên anh ta, cũng như những tác giả đã vận dụng phương pháp diễn dịch, sẽ bị việc lý thuyết hóa trống rỗng cuốn đi đến mức nhân vật của anh ta không có nét gì giống với con người/nhân loại thực sự. Hầu hết các tiểu thuyết gia thế kỷ 18, gồm cả Scott của Anh, đã dùng phương pháp quy nạp; Lytton và những tác giả khác dường như cũng dồn tâm sức cho việc này.

Cách tiếp cận của nhà hiện thực chủ nghĩa, khác với hai phương pháp vừa đề cập, bao gồm việc xây dựng nhân vật anh hùng theo hình ảnh những con người thực sự - Tanjirō

- 1 *Kinh quốc mỹ đàm*. Xem thêm chú thích trang 109 (ND).
- 2 Vị tướng và nhà chính trị xứ Thebes (khoảng 418-362 TCN).
- 3 Vị tướng và nhà chính trị xứ Thebes (?-364 TCN).

trong *Umegoyomi*¹ chẳng hạn, và thái tử Genji trong *Genji Monogatari*. Hẳn có rất nhiều người như Tanjirō trong thời Shunsui và nhiều đàn ông cùng tầng bậc như Genji trong thời của bà Shikibu. Thực tế, vì lý do này, những học giả non kém đã gọi *Genji Monogatari* là tác phẩm giáo huấn, và tuyên truyền rằng mỗi nhân vật nam và nữ đều thể hiện một nhân vật đương thời. Họ rất nhầm - họ đã sai khi nghĩ rằng bà Shikibu đã sử dụng cách tiếp cận hiện thực để xây dựng nhân vật.

Có thể tóm tắt hai kỹ thuật này bằng cách nói rằng trong khi rất dễ bước vào cánh cửa của ngôi trường hiện thực nhưng không đơn giản khi bước vào những căn phòng của nó thì lại rất khó bước chân vào ngôi trường lý tưởng song một khi đã vào rồi thì lại dễ mở các căn phòng. Kỹ thuật thứ nhất tập trung miêu tả bản chất con người như nó vốn có, vì thế tác giả không bị buộc phải nghĩ ra những tiêu chuẩn riêng về một vẻ đẹp và cái thiện hoàn hảo. Trái lại, với kỹ thuật sau, chính tác giả lo liệu những chuẩn mực cho cái đẹp và cái xấu, và tưởng tượng ra các nhân vật xấu tốt của mình. Tuy nhiên, khó khăn trước nhất mà anh ta phải đối mặt là nếu anh ta không thiết lập các chuẩn mực đủ cao thì cốt truyện thường sẽ rất tẻ, và nếu anh ta đặt ra những chuẩn mực quá cao thì nhân vật sẽ không có sức thuyết phục. Nếu chuẩn mực hợp lý, những điều còn lại sẽ dễ dàng phục vụ ý tưởng của tác giả. Trái lại, những người vận dụng phương pháp hiện thực, đối mặt với những khó khăn tối tệ phía sau cánh cổng đã được mở. Ngôi trường hiện

1 *Shunshoku Umegoyomi* (1832-1833), tác phẩm ninjobōn của Tamenaga Shunsui.

hực có thể sánh với một họa sĩ đang vẽ một thiên thần. Nhiều họa sĩ có thể họa hình người, song số ít lại làm việc đó bằng kỹ năng thần thánh. Số ít có thể vẽ thiên thần, nhưng nhiều trong số những người có thể lay động con người bằng chân dung của họ. Nó đều quay trở lại sự khác biệt cơ bản giữa thật và giả!

Như tôi đã bàn phân nào trong Chương 3 PHẦN I, việc xây dựng nhân vật đòi hỏi tác giả rất cẩn trọng hình là việc những dấu vết cá tính của tác giả không nên gộp vào nhân vật của anh ta, bộc lộ trong hành vi của các nhân vật. Nếu tác giả cố tạo ra những nhân vật tự cấu theo con người mình thì tất nhiên, anh ta sẽ chẳng có gì để kết thúc ngoài một mớ những kiểu dáng đồng nhất – những thứ rút cuộc sẽ đem lại hồi chuông cảnh báo cho câu chuyện. Độc giả sẽ chán chường, và mất đi cảm giác tham dự vào tác phẩm, và vui vẻ trong một thế giới mộng mơ. Nhiều nhà văn già dặn vẫn mắc phải lỗi này. Sai lầm đó khiến *Shichi Henjin* và *Wagōjin*¹ hoàn toàn không thể sánh được với *Hizakurige* về phẩm cấp và cốt truyện rất thú vị. Tất cả những kẻ phóng dăng trong *Shichi Henjin*, ngoại trừ Wajirō, rất tương đồng về bản chất, đến mức họ dường như là một người. Ba con chim với cùng một túm lông thì có thật, nhưng rất khó tin rằng có những con người có hành vi và lời lẽ tương đồng đến thế. Nếu không có chuyện các nhân vật đó có tên riêng thì *Shichi Henjin*² sẽ chẳng là gì ngoài cái tên

¹ *Kokkei Wagōjin*, tác phẩm *kokkeibon*, ba phần đầu do Ryūtei Rijō (?-1841) viết trong khoảng 1823-1824, những tập tiếp theo do Tamenaga Shunsui viết thêm năm 1844.

² Tên này có nghĩa là ‘Bầy kẻ lập dị’.

gọi cho một cuốn sách chỉ có 2 hay 3 người đọc. Phần lớn ngôn từ và hành vi được khắc họa có cùng một nhân cách chứ không có vẻ thuộc về 7 cá thể, vì toàn bộ sự việc giống như một độc thoại của tác giả. Đồ chơi mà các cô bé chơi, “diễn viên với một trăm khuôn mặt”, là minh chứng cho nguyên tắc này. Đội bộ tóc giả rậm rì, đồ chơi giống như Ishikawa Goemon¹, mang bộ tóc thầy tu, đồ chơi tựa như Yokokawa Kakunori², trong *tonbogami*³ nó là người dạy khi Yojirō⁴, và mang túm lông chim shimada đồ chơi giống vũ công đến thờ Hanado⁵. Về ngoài khác nhau, nhưng thực chất nó luôn luôn một người. Quan sát kỹ đồ chơi này cho thấy dưới tất cả các lớp hóa trang của nó là một thứ rẻ tiền, khiến nó chỉ thành thứ làm vui những đôi mắt dễ thỏa mãn của các cô bé con. Sự mới mẻ của nó chắc chắn không có tác dụng gây ấn tượng với người lớn và các học giả.

Viết là một công việc cực kỳ khó khăn. Cả trong tiểu luận và miêu tả, rất nhiều tư tưởng phải được trình bày để tạo thành cấu trúc và thiết kế, tất cả đều phải được xử lý cẩn trọng.

Viết tiểu thuyết khó hơn hết thảy. Khác với những hình thức thông thường của việc viết, tiểu thuyết đòi hỏi nhiều hơn những miêu tả trực tiếp/diện những suy nghĩ và cảm

¹ Tên đạo chích khét tiếng (1558-1594).

² Nhà sư ở chùa Kongobuji ở Yoshino thế kỷ 12.

³ Búi tóc nhỏ của đàn ông trưởng thành.

⁴ Nhân vật trong *Chikagoro Kawara no Tatehiki* (1782) – vở kabuki của Tamegawa Sosuke, Tsutsui Hanji, và Nagawa Shimesuke.

⁵ Có lẽ là người trình diễn điệu nhảy *Hanako*, *nagauta* và sân khấu vũ đạo. Lời do Namiki soạn. Trình diễn lần đầu năm 1758.

xúc của tác giả. Nhiệm vụ của nó là giấu tất cả những điều đó sao cho chúng không tự phô bày, nhằm khắc họa sống động bản chất con người như nó tồn tại trong những người khác một cách đa dạng. Các nhà văn thông thường viết như diễn giả công cộng có kinh nghiệm. Với họ, cuốn hút độc giả bằng cách truyền đến nhiệt tình của cả trái tim nhờ cách viết vừa là thể hiện bốn phần và cũng là tự thay đổi thành một kiểu trình bày thuyết phục. Tuy nhiên, nếu một tiểu thuyết gia tựa như một nhà hùng biện thì anh ta đang làm một công việc rất tệ, thậm chí còn tệ hơn nếu anh ta chỉ là một người điều khiển những con rối. Anh ta nên viết theo cách Tạo hóa tự thỏa mãn với tất cả những sinh thể con người được tạo ra. Nếu điều này quá sức, anh ta sẽ hầu như đạt đến sự thuần thực nhờ hành động giống như một phù thủy thông minh – kẻ khiến những thú vô tri biết chạy nhảy từ một vị trí rất xa. Tóm lại, khiến độc giả nhận ra mối quan hệ giữa tác giả tiểu thuyết và các nhân vật của anh ta là đỉnh điểm của bất lực. Bất kỳ cố gắng nào để viết ra một tiểu thuyết cũng phải cẩn trọng với vấn đề thiết yếu này.

CHƯƠNG 6

THUẬT SỰ

Tôi dùng khái niệm “thuật sự” ở đây để bao hàm tất cả những phần không đối thoại của tiểu thuyết, dù là những

miêu tả về cội nguồn của nhân vật và sự kiện hay đặc thù của khung cảnh.

Thuật lại những sự kiện đã qua đôi khi đòi hỏi phải khúc chiết, có lúc lại cần tỉ mỉ. Khi không thể định trước được phản ứng của độc giả thì tất nhiên tác giả nên để phòng ở mức cao nhất để đối phó lại với việc khiến độc giả nhầm chán với quá nhiều tiểu tiết. Tuy nhiên, tiểu thuyết lịch sử nhất định phải bắt đầu bằng việc đem lại cho độc giả ý niệm về phẩm cấp của bản chất con người và đặt ra vấn đề về các sự kiện lúc bấy giờ. Sẽ là sai nếu khẳng định rằng những đặc điểm đó bị rút ngắn một cách tùy tiện chỉ để tránh sự quá phức tạp. Những trang viết dài về lịch sử mở đầu *Hakkenden* và hai hoặc ba chương về thông tin sự việc thường có trong các tiểu thuyết lịch sử của Scott chắc chắn là bắt nguồn từ sự cần thiết này. Mặc dù mở đầu bằng việc kể lại một cách không tô điểm và dài dòng các sự việc có thể khiến độc giả chán ngán song phải có những công cụ có thể chấp nhận được để tạo nên phần nền của tác phẩm. Bakin tìm ra một ý tưởng tuyệt vời trong *Bishōnenroku* khi ông có một mẹo kể các sự kiện, bản chất con người và hoàn cảnh xã hội chứ không đặt chúng trong hình thức thuật sự. Tạm để sang bên chất lượng cuốn sách nói chung và nhìn nó dưới ánh sáng của tác phẩm mà Bakin đưa vào, quả thực, người ta có thể thấy ở *Bishōnenroku* một tiểu thuyết góp phần chế nhạo thời đại. Cái gọi là kỹ thuật rút gọn của Bakin cũng có thể áp dụng cho tự sự. Được dùng một cách phù hợp, hiệu quả của nó không thể phủ nhận được. Tránh rườm rà, ở đây tôi sẽ không đi vào các chi tiết. Độc giả hãy tự suy ngẫm về điều đó.

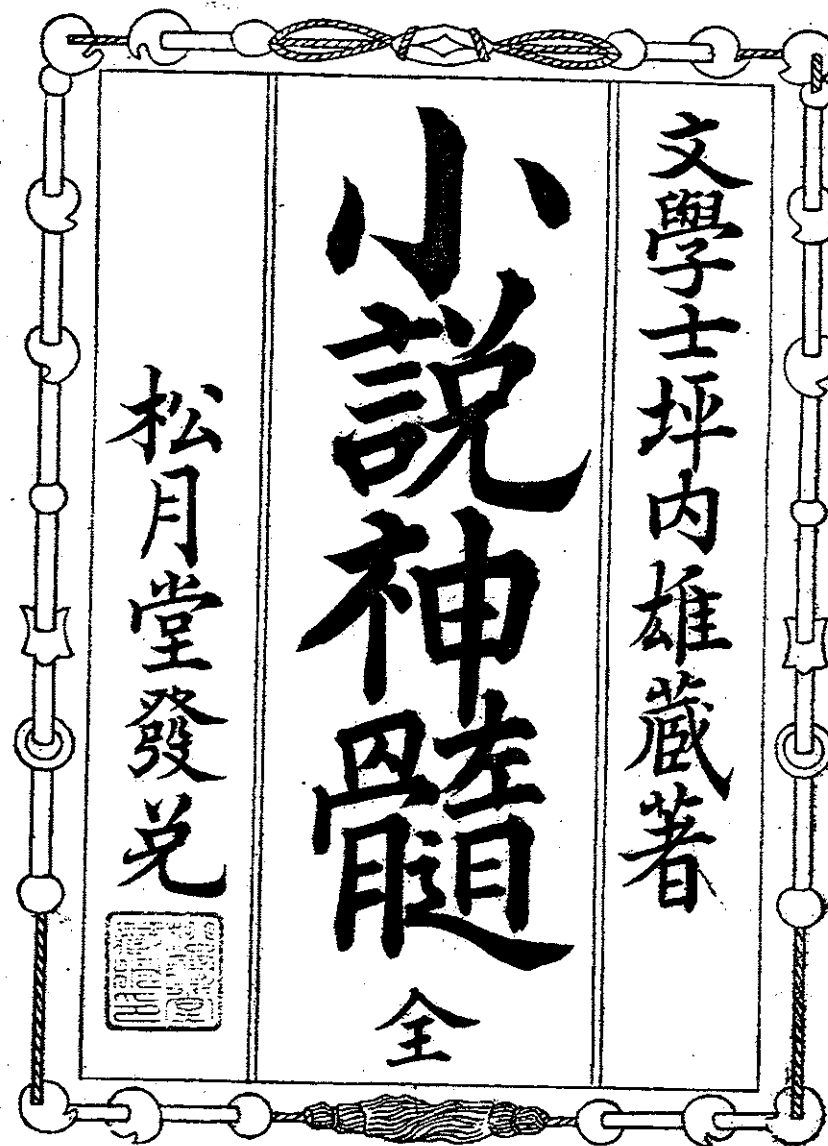
Miêu tả cần càng chi tiết càng tốt. Các tác giả của tiểu thuyết Nhật trong quá khứ hài lòng với việc dựa vào những minh họa thu nhỏ để che lấp những khiếm khuyết về miêu tả trong văn bản, thường không hề gây phiền hà bằng những miêu tả dài dòng về người và cảnh, song tại đó họ lại phạm phải một sai lầm chết người. Sự quyến rũ của tiểu thuyết không được xác chỉ định qua việc đưa các nhân vật đến cuộc đời. Mục tiêu của nó là đưa toàn bộ sáng tạo thành sân chơi trên giấy. Một trong những khả năng của nó là làm cho sấm kêu, biển dữ dội vọt lên trời xanh, chim sơn ca cất tiếng líu lo, và mận nở hoa ngào ngạt không gian. Miêu tả chỉ thái độ của nhân vật, không kể những vật vô tri, giống như vẽ một con rồng bay lên mà chẳng có mây.

Có hai cách miêu tả tính cách một con người. Tôi sẽ gọi đó là phương pháp phủ định và phương pháp khẳng định. Phương pháp phủ định, phần lớn các nhà văn Nhật Bản dùng cách này, gián tiếp tạo nên bản chất nhân vật thông qua lời nói và tư cách hơn là trình bày nó một cách bộc trực. Phương pháp khẳng định, được các tiểu thuyết gia châu Âu ưa chuộng, làm quen với độc giả ngay từ đầu bằng cách bố trí nhân vật thông qua miêu tả nó một cách công khai (xem phần miêu tả công chúa Nina ở Phần 7 của tác phẩm *Rienzi*). Phương pháp khẳng định có thể khó sử dụng hơn phương pháp phủ định – nó cần một hiểu biết những nét chính về tâm lý và sự thấu hiểu những nguyên tắc nhân tướng học và tướng số học. Tuy nhiên không nên khẳng định vội vã các giá trị tương đối của hai phương pháp này. Tác giả nên dùng bất cứ phương pháp

nào tỏ ra phù hợp với tình huống cụ thể. Nếu phương pháp khẳng định không được sử dụng một cách khéo léo thì sắc thái tinh tế sẽ mất đi, còn không làm chủ được phương pháp phủ định sẽ cản trở những bàn cãi về các vấn đề trung tâm của bản chất con người. Các tác giả có thể cân nhắc về các giá trị tương đối của hai phương pháp đó bằng cách tìm hiểu truyện lịch sử cổ đại và hiện đại ở cả châu Á và châu Âu.

Tôi chưa hề mệt mỏi với đề tài của mình song tôi đang hối hả bên các kho sách, và tôi không nghĩ rằng trong một khoảng thời gian hữu hạn có thể hoàn thiện cuộc bàn luận có thể diễn ra mãi mãi này. Vì thế tôi sẽ dừng bút ở đây và lấp những khoảng trống bằng tìm tòi bổ sung sau này. Xin hãy chiếu theo ý tôi, nếu độc giả, thay vì chỉ trích những lập luận chưa hoàn chỉnh và những trang viết chưa chặt chẽ, hãy cho tôi biết ý kiến của mình về bất kể điều gì mà mình tán thành hay không đồng tình.

Phụ lục:
Nguyên bản tiếng Nhật



河文
集

小説神髓緒言

小説なるは我國の物語類の行はるゝや遠く一その源氏秋衣漢本住吉あり降りては
 源氏物語の職作類をば下ゆとして小野の門通の淨瑠璃物語等あり近くしては西鶴其
 源氏物語の職作類のともがら前後物語をうきあらはして屋名を一世に傳してより小説ま
 ず世に流行はれて世の狂才ある探訪者流の習争ふて歴史をあらはし或は滑稽物語
 三馬一尤の亞流あれば人情本名を殘せる春水其人の如きもあり種彦の田舎源氏
 其名状とやろかし馬琴の八犬傳に譽をとりのぬまかるに革新の變あるに際して職
 作者まばらく跡を斷て小説またつて衰へしがまよこのごろいいたるに及びてまた
 また大に復興して物語のいづべき時とやまひけんか、かこよてさまんくなる神史
 物語を出版して新奇を競ふこと、なまりけり甚しきいたりては新聞雜誌のたぐひ
 まらいと陳腐しき小説の類をば懸棄しつゝ、載るもあり勢のくの如くなるから我國
 行ゆる、小説神史の其類其數幾千方とも限をいらず汗牛充棟をんど、言てむいなか
 ちかよわらなあるむらりになん想ふ我國の小説の行ゆる、此明治の聖代をもつ
 て古今未曾有といふべきなり徳川氏の末路に當りて馬琴種彦等輩出してまきり物語

小説神髓 上卷

の主眼とて、ろえ道徳といふ模範をめぐりて力めて脚色は其内にて工風をさまく後
 せるかゝる母強ち古人の精神を以て骨柱とするものありとせめれど素と其範圍の廣からぬ
 ば覺えず同僚同趣向の稗史をえのすることあるべし是れあゝ遺憾をらざらむべきにあ
 れ斯やうふなりもて采るも其罪偏不拙劣ある作者の上よりありといえむ歎い活眼を
 九四方の讀者もまたあづりて力あるなり其故にいふことなきは古来我國のならえ
 じとし下小説をもて教育の一方便のやうと思ひてしまりて獎勵勸懲とて其主眼
 なりと唱へあつたらざる實際の場合に於てはひたすら故伎修辭を若くは頌る殺戮を
 る物語をのみめてよろこび他のかたぐるした筋の事を目を任めてだゝ見る人稀なり
 まかして作者の見識なき趣じて輿論の奴隷にして流行の犬をらざるおければ競ふて
 時好は媚むとして彼の殘忍なる稗史をあみ彼の隨筆なる情史を綴りせむ流行し
 がふものかゝる勸懲といふおもてむきの名義もさすや不拙素がたさみしひて勸懲の主
 旨を加へて人情をまげ世態をたためて無理なる脚色をなすことなりたり此に於てり
 拙劣なる趣向はまま／＼拙くして大人學者の眼をもつてはなと／＼讀むにたへがた
 かり是併ながら作者も讀者もたゞいたづら母稗史を弄して其の稗史の主眼をさとり
 小説神髓上巻
 序二
 東京神史出版社

小説神髓上巻

語をつくりしかば小説盛一行えきて辭辭の老若男女を選むすみあらずふて稗史を
 ひもとぎめてくつがへりもてはやせしかどおや今日に比るときの及ばざること速
 かるべし其故はそもいかよといはむ文化文政の比にありては讀者もいくらか贅澤
 にてたゞ秀逸なる著作をのみあやみもとめて讀むるからし他の拙劣なる小説稗史
 は自然に優者も壓せらまてせし行へる、ことを得むをしく原稿のまゝ、よて終り
 もしくは板本ののりし復しも紙魚の餌食とあるもの多くてせしあらされしは稀な
 るから其類其數現今に比すまは幾分少かりけんかゝる今日に之は異なり小
 説といひ稗史とだまひへばいかなる拙劣な物語にてもいかなる譯假げなる情史に
 も綴茶母ても綴譯ふても綴刻にても新著ふても玉石を問はせ優劣を選ばむをま
 じさまよもてえやされせし行なえる、の妙ならずや實に小説全盛の未曾有の時代と
 いふべきなりされば戯作者といはる、筆も極めて少少ならずれどもおやかたの皆
 衆家として作者をもつて見るべたものいまだ一人だえあらざるあり故に近來刊行
 せる小説稗史のこれもうまも馬琴種彦の精神をらむ一丸春水乃廢物多うり蓋しこ
 のおひだの戯作者流ひたまたまら李笠の語を師として意を勸懲を發するをば小説稗史

小説神髓上巻

目次

小説総論

美術といふなるものありやといふ事につきての論
小説の美術なりといふ理由

小説の變遷

小説の起原と歴史の起原と同一なりといふ事
真の小説のせし行はるゝ前ふ羅マンスといへる一種
は戯作物語のせしむるもてはやさるゝ事

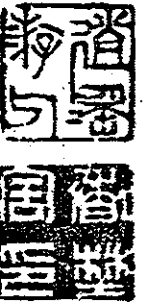
羅マンス表へて演劇盛へて小説盛へて演劇おとろへざ
るべからざる事

小説と演劇との差別

す彼の謬妄なる曰慣をばむなしく墨守おまゝ因るのみ堂笑ふべきの極をらむや否を
しむべきの限をらむやかのれ幼稚より稗史を嗜みていとまある事稗史を閲して貴
き光陰を浪費きこと己し十餘年よ及びにたれば流石し古今の稗史に關して得たる所
もすくなくも且また稗史の真成の主眼を果して何等の邊もあるやも稍會得しぬと
信むるからいと驚呼がましき所爲とい思へど敢て持論をせし示してまづ看官の感
なき無て作者の蒙を啓きて我小説の改良進歩を今より次第に企圖てつゝ竟に歐
土の那ヘル(小説)を發奮し繪画音楽詩歌と共に美術の瓊瑤に煥然たる我物語を見ま
くなりを希ふに四方の學者才人もが庸劣を咎めたまはてわが熱衷と論旨をめて、無
讀全味せらるるせば是あまのれが幸福のまじり我文壇の幸なるべしおなかしこ

明治十八年といふとしの三月のこつめつた
春のや南窓に筆をえしらしして

道遙遊人 志るは



小説神髓上巻

文學士 坪内逍遙述

小説總論

小説の美術たる由を明らめまくせばまづ美術の何たるをば知らざる可らむをさかむは
 美術の何たる明らめまくるにせむ世の謬説を排斥して美術の本義を定むるをばまづ
 第一必要なりとを美術に關する議論のごとき古今さまざまありといへども總
 じて未定未完にして本義と見るべたもの稀ありたるころ某といへる米國の博識
 家が東京府下ニ來りしむく美術の理を論じて世に謬説を駁ききたれたる今ま
 ごとく事あたらしう同じやうあることを以て看官の目をむづらすにいと心なき
 業に似たまはた其がいはれたり美術の本義を抄出して其わたれるや否や議論
 ておのれが意見を陳まく思へり其のいあるやう世界ノ開化ハ人カノ交績ニ外ナ
 ラズ而ノ人カノ交績ニ二種アリ曰ク須用曰ク裝飾須用ハ偏ニ人生必需ノ器用ヲ供ス
 ルヲ目的トシ裝飾ハ人ノ心目ヲ娛樂シ氣格ヲ高尚ニスルヲ以テ目的トナス此裝飾ヲ

小説神髓上巻

東京雜文館發行

小説神髓上巻

東京雜文館發行

小説の主眼

小説の主眼は専ら人情にある事

小説の種類

撰寫小説と勸懲小説との差別
 時代物語世話物語等の事

小説の裨益

小説は四大裨益ありといふ事

上巻目次

を併せて心目を喚起し、其の演劇的効果のたゞに詩歌歌曲を活動せしめ、且其の活
 用して其妙技をしも委任せざるなり。此の如くも、其の演劇的効果をたゞに詩歌歌曲を活動せしめ、且其の
 び踏舞を愛するむべならずや。美術の種類はさまざまなる概おかくの如しといへども
 其主眼とせる所を主とへて、其の眼を喚起せしめ、心を悦ばしむるの外ならざるあり。たゞ
 其美術の質よりて専ら心は新ふるものあり、専ら眼は新ふるものあり、専ら耳は新ふる
 るものあり、譬は有形の美術の如きのみならず、専ら形を主として人の眼に新ふれど音楽
 唱歌の耳に新へ、詩歌歌曲小説のたゞひならず、心は新ふるを其本分となすがごとし。さ
 るか、専ら有形美術の専ら色彩と形容とを主眼となし、其工風をしも練ることなれども
 音楽唱歌の之を反して、まづ専ら音を主として其意匠をなん疑らずありける。詩歌歌曲
 曲のこまとも異なり、主として心は新ふるが故に、其主眼とする所のものも色彩をあら
 ず、音響にあらす他の形なく、また声なき人間の情をなほ是なり。昔の人も詩を論じて
 有聲の畫といひし、あらずや。畢竟詩歌の描がたくまた見え、たゞ情態をいふと細
 やか、寫しだして人は見えしむるを賞せしむるべし。さて、何者か此世の中にて最も
 描きがたき者かと問はむ、彼の人間の情欲を、描きがたかるもの、あらずや。善悪愛惡

小説神髓上巻

三

東洋神學は附存

本を画く折しも常に人文發言を、其標準とすべきるべし。然らば、これ豈に難からざらむ
 や。只管神に入らまくなりして、工風を盡して、寫して、たゞ名画をなすこといと、難
 し。別母やうの故にてきて、其意匠をして、東洋にしおむ。精妙完美の画をなすこと、ま
 ま、かたかくいよ、むづかしければ、美術といへるもの、他の實用技と、其質異にては
 じめよりして、規矩をまきけて、之を造るべし。もあらざるなり。其妙や、神は通じて
 看者をして、しらす、神樂び、理融するが如き、幽趣佳境を感ぜしむるは、本然の目的
 として、美術の美術たる所以、おれども、其氣韻を高遠、ふ、其妙想を清絶、し、もて、人質を
 尚うするは、偶然の作用にして、美術の目的、といふ可らむ。さき、美術の本然の如き
 も、目的、といふ二字を除きて、美術、人の心目を悦ばしめ、且其氣韻を高尚、するもの、お
 りといへば、すなわち、可くも、否されば、すなわち、違へり。こゝは、是、些細の論、似たれど、い
 さ、か、疑ふ所と、陳べて、世の有識者、其質を、なかりけり。

世に美術と稱するもの、一として、足らむ。かり、類別して、二となせし、曰く、有形の美術
 曰く、無形、美術、これなり。所謂、有形の美術、繪、彫、彫、刻、木、漆、織、絹、器、建築、園、冶、等、をい
 所謂、無形の美術、音楽、詩、歌、歌曲、の類、をいふ。而して、踏舞、演劇、の、たゞ、ひ、この、二種の、質

小説神髓上巻

東洋神學は附存

此れ外も細列せば其類のづゝあるべけれどいふ繁華を厭ひて略さぬを要する
 一ボエトリイの我國の詩歌に似たるよりもむしろ小説に似たるものにて専ら人世の
 情態を以て寫しいづを主とせざるものあり我短歌長歌のたぐひにいさむる未開の世の
 詩歌といふべくけつして文化の發達せる現世の詩歌といふべうらうらういへたと
 て皇國歌をいと拙しとく罵るゝあらねど總して文化發達して人智發達の進むといた
 れた人情もまた變遷していくらか複雑にあらざるべからむいしへの人の質料もて
 其情合も單純なるうら僅か三十一文字もて其胸懷を吐たりしかどけふこのごろの人
 情はわむをか母數十の言語をもて迷盡まべうもあらざるありよしや感情のすへ數十
 字もていひ盡きことを得たまはばとて他の情態を寫し得ざればいさむる完全詩歌に
 あらねば彼の泰西の詩歌と共に美術壇上たちたかるべし是豈あたりしことあ
 らずやさればこそ週よりころ外山天田部井上の大人たちがこゝに遺憾をたれつゝ
 新體詩抄一部をあつたし世に公にせざりたり讀者もしボエトリイの趣をあらま
 かりせむ新體詩抄をばじめのどにて東洋學藝雜誌に掲載せる新體詩をらび井上巽軒
 大人のものされざる長篇の詩をあこせ見おは其一斑の趣をば得て窺ふ庶幾るべし

小説の分類

小説の分類

哀慳彼の七情も其皮相のみ然らばまよひさままでむづかしきことゝあらねど其神
 髓を見えまくかりせば画工の力もて及ぶべきもあらむ否俳優の手をぬるともあは
 しがたきこと多かり我國にては演劇も別々チヨがといへる曲をまうけて形容をも
 て演じがたく臺辭をもてて寫しがたき隱微の條を演ぐるならむやこまばかりよ
 る戯曲の長處をまづひと通りしられつべし我國の短歌長歌のたぐひに所謂ボエト
 リイ(泰西の詩)と比ぶるべきものありて單純なるものあるうら僅か一詩に感情をば
 いひのべたる再止まるものにて彼の迷悽の歌(エモウシヨナルボエリトイ)若くは哀
 悽の歌(エレジヤツクボエトリイ)に似たり支那の詩もこれよかまじく概ね單簡なる
 もの多かり長恨歌琵琶行の如たや、「ボエトリイ」に似たるものうら其脚色も淡々
 しくして泰西の詩と性質異なるりされば泰西のボエトリイにせむいなるもの乃
 ちといふは其種類もとより一母してたらむ歴史歌(エビツクボエトリイ)と稱するも
 のあり物語歌(ナルレチイボエトリイ)と稱するものありあるひは教訓を主とする
 歌あり(ダイダクテツク)あるひは諷刺歌を旨とする歌あり(サテリカル)音楽上件
 ぶべたものを梨リツク(謡曲)と名づけ劇場は演まべきものを傳奇といふ(ドラマ)あ

ものありうりさまは小説の完全無缺のものまで、たゞては盡く盡くさぐさるものをも描寫し、詩に盡しがたきものばあらず、且演劇にて演じたる隱微の條をも寫しつべし、蓋し小説に詩歌のごとく字數に定限をらざるのさか韻語をどいふ、或もなくえさま、演劇繪畫を反してたゞちに心も新ふる、其性質とするものゆゑ、作者が意匠と疑らつべし、範圍すまふる廣しといふべし、是小説の美術中、其位置を得る所以、再して竟に傳奇戯曲に凌駕し、文壇上の最大美術、其隨一といえ、れつべし、理由とならむも知るべからむ。

因云、菊池大麓、大人が聲きまざる修辭及華文と題せる小冊子あり、詩文に關する議論の如き、最も精到と思へるれば、左に抄出し、本文は不足を補ふ。

詩の區域に屬する文章、其類頗る多し、而して其共通すべき品格を一定するは難事たるに、従来經驗する所あり、然して句に節奏ある者、専ら詩と限るべからざる、數文よても毎ふ高尚なる詩旨を有する者、亦多た、而して之と明亮とするを得るなり、況んや句に節奏を帯るものにして、選て詩中と列すべうらざるも、亦多きをや、(中略)蓋し詩は題目を適する所の真正な物景、斯く一ありと、は而して此の一種

小説の神韻

夫れ小説の無韻の詩ともいふべく、字數に定限なき歌ともいふべし、世に漢學を好む者あり、其詩の主眼とす所のもの、偏り韻語にありと思へど、是れおただしたひごととあり、詩の骨髄は神韻あり、幽趣在境と寫し、得るは詩の本分、すあち盡せり、なとて、か匠々た多韻語を、なんどとまひく用ふは、要あらんや、英國の詩仙彌ルトン翁の、風よこのおとを、切論して有韻の詩を、排斥す、無韻の長詩(アランクワバルス)を、工風し、えじ、えと思ふ、韻語を用ふゆゑ、おとも詩は吟誦せし、まろふ、有りて、頌る、要用を、り、なら、先ど、現世のごとく、黙讀して、たゞ、通篇の神韻を、ため、で、よろ、み、べる、世と、なり、て、い、き、ま、で、緊、要するもの、おと、思、え、を、物、み、と、へ、て、之、を、い、え、ま、盡、工、が、用、み、丹、精、に、ひ、と、し、く、な、く、と、も、事、に、足、る、べ、た、もの、な、り、さ、れ、ば、小、説、神、韻、を、し、て、も、し、神、韻、に、富、む、よ、一、あ、ら、む、歎、之、を、詩、とい、ひ、歌、と、稱、へ、く、美、術、の、壇、上、と、い、ふ、し、む、る、も、敢、て、不、可、を、さ、の、ま、い、ね、あ、ら、で、ま、お、と、に、當、然、と、い、ふ、べ、き、な、り、畢竟、小説の旨とす、然、と、ころ、に、専、ら、人、情、世、態、に、向、り、一、大、奇、想、は、餘、を、繰、り、く、巧、く、人、間、の、情、を、織、な、し、限、なく、窮、なき、隱、妙、不、可、思、儀、を、源、因、より、し、く、ま、で、限、なく、定、り、お、た、種、々、さ、ま、ま、く、なる、結、果、を、し、む、いと、美、しく、編、い、だ、して、此、人、の、世、の、因、果、を、秘、密、を、見、る、お、ご、と、く、再、描、き、い、だ、して、見、え、み、く、さ、もの、と、見、え、し、む、る、を、其、本、分、と、い、は、す、