

LÝ LUẬN VĂN NGHỆ HIỆN THỰC Ở VIỆT NAM NỬA ĐẦU THẾ KỶ XX

◆ PGS, TS TRẦN VĂN TOÀN

Tóm tắt: Bài viết tái hiện bức tranh toàn cảnh sự hình thành và phát triển tư tưởng lý luận văn nghệ hiện thực ở Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX; làm rõ thêm những khái niệm như “tả chân”, “tả thực”, “tả thực xã hội” trong văn nghệ hiện thực. Qua đó khẳng định văn học hiện thực ở Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX có sự gắn bó sâu sắc với lý luận về cách mạng, có ảnh hưởng lâu dài ở những giai đoạn văn học tiếp theo.

Từ khóa: lý luận, văn nghệ, hiện thực, tả chân, tả thực, xã hội, Việt Nam.

Về cơ bản, sự hình thành và phát triển tư tưởng lý luận văn nghệ hiện thực ở Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX (chính xác hơn là xung quanh những năm đầu thế kỷ XX đến 1945) trải qua hai chặng chính: 1) Xung quanh những năm đầu thế kỷ XX đến 1935 (trước khi nổ ra cuộc tranh luận nghệ thuật vị nghệ thuật và nghệ thuật vị nhân sinh giữa Hải Triều và Hoài Thanh) với nhiệm vụ trung tâm: xây dựng một lý thuyết về tả thực trong sự đối lập nó với những nguyên lý tải đạo của văn học truyền thống; 2) Từ 1935 đến 1945, lý luận văn nghệ hiện thực được hình thành trong những tương tác có thể nói là hết sức phức tạp giữa các luồng tư tưởng hệ (tư sản và Marxist), giữa các văn phái (lãng mạn và hiện thực) nhưng cũng vì thế mà đạt đến trình độ tự giác và góp phần quan trọng vào việc kiến tạo một nền văn hoá mới dưới sự lãnh đạo của Đảng. Bài viết này sẽ cung cấp một bức tranh toàn cảnh cho sự hình thành và phát triển đó.

1. Giai đoạn đầu thế kỷ XX đến 1935

Để nhận diện, miêu tả cho đúng nội hàm của một thuật ngữ cũng như một quan điểm văn nghệ cần đặt nó vào không

gian văn hoá mà nó xuất hiện. Không gian văn hoá của quan niệm về tả thực trong văn học Việt Nam giai đoạn đầu thế kỷ đến 1935 là sự tiếp nhận những ảnh hưởng từ phương Tây. Nếu đọc kỹ những bàn luận của các nhà văn (ở giai đoạn đầu) và các nhà phê bình (từ những năm 1918 trở đi) ta sẽ thấy “tả thực”/ “tả chân” trong cách hình dung của họ là một đặc điểm chung của văn xuôi nghệ thuật phương Tây trong sự đối lập với quan điểm tải đạo và ước lệ của văn học truyền thống.

Năm 1887, Nguyễn Trọng Quản, trong lời *Tựa* của *Truyện thầy Lazaro Phiền* (cuốn tiểu thuyết đầu tiên viết bằng chữ quốc ngữ), trình bày lý do đã khiến ông chấp bút: “Tôi một có ý dụng, lấy tiếng thường mọi người hằng nói mà làm ra một truyện hầu cho kẻ sau coi mà bày đặt cùng in ra ít nhiều chuyện hay.

Đã biết rằng xưa nay dân ta chẳng thiếu chi thơ phú văn truyện nói về những đấng anh hùng hào kiệt, những tay tài cao trí cả rồi đó, mà những đấng ấy thuộc về đời xưa chớ đời nay chẳng còn nữa. Bởi đó, tôi mới dám bày đặt một chuyện đời nay là sự đời có trước mắt ta luôn^{2/3}.

Trong lời phi lộ trên có hai điểm quan trọng: 1) “lấy tiếng thường mọi người hằng nói” để kể chuyện; 2) nội dung của truyện là “chuyện đời nay là sự đời có trước mắt ta luôn”. Một cách khách quan: ở điểm thứ nhất, Nguyễn Trọng Quản chỉ là sự nối tiếp ý hướng dùng “tiếng Annam ròn rong” trong sáng tác văn học của Trương Vĩnh Ký (ân sư và cũng là nhạc phụ của ông). Nhưng ở điểm thứ hai thì đã là một sự bổ sung đáng kể. Nội dung trong những câu truyện kể của Trương Vĩnh Ký như chính nhan đề của nó: *Chuyện đời xưa* (1886), còn với Nguyễn Trọng Quản đã là “chuyện đời nay là sự đời có trước mắt ta luôn”. Ý hướng này ta sẽ thấy láy lại trong thể lệ cuộc thi tiểu thuyết trên Báo *Nông cổ mín đàm* (1906) khi giải thích từ Roman là: “lấy trí riêng mà đặt riêng ra một truyện tùy theo nhân vật phong tục trong xứ (TVT nhấn mạnh)”⁴ và xem đó là tiêu chí thể loại để tiến hành cuộc thi. Cũng chính là theo hướng quan tâm đến “sự đời có trước mắt ta luôn” mà trong bản Thể lệ cuộc thi nhấn mạnh: “Không đặng dùng việc dị đoan, hễ chết mà còn muốn sống lại thì nhờ thuốc hay, thầy giỏi, chớ nói đến quỷ thần; còn muốn phạt thì đau bệnh mà chết hoặc lôi đá, súng xạ, gươm máy...”⁵. Có thể hiểu được sự nhấn mạnh này khi chúng ta nhớ lại sự phổ biến và ảnh hưởng của những bộ tiểu thuyết thông tục của Trung Quốc được dịch thuật rộng khắp với đầy rẫy những chi tiết “chí dị”, “chí quái” tại lục tỉnh Nam Kỳ thời kỳ này. Năm 1910, khi viết *Phan Yên ngoại sử, tiết phụ gian truân*, Trương Duy Toàn cũng bày tỏ quan điểm: “Theo trí mọn của tôi, nay phải bỏ những Lê Huê pháp thuật, Kim Đỉnh thần

thông, Khương Thượng phong thần, Thế Hùng trừ quỷ, Chung Ly lập trận, Bồ Tát cứu binh, Đại Thánh loạn thiên cung, Anh Đãng về tiên cảnh... mà sắp bày những truyện chí mới”⁶. Tất cả những tiêu chí trên (dùng khẩu ngữ, hướng tới những câu truyện trong đời thường, gạt bỏ những chi tiết hoang đường để hướng tới những chi tiết xác thực) được hội tụ trong lời *Tựa* tiểu thuyết *Hoàng Tố Anh hàm oan* (1910) của Trần Thiên Trung (Trần Chánh Chiếu): “Nay tôi ngụ ý soạn một bản nói về việc trong xứ mình, dùng tiếng tầm thường cho mọi người dễ hiểu đặng. [...] Truyện này tuy là đồ thuyết song theo cuộc đời thường tình thiên hạ hằng có như vậy luôn, chẳng phải nói việc dị đoan sang đàng quá trí khôn cho con người”⁷. Trần Thiên Trung (Trần Chánh Chiếu) chính là chủ bút của Báo *Nông cổ mín đàm* giai đoạn diễn ra cuộc thi tiểu thuyết (năm 1906) mà chúng tôi đã đề cập đến. Có nhiều khả năng ông chính là người đã chấp bút cho điều lệ cuộc thi này. Sự tiếp nối về ý hướng trong điều lệ cuộc thi trên Báo *Nông cổ mín đàm* và trong lời *Tựa* của *Hoàng Tố Anh hàm oan* do thế chắc không phải là ngẫu nhiên.

Cho đến thời điểm xuất hiện *Hoàng Tố Anh hàm oan* ta vẫn chưa thấy xuất hiện khái niệm “tả thực”. Khái niệm này, theo khảo sát của chúng tôi, chỉ xuất hiện chính thức vào năm 1918 trong điều lệ của cuộc thi sáng tác tiểu thuyết trên *Nam Phong tạp chí* (số 7). Cuộc thi này tuy có phần chữ Hán nhưng trong điều 2 đã nói rất rõ: “Phần quốc văn quan trọng hơn, phần Hán văn là phụ thêm mà thôi”. Đặc biệt, những tiêu chí cho cuốn tiểu thuyết được nêu rất rõ ở điều 4: “Tiểu thuyết phải làm

theo lối Âu châu [...] Phải dùng phép “tả thực”, không được bịa đặt những truyện hoang đường, kỳ quái. Trọng nhất là tả được cái tâm lý người ta cùng cái tình trạng trong xã hội”. Điều thú vị là: những tiêu chí về “tả thực” trong cách giới thuyết của Phạm Quỳnh, như thế, về căn bản, là nhất trí với những nguyên tắc mà Trần Chánh Chiêu đã nêu ra. Sự xuất hiện của thuật ngữ “tả thực” như thế là sự định hình dưới dạng thức khái niệm cho những tìm tòi và cách tân nhằm đưa văn xuôi hư cấu đến với hiện thực xã hội đương thời. Thêm nữa, trong cách đặt vấn đề của Phạm Quỳnh, giữa nguyên tắc “tiểu thuyết phải làm theo lối Âu châu” và “phép tả thực” rõ ràng là có mối quan hệ liên đới nếu không muốn nói, về căn bản, là những cách diễn đạt khác nhau về cùng một nội dung. Điều này được thể hiện rõ hơn khi Phạm Quỳnh, trong bài giới thiệu truyện ngắn *Sống chết mặc bay* của Phạm Duy Tốn trên *Nam Phong* số 18 (1918), cắt nghĩa và nhận định về tương lai của lối văn “tả thực”: “Văn chương ta xưa nay thường lấy sự mập mờ phảng phất làm hay, càng phiếu điểu bao nhiêu càng huyền diệu bấy nhiêu nên ít dụng lối tả thực, coi là tầm thường. Nay xét ra văn học, họa học của Thái - Tây, phần nhiều lại trọng lối tả thực hơn là lối phá bút. Quốc văn ta sau này tất chịu ảnh hưởng văn Tây nhiều, lối tả thực rồi tất mỗi ngày một thịnh hành”. Ở đây, trong kiến giải của Phạm Quỳnh, “tả thực” là sự đối lập với lối hành văn truyền thống lấy sự “mập mờ phảng phất làm hay” nhưng cũng đồng thời mang những đặc trưng của văn học phương Tây với đặc trưng nổi bật: “trọng lối tả thực”.

Trở lại với thể lệ cuộc thi tiểu thuyết 1918, bên cạnh những tiêu chí thiên về hình thức này ta còn thấy xuất hiện những tiêu chí về nội dung với yêu cầu “tả được cái tâm lý người ta cùng cái tình trạng trong xã hội”. Tiêu chí nội dung này đến năm 1933 sẽ được Thiều Sơn lấy lại như một tổng kết từ thực tiễn văn học: “Nhà văn học tả thực thì chẳng chịu bỏ sót một cái gì mà không nói đến. Tâm giới cũng tả mà ngoại giới cũng tả”⁸. Đặc biệt, với Thiều Sơn, việc miêu tả con người phải nhằm lột tả được cái “bản sắc của nhân loại”: “Ta là người tầm thường mà ta cũng có chút ít cao thượng. Ta là kẻ lương thiện mà ta cũng có đôi cái yếu hèn, vì ta là người trong nhân loại mà cái bản sắc của nhân loại là phức tạp ly kỳ như vậy đó”⁹. Đến đây, về căn bản, những thuộc tính quan trọng nhất của khái niệm “tả thực” đã được tổng kết một cách hoàn tất.

Những gì đã trình bày ở trên cho thấy quan niệm về tả thực được hình thành, bổ sung theo thời gian; những ý niệm đầu tiên của nó được đề xuất từ những người sáng tác và dần đi đến tự giác khi được những nhà phê bình, lý luận định hình trong một khái niệm cụ thể. Tự trung lại, trong dạng thức đầy đủ nhất, nội hàm của khái niệm “tả thực” bao gồm những nét nghĩa chính sau:

- Sử dụng ngôn ngữ sinh hoạt đời thường làm phương tiện để sáng tác, chống lại lối văn khuôn sáo và giáo huấn truyền thống.

- Hướng tới học tập những kỹ thuật miêu tả và kể chuyện từ phương Tây.

- Quan tâm đến hiện thực của xã hội và tâm lý con người đương thời, hướng văn

học đến miêu tả con người bình thường với những trải nghiệm nhân sinh phổ biến.

Đến đây, có một vấn đề mà chúng tôi muốn dừng lại để nói rõ thêm: nguồn gốc của khái niệm “tả thực”. Như chúng ta đã thấy, khái niệm này chỉ xuất hiện vào năm 1918 trên *Nam Phong tạp chí*. Theo chúng tôi, khái niệm này có thể có nguồn gốc từ thuật ngữ “realism” của văn học phương Tây được du nhập từ Nhật Bản, qua Trung Quốc rồi “nhập khẩu” vào Việt Nam. Rất nhiều những khái niệm của khoa học nhân văn như: văn hóa, văn minh, dân chủ... đã “nhập tịch” vào Việt Nam theo con đường này. Trong trường hợp của khái niệm “tả thực”, trên thực tế, một nhà Nho như Phan Khôi đã biết đến khái niệm này qua bản dịch Hoa ngữ về công trình *Shōsetsu Shinzui* (*Tiểu thuyết thần túy*) của Tsubouchi Shōyō – một nhà lý luận văn học nổi tiếng Nhật Bản cuối thế kỷ XIX¹⁰. Bên cạnh con đường này, đối với những học giả có khả năng tham bác cả hai nền học vấn Đông - Tây như Phạm Quỳnh thì việc tiếp nhận khái niệm này qua con đường tiếp xúc trực tiếp với các công trình lý luận phương Tây cũng là một khả năng cần tính đến. Tuy nhiên, dù trong trường hợp nào thì với những nét nghĩa nội hàm đã nói trên có thể thấy các nhà văn và phê bình Việt Nam đầu thế kỷ không tiếp nhận trọn vẹn, nguyên nghĩa khái niệm “tả thực” của phương Tây. Nếu như ở châu Âu, khái niệm “realism” được sử dụng trong sự đối nghĩa với “romanticism” (chủ nghĩa lãng mạn) thì với các nhà văn và phê bình Việt Nam giai đoạn đầu thế kỷ đến 1935, khái niệm “realism” (tả chân/ tả thực) được hiểu chủ yếu như một sự đối lập với lối hành

văn và tự sự mang đậm tính chất tải đạo và ước lệ của văn học truyền thống. Chỉ từ cách hiểu này ta mới có thể giải thích được vì sao Thiếu Sơn đã xếp cả Hoàng Ngọc Phách, Trọng Khiêm, Phan Huân Chương, cũng như Vũ Đình Chí vào khu vực của những cây bút có tính chất tả thực¹¹.

2. Giai đoạn 1935 đến 1945

Đầu năm 1935, lý luận tả thực có thêm những màu sắc mới đến từ Thiếu Sơn và Hoài Thanh. Cả hai nhà phê bình này, không hện mà nên, đều tiếp tục phê phán những hạn chế của quan niệm văn học Nho giáo ở hai điểm: trọng tôn ti và “dùng văn chương làm việc cho xã hội, chứ không phải là những văn sĩ như quan niệm của Tây phương”¹².

Ở điểm phê phán thứ nhất, Thiếu Sơn chỉ rõ ảnh hưởng của Nho giáo đến văn học đã khiến xã hội chia làm hai hạng người: quân tử và tiểu nhân. “Vì cái tôn ti trật tự đó mà văn học của ta từ trước tới nay thuần chỉ là một thứ văn quý quái, một thứ văn chương trường giả, không hề nói tới cái sinh hoạt, cái hoàn cảnh, cho đến những tính tình cảm giác của hạng lao động bình dân”¹³. Theo hướng này, Thiếu Sơn hướng văn học quan tâm đến “hạng lao động thợ thuyền, nông phu điền dã” để có thể “hình dung được đủ các trạng thái sinh hoạt của loài người”. Nếu bài báo của Thiếu Sơn có nhan đề *Văn học bình dân* thì bài báo của Hoài Thanh có nhan đề *Văn bình dân* và quan trọng hơn, hai bài báo này đều khá thống nhất với nhau trong ý tưởng: việc hướng đến phản ánh đời sống của người bình dân sẽ giúp văn học có khả năng phản ánh toàn diện hơn về bức tranh đời sống của xã hội.

Ở điểm phê phán thứ hai, Thiếu Sơn đối thoại với quan niệm văn học của cả Phạm Quỳnh và Nguyễn Bá Học vốn dựa trên sự phân biệt giữa văn chương có ích và văn chương chơi – một quan niệm gắn chặt với Nho giáo: “Theo Nho học thì cái công phu lập ngôn là phải căn cứ vào sự giáo hoá và giáo hoá thì phải thiên về học hơn về văn, phải dùng nghệ thuật mà phụng sự nhân sinh chứ không được lấy nghệ thuật làm cứu cánh cho nghệ thuật”. Theo Thiếu Sơn, chính từ quan niệm này mà “cụ Nguyễn viết văn chỉ rặt nói chuyện luân lý, đạo đức và ông Phạm chỉ chuyên khảo cứu những học thuyết Đông, Tây”¹⁴. Từ cách đặt vấn đề này, mặc dù chủ trương văn học phải hướng đến phản ánh hiện thực đời sống của người bình dân nhưng Thiếu Sơn nhấn mạnh: “Nhà xã hội học tha hồ mà cố võ cho sự giai cấp cạnh tranh, tha hồ mà mạt sát tội phú hào trường giả. Nhà văn sĩ chẳng hề muốn biết tới những chuyện đó. Họ chỉ nghĩ rằng: nếu bình dân có địa vị trong văn học, thì văn học sẽ được hoàn toàn hơn, đầy đủ hơn vì sẽ diễn tả được hết cái bản sắc của người đời và sẽ là một tấm gương phản chiếu được hoàn toàn cái chân tướng xã hội”¹⁵. Nói cách khác, với Thiếu Sơn, phản ánh thực tại xã hội xuất phát từ đòi hỏi nội tại của sáng tạo văn chương mà không cần có quan hệ hay tác động trực tiếp đến thực tế xã hội và đây là điểm khác biệt của nhà văn với nhà xã hội học. Quan điểm này của Thiếu Sơn là khá nhất quán. Sau này, khi phê bình *Kép Tư Bền*, Thiếu Sơn xếp Nguyễn Công Hoan vào phái tả chân cùng với Tam Lang vì cả hai nhà văn này đều “ưa nói đến bề trái của xã hội, ưa vẽ đến những cảnh thương

tâm, ưa tả đến những người khốn nạn, ưa phanh phui bày tỏ những cái hèn kém, xấu xa, gian tà, độc ác của người đời”¹⁶ nhưng ông chủ yếu phẩm bình về những phương diện kỹ thuật viết văn của Nguyễn Công Hoan: khô hời, trào phúng sâu cay; óc quan sát; sở trường về nghệ thuật tương phản, tài vẽ người... mà không quan tâm nhiều đến ý nghĩa xã hội của những tác phẩm này.

Trung thành quan niệm “vị nghệ thuật” nói trên mà Thiếu Sơn khi khu biệt giữa “tả chân” và “lãng mạn” cũng chỉ tập trung đối lập hai khuynh hướng sáng tác này ở những phương diện về kỹ thuật viết:

“Văn chương lãng mạn là cái văn chương mơ mộng, cái văn chương thần bí, cái văn chương tạo nên bởi óc tưởng tượng nhiều hơn là cái văn chương tạo nên bằng trí quan sát vậy. Còn sự thực là cái nó trình bày ngay trước mắt ta một cách rõ ràng linh động, ta phải dùng ngũ quan mà cảm giác hơn là lấy tưởng tượng mà mơ màng.

Đem cái sự thực đó để vào văn chương tức là gây nên một thứ văn chương tả chân vậy”¹⁷.

Cách tiếp cận trên cũng hoàn toàn gặp gỡ với Hoài Thanh. Trong bài *Văn chương là văn chương*, đáp lại những phê bình của Hải Triều, Hoài Thanh đề xuất hai luận điểm: 1) “Trên con đường đi từ trước đến bây giờ, văn chương thực đã gặp nhiều sự không may. Ngày xưa khi phải khoác bộ áo đen, đóng vai quân tử, ngày nay người ta lại phủ cho tấm áo rách tươm của con nhà lao động, nhưng dầu xưa, dầu nay ít khi được người ta nhận thấy cái chân tướng lộng lẫy của mình”; 2) Không phải chờ đến *Kép Tư Bền* thì người ta mới biết

về những cảnh đời đó. “Công chúng thích tập truyện ngắn *Kép Tư Bền* không phải thích xem những chuyện họ vốn thừa biết từ bao giờ mà thích những câu văn ngộ nghĩnh, có ý tứ mà Nguyễn Công Hoan đã khéo léo lấp vào trong những cốt truyện không có gì. Người ta xem một quyển truyện chứ có phải một thiên phóng sự đâu”¹⁸. Luận điểm thứ nhất tạo ra một thế giới riêng cho văn học, giữ khoảng cách với những mục đích xã hội. Luận điểm hai hướng tới những đặc tính nội tại của văn chương, phân biệt nó với những thể loại phi văn chương như phóng sự.

Có thể nói, nếu như ở luận điểm hình dung văn học “tả chân” trong đặc trưng hướng đến thực tế cuộc sống của người bình dân (hay khái quát hơn là hướng tới những bất công, đến những mặt trái của xã hội), cả Thiếu Sơn và Hoài Thanh đều không khác bao nhiêu với quan điểm “tả chân” của Hải Triều. Sự khác biệt chỉ là ở chỗ: nếu Thiếu Sơn và Hoài Thanh muốn giữ văn học trong một thế giới riêng, biệt lập với những mục tiêu xã hội cụ thể thì Hải Triều lại muốn văn học phải từ những miêu tả đời sống của những con người dưới đáy xã hội đó phải có những tác động đến thực tế xã hội. Nói cách khác, với Hải Triều, giữa “tả thực” và “cách mệnh” có quan hệ mật thiết với nhau. Tả thực nếu có ý nghĩa là vì nó phơi bày sự thật để hướng quần chúng đến thay đổi thực tại: “Nên văn học cách mệnh là cốt nhìn vào sự thật, sự thật trong xã hội hiện tại, họ phân tích, họ chỉ vạch tất cả những sự xấu xa, mục nát và sự bất bình của quần chúng, cùng sự đấu tranh của dân chúng để đánh đổ cái chế độ ác liệt ấy đi và xây dựng lại một cái

xã hội khác mà họ hằng mong mỏi cho “bình đẳng” hơn, cho “tự do” hơn, cho “nhân đạo” hơn. Cái hình thức của văn chương cách mệnh cốt ở sự tả thực là vì thế (TVT nhấn mạnh)”¹⁹. Đây chính là lý do để khi phê bình *Kép Tư Bền* của Nguyễn Công Hoan, Hải Triều đưa ra hai tiêu chí để nhận diện văn học đương thời: về hình thức (form): khuynh hướng về tả thực; về nội dung (fond): khuynh hướng về xã hội²⁰. Trên thực tế, nếu không thể phân chia giữa nội dung và hình thức thì “khuynh hướng xã hội” (hay một cách khác: tính vị nhân sinh) chính là tinh thần hướng đến cải tạo, tác động đến xã hội của văn học tả chân.

Đi xa nhất cho tư tưởng lý luận của mình, Hải Triều đề cập đến chủ nghĩa tả thực xã hội mà sau này chúng ta gọi là chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trong hai bài báo: “Gỡ một cái lùm cho bọn trí thức tiểu tư sản – văn học của liên bang Nga - Xô viết”, Báo *Hồn Trẻ*, tập mới, số 8, ngày 25/7/1936; “Maxime Gorki”, Báo *Hồn trẻ*, tập mới, ngày 4/7/1936, Hải Triều và Hoài Thanh khu biệt sự khác nhau giữa chủ nghĩa tả chân của thế kỷ XIX và chủ nghĩa tả chân xã hội của văn học Nga Xô viết mà M. Gorki là đại diện tiêu biểu: “Chủ nghĩa tả chân của văn học Xô viết là chủ nghĩa tả chân xã hội. Văn học này khác hẳn với chủ nghĩa tả chân thông thường của thế kỷ XIX. Chủ nghĩa tả chân của thế kỷ XIX là chủ nghĩa tả chân phê bình (realisme critique). Nó chỉ trích các chứng bệnh của xã hội và phô bày những điều tệ lậu xấu xa, nhưng không quyết đoán được điều gì hết”, và: “Những tác phẩm lớn của Balzac và Zola có ý chấp vá cái áo rách nát của giai cấp phú hào, vãn cứu cho chế độ tư bản bị hư

nát. Văn phẩm Gorki thì chỉ cho người ta thấy rằng muốn cứu chữa cái bệnh trầm trọng của nhân loại ngày nay thì chỉ có cách bỏ cái xã hội này mà kiến thiết một xã hội mới mà thôi. [...] Chủ nghĩa tả thực xã hội cốt ở tả một cách chân thật, rành mạch những hiện trạng quá khứ hay hiện tại, làm thế nào cho sự tả thực ấy có thể đưa quần chúng đến chỗ giác ngộ, tranh đấu để kiến thiết xã hội chủ nghĩa". Chính từ quan điểm này mà Hải Triều phê bình *Lâm than* của Lan Khai. Nếu như ở Nguyễn Công Hoan, Hải Triều nhận thấy nghệ thuật tả thực đã rất thành công nhưng vẫn còn giới hạn ở khuynh hướng xã hội thì đến *Lâm than*, cả hai phương diện trên đã có được sự tương xứng và đây là lý do để nhà phê bình xem tác phẩm của Lan Khai như là "tác phẩm đầu tiên của nền văn học tả thực xã hội ở nước ta": "Về phương diện hình thức, tác giả đã đứng về tả thực, về nội dung cũng đứng về xã hội. *Lâm than* như thế là đã vạch một khuynh hướng trong văn học giới, cái khuynh hướng tả thực xã hội chủ nghĩa (realisme socialiste) vậy"²¹.

Đến đây, thực chất cuộc tranh luận giữa cái gọi là "nghệ thuật vị nghệ thuật" và "nghệ thuật vị nhân sinh" đã hoàn toàn rõ ràng: cả hai phe đều chủ trương văn học phải hướng đến miêu tả đời sống của quần chúng lao động, quan tâm đến những mặt trái của xã hội nhưng nếu Thiếu Sơn và Hoài Thanh chủ trương "nghệ thuật tự trị" thì Hải Triều và những đồng chí của mình lại đòi hỏi một "nghệ thuật dẫn thân"²² – một nghệ thuật có khả năng làm biến đổi và tác động đến thực trạng xã hội, một nghệ thuật có khả năng tranh đấu. Có thể nói chính khía cạnh dẫn thân là một đóng góp quan

trọng mà Hải Triều và những cộng sự của ông đã đem đến cho tư tưởng lý luận về văn học tả chân thời kỳ này. Cũng cần nói thêm, nhờ vào những bài báo của Hải Triều và các cộng sự mà văn học Nga Xô viết đã được chính thức giới thiệu vào Việt Nam, bổ sung thêm những "dưỡng chất" mới cho khung tri thức – văn hoá của đời sống văn học. Có thể nhận thấy rất rõ dấu vết của sự ảnh hưởng này, chẳng hạn, trong những bài phê bình của Trần Huy Liệu (về sáng tác của Tam Lang, Lan Khai), trong việc một nhà văn lão thành như Ngô Tất Tố cũng đã tiếp xúc với Gorki thông qua báo chí Trung Quốc...

Có một điểm cần nói thêm, trong khoảng từ 1935 đến 1938, khi bàn luận về chủ nghĩa "tả thực", mục tiêu của Hải Triều chỉ tập trung vào phương diện nội dung: tính xã hội của tác phẩm văn học. Nhưng đến năm 1939, khi vấn đề tính xã hội của tác phẩm đã được giải quyết xong, ông mới quan tâm đến phương diện nghệ thuật của nó. Về phương diện này, cách đặt vấn đề của Hải Triều cũng rất có ý nghĩa: ông thừa nhận tác phẩm phải có tính khuynh hướng nhưng khuynh hướng này không được phép bộc lộ một cách "nặng nề, sống sượng, nghèo nàn" trong tác phẩm mà phải được toát lên từ toàn bộ thế giới hình tượng, nhà văn không được để chủ quan lấn át. Đây là lý do mà Hải Triều không đánh giá cao những tác phẩm luận đề vì ở đó tinh thần khách quan trong miêu tả hiện thực đời sống đã bị xâm phạm: "Xưa nay những thứ tiểu thuyết luận đề (roman à thèse), những tiểu thuyết luân lý, bao giờ cũng có vẻ nặng nề, sống

sượng, nghèo nàn. [...] Một nhà văn khuynh hướng về chủ nghĩa tả thực xã hội chỉ nên phụng sự sự thật, chớ không nên buộc sự thật phải phụng sự mình. Trong khi đem hết văn tài, đem hết tình ý để diễn tả cuộc đời một cách tinh vi, linh hoạt, như thế là nhà văn đã gửi kìn cho văn chương ít nhiều xu hướng rồi. Nhưng cái xu hướng ấy không phải là xu hướng chủ quan của tác giả, mà chính là xu hướng khách quan của sự vật ở đời, cái xu hướng tất nhiên của các phần tử trong xã hội vậy". Có thể nói, đây cũng là một đóng góp lý luận rất có ý nghĩa của Hải Triều cho việc hình thành một nhận thức mới về chủ nghĩa hiện thực/ tả thực trong văn học Việt Nam hiện đại.

Có một thực tế cần lưu ý: cuộc tranh luận về nghệ thuật vị nghệ thuật và nghệ thuật vị nhân sinh ngay cả khi đề cập đến những sáng tác trực tiếp của Nguyễn Công Hoan thì cũng chủ yếu diễn ra giữa các nhà phê bình, lý luận. Giới sáng tác không tham dự vào cuộc bút chiến kéo dài suốt từ 1935 đến 1939. Tuy nhiên, từ 1936 đến 1939, tuy không thường xuyên và số lượng bài báo cũng không nhiều nhưng cuộc bút chiến xung quanh vấn đề chữ "Dâm" trong sáng tác của Vũ Trọng Phụng lại lôi cuốn vào trong nó những nhân vật quan trọng nhất của cả hai khuynh hướng lãng mạn và tả chân. Cũng chính trong cuộc bút chiến này mà những vấn đề của lý luận về tả chân/ chủ nghĩa hiện thực được đào sâu và có được những thức nhận mới.

Trong số những phê phán dành cho Vũ Trọng Phụng, người ta thường nhắc tới Nhất Chi Mai. Sự phê phán của Nhất Chi Mai có thể có lý do từ sự khác biệt của

quan điểm sáng tác cũng như lý do về sự cạnh tranh nghề nghiệp giữa nhóm *Tân Dân* và *Phong Hoá, Ngày Nay*. Tuy nhiên, trước Nhất Chi Mai là Thái Phi (Báo *Tin Văn*) cũng có nhận xét tương tự. Và mãi sau này, tận đến năm 1939, khi bình luận *Giông tố*, trong khi ghi nhận những điểm khả thủ của tác phẩm này thì Trương Chính vẫn cho rằng: "Vũ Trọng Phụng đã hi sinh nghệ thuật mình để chiều theo một số độc giả truy lạc. Văn ông là văn khiêu dâm. Nhà văn sĩ không có quyền tả những thứ dâm uế, nhơ bẩn. Nhà văn sĩ chỉ có bốn phận nói đến những thứ dâm uế tạp, nhơ bẩn mà thôi. [...] Lúc ông tả Long và Tuyết trai gái trong một tiệm nào đó, hoặc lúc ông tả "trò khi" của Nghị Hách và Thị Tính là những dịp cho ông ngấm hai cái đuôi khoé mạnh²³, đầy đặn của Tuyết lúc cái quần nhiễu trắng đã roi xuống đất thành một vòng tròn, hoặc là những dịp cho ông viết những câu bản thi, khiếm nhã, ngang nhiên, sỗ sàng làm cho người đọc có giáo dục căm tức"²⁴. Những phê bình như thế có lẽ phần nào cho thấy "ngưỡng tiếp nhận" của người đọc lúc bấy giờ.

Đáp lại những trách cứ ấy, Vũ Trọng Phụng đã bảo vệ mình một cách mạnh mẽ (đôi khi chua cay một cách thái quá!²⁵) và đầy thuyết phục. Xung quanh vấn đề này, Vũ Trọng Phụng công bố 4 bài viết: "Trả lời Thái Phi" (*Hà Nội báo*, số 38, ngày 23/9/1936); "Trả lời ý kiến một độc giả về phóng sự *Lục sĩ*" (*Báo Tương Lai*, số 11, Mars 1937); "Trả lời Nhất Chi Mai" (*Báo Tương Lai*, số 9, ngày 25/3/1937); "Thay lời *Tựa* cho tiểu thuyết *Làm đĩ*" (NXB Mai Lĩnh, 1939).

Qua những bài trên của Vũ Trọng Phụng thấy nổi lên những vấn đề chính sau: 1) Vũ

Trọng Phụng thừa nhận mình là nhà văn thuộc về phái tả chân. Đây là lý do để ông trả lời bài phê bình của Thái Phi cũng như bút chiến với Nhất Chi Mai; 2) Dù với tư cách nhà báo (khi viết *Lục si*) hay nhà văn thì người cầm bút phải tôn trọng sự thật, phơi bày sự thật cho dù đó là sự thật ghê tởm: “nhân loại tiến hóa ở chỗ trọng sự thực”, “là giả dối cực điểm hoặc là vô học thức thì mới tưởng nhân loại không có sự nhơ bẩn nào, ô uế nào”. Từ cách đặt vấn đề này, Vũ Trọng Phụng phê phán Nhất Chi Mai và văn phái lãng mạn “chạy xa sự thực bằng những danh từ điêu trá của văn chương” để từ đó khẳng định tôn chỉ của những nhà văn tả chân: “Các ông muốn tiểu thuyết cứ là tiểu thuyết. Tôi và các nhà văn cùng chí hướng như tôi, muốn tiểu thuyết là sự thực ở đời”; 3) Để khẳng định cho quyền phơi bày sự thật này, Vũ Trọng Phụng nhiều lần viện dẫn đến những tên tuổi như Zola, Flaubert, Baudelaire, Marguerite, Richepin, Hugo, Malraux, Dostoievsky, Maxime Gorki – những nhà văn mà ông cho là có cùng những đặc điểm trong cách tiếp cận sự thực của ông. Nhưng mặt khác, quan trọng hơn, ông dựa vào sức mạnh khách quan của khoa học: “Thế kỷ này phải trọng khoa học, trọng sự thật mặc dầu có khi nó uế tạp, gớm ghiếc”. Đây là lý do để Vũ Trọng Phụng viết *Làm đi* – cuốn tiểu thuyết công nhiên đem những tri thức về phân tâm của Freud vào trong một tác phẩm hư cấu. Nhận xét về cuốn tiểu thuyết này, ngay từ năm 1939, Minh Trác (trên *Báo Mới*, số 2, ngày 15/5/1939) đã có một nhận xét xác đáng: “Với cuốn *Làm đi*, ông Vũ Trọng Phụng đã đẩy cái ngòi bút xã hội của ông vào địa điểm mới của khoa học. Nhà văn này đã

đến gõ cửa trường đại học của Giáo sư Sigmund Freud để xin nhập môn, vì ta thấy ông đang bắt đầu thụ giáo của giáo sư Áo cái khoa tâm lý giải phẫu. Thì cuốn *Làm đi* chẳng phải là những bài giảng của Freud dựng thành tiểu thuyết đó sao?”²⁶. Theo chúng tôi, việc đặt vấn đề tiếp cận sự thực từ góc độ khoa học là một đóng góp rất có ý nghĩa của Vũ Trọng Phụng cho việc hình thành tư tưởng lý luận về văn học hiện thực thời kỳ này.

Từ sau năm 1939, những thảo luận về chủ nghĩa tả thực trong văn học không còn diễn ra một cách sôi động với những cuộc bút chiến như ở giai đoạn trước. Tuy nhiên, theo chúng tôi, đây là giai đoạn mà tư tưởng lý luận văn nghệ hiện thực ở Việt Nam có được những dấu mốc hết sức quan trọng:

Thứ nhất, sự ra đời của *Đề cương về văn hoá Việt Nam* (1943) của Trường Chinh. *Đề cương về văn hoá Việt Nam* với ba nguyên tắc vận động: dân tộc hoá, đại chúng hoá, khoa học hoá, có ảnh hưởng to lớn trên nhiều lĩnh vực. Với riêng lĩnh vực văn nghệ, ba nguyên tắc trên thực ra có rất nhiều điểm tương hợp với những nguyên tắc của chủ nghĩa tả chân. Đặc biệt, *Đề cương về văn hoá Việt Nam* chỉ rõ một trong những công việc trung tâm của thời kỳ này: “Tranh đấu về tông phái văn nghệ (chống chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tượng trưng... làm cho cho xu hướng tả thực xã hội chủ nghĩa thắng”. *Đề cương về văn hoá Việt Nam* (1943), vì thế, có thể xem là một sự khẳng định cho vai trò lịch sử của chủ nghĩa hiện thực trong công cuộc kiến tạo một Việt Nam mới.

Thứ hai, ảnh hưởng trực tiếp nhất của *Đề cương về văn hoá Việt Nam* có thể thấy rõ trong *Văn học khái luận* (1944) của Đặng Thai Mai. Cụm từ hiện thực xã hội chủ nghĩa nhiều lần được lấy lại trong *Văn học khái luận* với một nhận thức sức mạnh miêu tả chính xác hiện thực gắn liền với sứ mệnh cải tạo đời sống của văn nghệ: “Hiện thực xã hội chủ nghĩa đối chọi với công thức chủ nghĩa và nảy nở trên tình thế sinh hoạt xã hội ngày nay, sẽ hướng dẫn lòng chân thành và nhân cách tự do của nghệ sĩ đi đến chỗ đồng tâm và hợp tác cùng tất cả giai tầng tân tiến trên con đường cải thiện xã hội và kiến thiết văn hóa mới”, “Trong phạm vi quốc gia ngày nay, văn học “hiện thực xã hội chủ nghĩa” không phải chỉ là một loại văn tranh đấu, đầy những khẩu hiệu chính trị mà thôi. Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng là một lối bút pháp khách quan rất điềm đạm, rất sắc sảo, mà mục đích chính là biểu hiện, phân tích xã hội nước Nam để nhận thấy sự mâu thuẫn trong đời sống ngày xưa và ngày nay và để phụng sự đời sống công cộng trong những điều kiện mới của lịch sử nhân loại”²⁷. Không khó để nhận thấy ở những trích dẫn trên những âm vang của tư tưởng văn học tả chân của Hải Triều từ giai đoạn trước. Có một lưu ý: *Văn học và khái luận* có 8 chương²⁸ thì ngoại trừ hai chương đầu liên quan đến định nghĩa và nguyên tắc, những chương còn lại đề cập đến nhà văn, nội dung và hình thức, điển hình và cá tính, tự do trong văn nghệ, tinh thần quốc gia và văn học đều thấm đượm những vấn đề về văn học hiện thực. Nói cách khác, đây là công trình đã giải quyết một cách rất ráo vấn đề của văn học hiện thực trên

hầu khắp các bình diện của hoạt động sáng tác văn học.

Thứ ba, trong hoạt động sáng tác, tư tưởng lý luận của văn nghệ hiện thực đã được thể hiện sinh động trong những sáng tác của Nguyên Hồng và Nam Cao với những đột phá mới. Một trong những đặc điểm nổi bật của văn học hiện thực ở giai đoạn 1935-1939 là có tính chiến đấu cao, tính thời sự nhạy bén nhưng đồng thời cũng thể hiện cái nhìn bi quan, bế tắc trước thực tại mà Vũ Trọng Phụng là trường hợp tiêu biểu. Đến Nguyên Hồng, những phác thảo về văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa của Hải Triều trước đó đã được hiện thực hoá: “Với Nguyên Hồng, nghệ thuật còn gắn với một lý tưởng cao đẹp, “âm nhạc này lên còn để cho đoàn thể”, nghệ thuật phải hướng về những người cùng khổ để giúp họ “tìm thấy một con đường, một chân trời êm mát, tốt tươi qua những ngày mưa dầm nắng lửa” (*Một trưa nắng*). Rõ ràng Nguyên Hồng đã nâng quan điểm nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực phê phán lên một tầm cao mới. Đó là những quan điểm nghệ thuật tiến bộ, tiếp cận với quan điểm nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa”²⁹.

Với Nam Cao, qua một loạt những tác phẩm: *Những chuyện không muốn viết*, *Giăng sáng*, *Đời thừa*, *Một chuyện Xuvonia...*, những vấn đề lý luận của văn học hiện thực đã được giải quyết một cách sâu sắc mà thấm thía: 1) Phê phán tính thoát ly của văn học lãng mạn; khẳng định đối tượng của văn học hiện thực là thực tế cuộc sống (dù là một thực tế đôi khi thật nhếch nhác, cay đắng); 2) Phê phán những tác phẩm tả chân hời hợt để hướng tới một chủ nghĩa hiện thực chiều sâu gắn với tinh thần phân

tích, lý giải hiện thực đời sống; 3) Khẳng định vị trí của nhà văn: ngay trong cuộc đời cần lao; 4) Khẳng định chức năng nhân đạo của văn học hiện thực: làm cho người gần người hơn, ca tụng tình thương, lòng bác ái; 5) Đề cao cá tính sáng tạo của nhà văn hiện thực. Đúng như nhận định của GS Trần Đăng Suyên: “Qua những ý kiến Nam Cao gửi gắm rải rác trong các tác phẩm của ông, chúng ta thấy quan điểm nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa của nhà văn đã vươn tới trình độ tự giác, hoàn chỉnh, hệ thống và rất tiến bộ. Ông là người phát ngôn đầy đủ và sâu sắc nhất về đặc trưng và nguyên tắc sáng tác của chủ nghĩa hiện thực”³⁰.

Khi nghiên cứu về quá trình tiếp biến văn hóa, học giả Phan Ngọc có lưu ý một đặc điểm: những khái niệm khoa học tự nhiên đòi hỏi phải được tiếp thu một cách trọn vẹn, chính xác nhưng những khái niệm trong khoa học xã hội và nhân văn thì luôn có sự khúc xạ qua môi trường văn hóa. Các nước phương Đông có thể tiếp thu cái vỏ của khái niệm từ phương Tây nhưng để thể hiện những vấn đề tâm thức, để đáp ứng những đòi hỏi từ thực tế xã hội của mình. Trong trường hợp này, theo cách diễn đạt của Trần Đức Thảo, chúng ta đứng trước những “khái niệm đồng âm”³¹. Sự hình thành tư tưởng lý luận văn nghệ hiện thực trong văn học Việt Nam có lẽ cũng cần được hình dung theo cách đặt vấn đề này. Giữa khái niệm “tả thực” và “realism”, vì thế, không phải là một quan hệ sao chép mà là một quan hệ tiếp biến: có tiếp thu nhưng đồng thời cũng có những biến đổi sâu sắc từ sự quy định của thực tế văn hóa, văn học Việt Nam.

Như chúng ta đã thấy, ở một nước thuộc địa như Việt Nam, việc hình thành tư tưởng lý luận về văn học hiện thực mang trong nó hai nhiệm vụ kép: 1) Vượt qua những giới hạn của văn học tải đạo truyền thống, hướng tới những kỹ thuật viết văn của phương Tây nhằm đáp ứng những nhu cầu mới của đời sống văn học đã được đô thị hoá sâu sắc. Đằng sau những biến đổi đó không gì khác chính là kỳ vọng về dân chủ, khoa học mà những trí thức bản địa đã thụ đắc được trong quá trình học tập từ phương Tây; 2) Tham dự vào cuộc đấu tranh do Đảng lãnh đạo nhằm xây dựng một nền văn học, văn hoá mới của một nước Việt Nam độc lập, lý luận về văn nghệ hiện thực trong nhiệm vụ này lại được sử dụng để hướng tới cho mục tiêu đấu tranh giai cấp và xây dựng tinh thần dân tộc. Hiểu điều đó ta sẽ không ngạc nhiên khi những khái niệm như “tả chân”, “tả thực”, “tả thực xã hội” luôn có sự điều chỉnh trong nội hàm ở từng thời kỳ, thậm chí gây ra những cuộc tranh luận, bút chiến kéo dài. Đặc biệt, như ta đã thấy, ở chặng kết lý luận văn nghệ hiện thực đã thực sự gắn bó sâu sắc với lý luận về cách mạng. Một quan niệm văn học như thế sẽ còn ảnh hưởng lâu dài ở những giai đoạn văn học tiếp theo. ■

Chú thích:

¹ Hai từ “một có” được Vương Trí Nhàn chú là “chỉ có”. Bản do Cao Xuân Mỹ cung cấp hơi khác một chút: “tôi có dụng ý”. Lời văn trong văn bản do Vương Trí Nhàn cung cấp cổ hơn. Chúng tôi theo văn bản này.

² Bản của Cao Xuân Mỹ: “là sự thường có trước mặt ta luôn”.

^{3,4,5,6,7} Vương Trí Nhàn (sưu tầm và biên soạn, 2000), *Những lời bàn về tiểu thuyết trong văn học Việt Nam (từ đầu thế kỷ đến 1945)*, NXB Hội Nhà văn, tr. 21-22, 23, 24, 25, 26.

^{8,9,11} Thiều Sơn (1933), *Phê bình và cáo luận*, NXB Nam Ký, tr. 101, 102, 103-104.

¹⁰ Phan Khôi (1931): “Tiểu thuyết thế nào là hay?”, *Báo Trung Lập*, trong sách *Tác phẩm đăng báo 1931* do Lại Nguyên Ân (sưu tầm và biên soạn, 2007).

^{12,14} Thiều Sơn (1935): “Hai cái quan niệm về văn học”, *Tiểu thuyết thứ bảy*, số 38, ngày 16/2/1935, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 532, 531.

^{13,15} Thiều Sơn (1935): “Văn học bình dân”, *Tiểu thuyết thứ bảy*, số 43, ngày 23/3/1935, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 548, 552.

¹⁶ Thiều Sơn (1935): “Báo *Sông* phê bình *Kép Tư Bền*”, *Báo Sông*, số 21, ngày 3/7/1935, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 566.

¹⁷ Thiều Sơn (1936): “Câu chuyện văn chương ta chân chủ nghĩa”, *Tiểu thuyết thứ bảy*, số 77, ngày 16/11/1936, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 633-34.

¹⁸ Hoài Thanh (1935): “Văn chương là văn chương”, *Báo Tràng An*, số 48, ngày 13/8/1935, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 576, 578.

¹⁹ Hải Triều (1937): “Văn học và chủ nghĩa duy vật”, *Báo Sông Hương* tục bản, số 8, ngày 26/8/1937; số 9, ngày 2/9/1937; số 10, ngày 11/9/1937, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 927.

²⁰ Hải Triều (1935): “*Kép Tư Bền*, một tác phẩm thuộc về cái triều lưu nghệ thuật vị nhân sinh ở nước ta”, *Tiểu thuyết thứ bảy*, số 62, tháng 8/1935, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 572.

²¹ Hải Triều (1938): “*Lâm than*, một tác phẩm đầu tiên của nền văn học tả thực xã hội ở nước ta”, *Báo Dân tiến*, ngày 27/10/1938, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 959.

²² Phùng Kiên (2016): “Bàn thêm về “nghệ thuật vị nghệ thuật””, sách: *Đỗ Lai Thúy* (Chủ biên, 2016) *Những cạnh khía của lịch sử văn học*, NXB Hội Nhà văn, tr. 72.

²³ Đoạn văn này chúng tôi dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, nhưng có lẽ đã nhầm Thị Tín (một trong mười nàng hầu của Nghị Hách) thành Thị Tính.

²⁴ Trương Chính (1939): “*Giông Tố*”, *Dưới mắt tôi*, NXB Thụy Ký, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 1187-88. Quan điểm này của Trương Chính về cơ bản vẫn giữ nguyên khi ông viết về Vũ Trọng Phụng năm 1957, xem: “*Vũ Trọng Phụng*”, *Tuyển tập Trương Chính*, NXB Văn học, 1997, tr. 451.

²⁵ Trả lời một độc giả có ý phản nản về một đoạn viết trong *Lục si*, Vũ Trọng Phụng viết: “Chỉ có những đồ vô học thức thì mới bướng bỉnh bằng cái tính e thẹn của những quân bồi sấm” (“*Chung quanh thiên phóng sự Lục si – bức thư nhỏ cho một độc giả*”, *Báo Tương lai*, số 11, Mars 1937, dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 1119.

²⁶ Dẫn lại theo: Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn, 2001), *Tranh luận Văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, NXB Lao Động, tr. 1142-43.

²⁷ Đặng Thai Mai (1944), *Văn học khái luận*, NXB Hàn Thuyên, tr. 68-9, 195.

²⁸ Có sự không thống nhất về số chương giữa phần Mục lục và chính văn. Ở phần Mục lục đầu sách giới thiệu 7 chương nhưng trong phần chính văn thì chương III trong Mục lục: *Vấn đề sáng tác*, được tách thành hai chương: III và IV; vì thế, tổng số chương trong chính văn là 8 chương.

^{29,30} Trần Đăng Suyền (2010), *Chủ nghĩa hiện thực trong văn học Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX*, NXB Khoa học xã hội, tr. 97, 100.

³¹ Phan Ngọc (2002), *Bản sắc văn hoá Việt Nam*, NXB Văn học, tr. 455.