

## MỤC LỤC

### NGHIÊN CỨU – PHÊ BÌNH

Phong Lê	Giao lưu và hội nhập trong lịch sử văn chương Việt	5
Phùng Ngọc Kiên	Các thiết chế trong trường văn học	12
Ngô Viết Hoàn	“Văn học thế giới” trong bối cảnh thời đại số: Từ sự dịch chuyển về mặt nội hàm khái niệm đến phạm vi và phương thức nghiên cứu	24
Đặng Quốc Minh Dương	Motif sinh đôi trong truyền thuyết dân gian người Việt	36
Phạm Văn Hưng	Giám chùa và sư tử: Nhân vật đồ phụ trong văn học Việt Nam trung đại	48
Hoàng Phong Tuấn	Cách mạng và diễn giải: Tiếp cận lí thuyết về định chế diễn giải văn nghệ kháng chiến 1945-1949	61
Huỳnh Như Phương	Thân phận con người trong văn xuôi miền Nam (1954-1975)	72
Phạm Quốc Trung, Lê Thị Thanh Tâm	Phong trào tu học và dịch thuật kinh điển dưới thời Rama III và ảnh hưởng đến văn học	81

### TƯ LIỆU VĂN HỌC

Howard S. Becker (Đặng Thị Thái Hà dịch)	Những thế giới nghệ thuật và hoạt động tập thể	96
---	--	----

### VĂN HỌC NHÀ TRƯỜNG

Vũ Thị Bích Ngọc	Chương trình văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc tại một số trường đại học ở Việt Nam hiện nay	109
------------------	---	-----

### ĐỌC SÁCH

Lê Văn Tấn	<i>Văn học Việt Nam thế kỷ XVIII – XIX trong bối cảnh văn hóa thời Lê mạt - Nguyễn</i> (Vũ Thanh chủ biên, NXB Khoa học xã hội, 2024)	117
------------	---	-----

## TIN TỨC

<b>Viện Văn học, Tạp chí <i>Nghiên cứu Văn học</i></b>	Tin buồn: PGS.TS. Nguyễn Thị Thanh Vân từ trần	121
<b>P.V</b>	Thuyết trình khoa học: “Sự vượt chuẩn và đa dạng giới thời Pháp thuộc: Giới thiệu cuốn sách <i>Queer Vietnam: A History of Gender Transgression, 1920-1945</i> của Richard Quang- Anh Tran”	122
<b>P.V</b>	Thuyết trình khoa học: “Dân tộc học bằng phép loại suy và Dân tộc học bằng quan sát - Khám phá văn hóa dân gian Thái trong một văn bản Hán - Việt thế kỉ XVIII”	123
<b>P.V</b>	Thuyết trình khoa học: “Thần thoại, truyền thuyết trong kiến tạo diễn ngôn di sản: Nghiên cứu trường hợp Tháp Bà Ponagar”	123
<b>P.V</b>	Tọa đàm khoa học: “Nghiên cứu văn học trong bối cảnh chuyển đổi số và hội nhập quốc tế”	124

**LITERARY STUDIES**  
**No.2 (616)**  
**February – 2026**

---

**TABLE OF CONTENTS**

**STUDIES – CRITICISM**

<b>Phong Lê</b>	Exchange and Integration in the History of Vietnamese Literature	5
<b>Phùng Ngọc Kiên</b>	Institutions Within the Literary Field	12
<b>Ngô Việt Hoàn</b>	“World Literature” in the Digital Age: Conceptual Shifts, Scope, and Research Methods	24
<b>Đặng Quốc Minh Dương</b>	The Twin Motif in Vietnamese Folk Legends	36
<b>Phạm Văn Hưng</b>	Vinegar and Lionesses: Jealous Women in Medieval Vietnamese Literature	48
<b>Hoàng Phong Tuấn</b>	Revolution and Interpretation: A Theoretical Approach to the Institution of Interpretation in Resistance Arts and Literature, 1945-1949	61
<b>Huỳnh Như Phương</b>	The Human Condition in South Vietnamese Prose Fiction, 1954-1975	72
<b>Phạm Quốc Trung, Lê Thị Thanh Tâm</b>	The Movement to Study and Translate Buddhist Scriptures under Rama III and Its Influence on Literature	81

**LITERARY MATERIALS**

<b>Howard S. Becker</b> (trans. <b>Đặng Thị Thái Hà</b> )	Art Worlds and Collective Activities	96
--	--------------------------------------	----

**LITERATURE IN SCHOOL**

<b>Vũ Thị Bích Ngọc</b>	Chinese Modern and Contemporary Literature Curricula in Current Vietnamese Universities	109
-------------------------	---	-----

**BOOK REVIEW**

<b>Lê Văn Tấn</b>	<i>Vietnamese Literature in the 18<sup>th</sup> - 19<sup>th</sup> Centuries within the Cultural Context of the Late Lê and Nguyễn Dynasties</i> (Edited by Vũ Thanh, Social Sciences Publishing House, 2024)	117
-------------------	--	-----

## NEWS

- Institute of Literature,  
*The Journal of Literary  
Studies*** Obituary: The Passing of Assoc. Prof. Dr. Nguyễn Thị Thanh Vân 121
- Reporter** Academic Presentation: “Gender Transgression and Diversity in Colonial Vietnam: Introducing the Book *Queer Vietnam: A History of Gender Transgression, 1920-1945* by Richard Quang-Anh Tran” 122
- Reporter** Academic Presentation: “Ethnography by Analogy and Ethnography by Observation – Discovering Thai Folklore in an Eighteenth-Century Sino-Vietnamese Document” 123
- Reporter** Academic Presentation: “Myths and Legends in the Construction of Heritage Discourse: A Case Study of Po Nagar Cham Towers” 123
- Reporter** Academic Roundtable: “Literary Studies in the Context of Digital Transformation and International Integration” 124

# GIAO LƯU VÀ HỘI NHẬP TRONG LỊCH SỬ VĂN CHƯƠNG VIỆT

PHONG LÊ\*

**Tóm tắt:** Giao lưu và hội nhập trong lịch sử văn chương Việt Nam là quá trình tiếp thu những tinh hoa văn hóa của nhân loại để làm phong phú thêm nội dung, hình thức, đồng thời khẳng định bản sắc dân tộc. Giao lưu và hội nhập trong lịch sử văn chương Việt được thể hiện qua các thời kì lịch sử, đặc biệt là thời kì Đổi mới, khi văn chương Việt Nam tiếp nhận các trào lưu, kĩ thuật hiện đại, dịch thuật phong phú, và nhà văn phải thích ứng với cơ chế thị trường để sáng tác, tạo nên những thành tựu to lớn. Bài viết đề cập cụ thể đến quá trình giao lưu, hội nhập của văn học Việt Nam với văn học khu vực, văn học thế giới và sức sống bền bỉ của văn hóa dân tộc qua các thời kì phát triển của lịch sử.

**Từ khóa:** Giao lưu, hội nhập, tiếp nhận, trào lưu, văn học Việt Nam.

## EXCHANGE AND INTEGRATION IN THE HISTORY OF VIETNAMESE LITERATURE

**Abstract:** The history of Vietnamese literature demonstrates a continuous process of cultural exchange and integration, enriching both content and form while affirming national identity. This dynamic is evident across historical periods, especially during the Đổi Mới (Renovation) era. During this time, Vietnamese literature adopted modern movements and techniques, expanded translation efforts, and saw writers adapt to the market economy, resulting in notable literary achievements. This paper examines how Vietnamese literature integrates with regional and global literary landscapes, emphasizing the enduring strength of national culture throughout its development.

**Keywords:** Exchange, integration, reception, literary movements, Vietnamese literature.

*Ngày nhận bài: 20.12.2025; ngày gửi phản biện: 25.12.2025;*

*ngày nhận bài sửa: 10.01.2026; ngày duyệt đăng: 10.02.2026.*

Cho đến hết thế kỉ XX, đất nước ta đã trải qua ít nhất là hai cuộc hội nhập lớn với khu vực và thế giới.

Cuộc hội nhập lần thứ nhất là hội nhập dân tộc vào khu vực Đông Á diễn ra trong quá trình xâm lược và thống trị của Trung Hoa kéo dài suốt 2000 năm, trong đó 1000 năm đầu, nước ta trở thành thuộc địa, 1000 năm sau là tự chủ. Với chiều dài lịch sử hàng ngàn năm và sự chênh lệch về lực lượng như thế mà cha ông ta vẫn giành được, rồi giữ được sự độc lập về tinh thần và văn hóa là điều phi thường. Điều đáng quan tâm là cách cha ông chúng ta tiếp nhận văn hóa Trung Hoa - trong tư cách là cái nôi của văn minh phương Đông, để xây dựng văn chương - học thuật dân tộc với các mô hình chính trị và quản lí nhà nước, với hệ ý thức Nho giáo, với

---

\* GS. - Viện Văn học. Email: phongle.vh@gmail.com

chữ Hán - đề từ chữ Hán mà có chữ Nôm; và hai loại chữ viết này cùng với nền văn học dân gian in đậm bản sắc dân tộc đã hình thành một nền văn chương - học thuật có lịch sử ít nhất là 1000 năm (từ thế kỉ X đến hết thế kỉ XIX), với những đỉnh cao như Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, Lê Quý Đôn, Nguyễn Du, Phan Huy Chú, Cao Bá Quát, Nguyễn Đình Chiểu, Nguyễn Khuyến,... Như vậy là từ trạng thái bị cưỡng chế, rồi chuyển sang chủ động, dân tộc và văn chương dân tộc vẫn tạo được một gương mặt riêng trong bối cảnh Đông Á.

Cuộc hội nhập lần thứ hai là cuộc hội nhập với văn minh phương Tây, cũng vẫn là một sự cưỡng chế - và không tránh được, theo cách nói của Marx trong *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*, Nó - giai cấp tư sản, “đã bắt các dân tộc nông dân phụ thuộc vào các dân tộc tư sản. Bất phương Đông phụ thuộc vào phương Tây”<sup>1</sup>. Nhưng trong cưỡng chế, đề từ xã hội phong kiến chuyển sang xã hội bán phong kiến - thuộc địa, nền văn hóa và văn chương - học thuật dân tộc vẫn có cơ hội để đạt được một trình độ cao hơn, trước hai yêu cầu văn minh và dân chủ mà thời đại đặt ra, do sự xuất hiện của giai cấp tư sản và các cuộc cách mạng tư sản trong lịch sử. Đó là một bước ngoặt lớn của văn minh nhân loại, nhằm lật đổ mọi uy lực của thế quyền và thần quyền, đem lại một sự giải phóng lớn cho xã hội - giải phóng cá nhân; cho con người biết đến niềm hạnh phúc được tự do (qua khẩu hiệu: Tự do - Bình đẳng - Bác ái) trước hết là tự do thân thể, và những thứ hạnh phúc mà mỗi con người sinh ra ở đời đều có quyền được hưởng trong những giới hạn mà lịch sử đấu tranh giai cấp cho phép, để làm nên gương mặt thời hiện đại. Thời hiện đại là thời chủ nghĩa thực dân áp đặt sự thống trị lên thế giới người da màu, trong đó có Việt Nam; nhưng ngay trong xã hội thuộc địa - xã hội được kiến lập theo mô hình phương Tây, vẫn có những *khoảng sống và khoảng sáng văn minh* hơn xã hội phong kiến chuyên chế. Điều đó giúp ta hiểu vì sao, trong cuộc hội nhập lần thứ hai - cuộc hội nhập làm nên bước chuyển từ mô hình trung đại sang mô hình hiện đại vào cuối thế kỉ XIX sang nửa đầu thế kỉ XX, sinh hoạt văn hóa, tinh thần và nền văn chương học thuật dân tộc đã đạt được những thành tựu kì diệu với chữ Quốc ngữ, phong trào báo chí - xuất bản, Thơ mới, tiểu thuyết Tự Lực văn đoàn, văn học hiện thực và những công trình biên khảo, nghị luận, phê bình sáng giá,...

Cuộc hội nhập lớn với phương Tây đã đem lại những kết quả ngoạn mục cho tiến trình hiện đại hóa và kết thúc ở thời điểm Cách mạng tháng Tám năm 1945 thiết lập nền chính trị Dân chủ Cộng hòa. Tiếp sau đó là một cuộc hội nhập có quy mô khu vực của dân tộc với phe xã hội chủ nghĩa, trong một thế giới chia đôi - kể từ 1950 đến 1975 trên miền Bắc, và cho đến 1990 trên phạm vi cả nước, khi Liên Xô và phe xã hội chủ nghĩa tan vỡ. Hội nhập với phe xã hội chủ nghĩa và trong thế đối đầu với thế giới phương Tây - nền văn chương học thuật dân tộc trong ngót 50 năm kể từ sau 1945, dù vẫn còn không ít hạn chế nhưng đã thu được những thành tựu mới và đáp ứng yêu cầu của hai cuộc chiến tranh chống Pháp và chống Mỹ kéo dài hơn 30 năm.

Như vậy, trong khuôn khổ, quy mô và sự nối dài của cuộc hội nhập lần thứ hai có độ dài hơn một thế kỉ, dân tộc và văn hóa dân tộc đã tạo được hai bước chuyển quan trọng: một là từ tình trạng bế quan tỏa cảng, khép kín đối với mọi nền văn minh khác mình (mô hình Trung Hoa) buộc phải mở cửa cho văn minh phương Tây xâm nhập vào nửa cuối thế kỉ XIX sang

---

<sup>1</sup> Karl Marx và Friedrich Engels, *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản* (Hà Nội: NXB Chính trị quốc gia Sự thật, 2017), 84.

đầu thế kỉ XX; và hai là từ “phe” (trong một thế giới chia đôi) mà hòa vào một thế giới đang tan băng, đề đến với những mục tiêu mà cả nhân loại cùng theo đuổi, và thoát ra khỏi thế cô lập cục bộ với nhân loại trong thập niên cuối thế kỉ XX.

Từ đầu thế kỉ XXI, dân tộc và văn hóa dân tộc lại đứng trước yêu cầu của một cuộc hội nhập lớn lần thứ ba - cuộc hội nhập mang tính toàn cầu. Đây là lần thứ ba, bởi theo cách nghĩ của giới khoa học phương Tây, nhân loại đã trải qua hai cuộc Toàn cầu hóa. Cuộc thứ nhất bắt đầu từ năm 1492 - năm Christopher Columbus phát hiện ra châu Mỹ cho đến năm 1800 - 11 năm sau Cách mạng Tư sản Pháp (1789). Cuộc thứ hai kéo dài từ năm 1800 cho đến năm 2000, cũng 11 năm sau sự kiện bức tường Berlin sụp đổ (1989). Trong cả hai lần Toàn cầu hóa này, Việt Nam còn là một nước lạc hậu đứng ngoài guồng văn minh nhân loại, bởi còn phải tập trung toàn lực để giành và giữ quyền độc lập dân tộc. Và bây giờ là cuộc Toàn cầu hóa lần thứ ba gắn với Kỷ nguyên Thông tin và Cách mạng số, bắt đầu từ năm 2000, Việt Nam đã có một *cơ hội*, và trong *tư thế chủ động*, để bước vào cùng một *phòng chờ* với nhiều dân tộc khác trên thế giới. Đó là một may mắn của lịch sử. Để không chậm trễ và bỏ lỡ cơ hội, ta phải biết cách làm bạn với cả thế giới, và phải biết cách đi tắt, đón đầu. Đó là điều khó tránh. Nhưng đi tắt, đón đầu là phải bỏ qua nhiều khâu, nhiều giai đoạn quan trọng, là phải đốt cháy giai đoạn, và khó tránh vi phạm những bước tiến theo quy luật tự nhiên của lịch sử. Kinh nghiệm của những bút phá, những đại nhảy vọt, những cuộc cách mạng với những cái tên rất kêu, và một hệ thống lí thuyết nằm trong các đường lối, cương lĩnh, nghị quyết đậm đặc ý chí luận đã gây ra bao đứt gãy với truyền thống và mất gốc rễ lịch sử. Do vậy, nếu ở các lĩnh vực sản xuất vật chất, khoa học, công nghệ cần phải nhanh gấp đến với các mục tiêu tiên tiến, thì ở lĩnh vực văn hóa, tinh thần lại cần biết cách điều chỉnh, cân bằng để tạo một môi sinh thuận theo tâm lí, thói quen, văn hóa ứng xử, không đột ngột cắt đứt với truyền thống của cha ông. Ở đây, bài học về khả năng rút ngắn con đường đi và khả năng nhảy vọt của kinh tế, kĩ thuật ở Nhật Bản quả là đầy sức thuyết phục. Đó là bài học không cắt đứt đột ngột với quá khứ mà biết giữ gìn và tiếp nối quá khứ, trong sự nhận thức vai trò của Khổng giáo và việc sử dụng tầng lớp quý tộc Samurai - nguồn cung cấp đội ngũ cán bộ chủ chốt cho công cuộc canh tân. Bài học về sự huy động sức mạnh tổng hợp của đạo lí truyền thống và khoa học, của văn hóa và công nghệ, được đúc kết trong phương châm “Kĩ thuật phương Tây, đạo lí Nhật Bản”. Những cái giá phải trả nếu chỉ chọn duy nhất con đường Âu hóa, như trong thế kỉ qua, tức là con đường chỉ đơn thuần dựa vào vốn, vào kĩ thuật và công nghệ của nước ngoài mà coi nhẹ hoặc bất chấp văn hóa bản địa, bất chấp nền móng dân tộc như đã diễn ra ở một số khu vực của thế giới thứ ba sẽ dẫn ngay đến sự suy thoái kinh tế cùng biết bao hậu quả xã hội khác nữa.

Khảo sát nền văn hóa dân tộc trong thời trung đại cho ta thấy người Việt đã tiếp nhận ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa mà vẫn giữ được gốc Việt, không bị đồng hóa trong cả nghìn năm Bắc thuộc, không chịu khuất phục trong cả nghìn năm tự chủ. Ngót một trăm năm chịu sự xâm lăng và thống trị của thực dân Pháp, với sự tiếp nhận những giá trị văn hóa và tinh thần đến từ phương Tây, ta đã nhanh chóng tạo được một nền văn chương - học thuật hiện đại, trong gắng gỏi đuổi kịp với trình độ chung của thế giới mà không bị loại ra khỏi các cuộc đua trên đại lộ của văn minh toàn cầu.

Vậy là dấu có khép kín trong tình trạng bị lệ thuộc hoặc tìm đến các mối giao lưu hẹp hoặc rộng nhằm thoát khỏi tình thế bị phong bế, nhưng trong lịch sử hơn hai nghìn năm, văn học Việt Nam đã tồn tại như là một biểu hiện của sức sống và bản lĩnh dân tộc. Nói cách khác, dân tộc Việt Nam đã có một lịch sử tồn tại và một lịch sử văn học minh chứng cho sự tồn tại đó qua rất nhiều thử thách, và bây giờ đang đứng trước một thử thách mới – thử thách của sự hội nhập trong quy mô Toàn cầu hóa và Kỷ nguyên thông tin.

Lịch sử cho thấy dân tộc Việt Nam đã biết cách tiếp nhận những tinh hoa của nhân loại qua các nền văn minh lớn, gần và xa. Tiếp nhận trước hết có nghĩa là chọn lựa những gì thích hợp và chuyển hóa thành của mình theo phương thức dân tộc hóa và bản địa hóa. Nhưng đứng trước một nền văn minh có trình độ cao hơn thì việc chọn mô hình cũng khó tránh khỏi sự mô phỏng, bắt chước, và đó là con đường đã diễn ra trong hơn một nghìn năm lịch sử thời trung đại và ngót một trăm năm thời hiện đại cho đến 1945. Thế kỉ XVIII, nhà bác học Lê Quý Đôn (1726-1784) so văn chữ Hán của người Việt với Hán văn của người Trung Hoa với niềm tự hào: “Không khác gì cổ nhân”; và nhận xét về hai triều Lí Trần “tinh anh, nhân tài, khí cách văn chương không khác gì Trung Quốc”. Cũng như vậy, sang thế kỉ XIX, thơ văn Tiền Hán và Thịnh Đường vẫn là cái đích cho một ông vua khen ngợi các triều thần của mình: “Văn như Siêu, Quát vô Tiền Hán; Thi đáo Tùng, Tuy thất Thịnh Đường”<sup>1</sup>... Thời hiện đại, một phong trào lớn như Thơ mới đã xuất hiện dưới ảnh hưởng của mấy trào lưu nghệ thuật phương Tây - từ lãng mạn đến tượng trưng, siêu thực; và những dấu ấn của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa tự nhiên thế kỉ XIX đã in dấu khá rõ trong nhiều tác gia hiện thực Việt Nam như Vũ Trọng Phụng, Nam Cao,... Tất nhiên bản sắc riêng của dân tộc gắn với cá tính sáng tạo của tác giả vẫn là nhân tố quan trọng hàng đầu, khiến cho những gì thật sự có giá trị đều thoát ra khỏi được dấu ấn vay mượn.

Hơn nửa thế kỉ văn học từ sau 1945 phát triển dưới ảnh hưởng (hoặc áp lực) của khuynh hướng hiện thực xã hội chủ nghĩa có gốc rễ từ Liên Xô (cũ) cũng đã in dấu ấn của nó vào văn học miền Bắc sau 1955 đến 1975 và cả nước từ 1975 đến cuối thập niên 1990,... trong sự đồng hành của vài ba thế hệ viết – kể từ thế hệ tiền chiến đến thế hệ cuối chống Mĩ.

Còn bây giờ là sự chuyển giao đội ngũ cho một thế hệ mới sinh ra sau kết thúc chiến tranh – kể từ 8X qua 9X, với tác động của các mối giao lưu thực sự là rộng rãi và cởi mở hơn bất cứ giai đoạn nào trước đây. Đó là cơ sở cho sự tiếp cận với các trào lưu của chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại mà nhiều chục năm trong và sau chiến tranh văn học ta còn xa lạ, hoặc xa lánh.

Thế nhưng, nếu xét kết quả của các mối giao lưu trên cả hai chiều – sức hút và sức tỏa, nhận và cho, thì phải nói sức tỏa và chiều cho của văn học Việt Nam là còn rất khiêm tốn, nếu không nói là chưa có, trong so sánh với những nền văn học trước đây có cùng khởi điểm hoặc cùng mô hình với ta như Nhật Bản hoặc Hàn Quốc.

Năm 1998, sang Bắc Kinh, thăm và làm việc ở ba nơi là Sở Nghiên cứu văn học Trung Quốc, Sở Văn học thế giới và Hội Nhà văn, chúng tôi được biết bạn đọc của đại lục Trung Hoa

---

<sup>1</sup> Câu này còn có một dị bản: “Văn như Siêu, Quát vô Tiền Hán; Thi đáo Tùng, Tuy thất Thịnh Đường”. Có tài liệu cho rằng hai câu này là của Vua Tự Đức, có tài liệu lại cho rằng hai câu này của dân gian.

nói chung vẫn chỉ mới biết văn học Việt Nam qua các bản dịch *Từ tuyến đầu Tổ quốc*, *Sống như Anh* và tác phẩm *Ngục trung nhật kí* nguyên bản. Năm 2006, khi được hỏi về văn học Việt Nam, nhà văn Vương Mông – Phó Chủ tịch Hội Nhà văn Trung Quốc đã xin lỗi và nói là chỉ mới biết văn học Việt Nam qua *Truyện Kiều* và Nguyễn Đình Chiểu. Có thể thấy, Trung Quốc là đất nước lớn ở kề cạnh có quan hệ lâu đời với ta nhưng văn học Việt Nam chưa phải là mối quan tâm của họ so với văn học Nhật Bản, Hàn Quốc.

Còn về một số nước phương Tây – gồm cả Mỹ, Canada và Australia, nơi có rất đông người Việt Nam cư ngụ thì theo Trần Thiện Đạo (1933-2017), “số người quan tâm đến văn học Việt Nam ở phương Tây chỉ giới hạn ở 3 khu vực hẹp: đó là giới báo chí, giới nghiên cứu Việt Nam học và một bộ phận người Việt xa quê. Và sự quan tâm đó, ở họ, có bộ phận là mang màu sắc chính trị”<sup>1</sup>. Nếu đúng là như vậy thì lí do cơ bản của việc dịch và cổ vũ dành cho một số tác giả đương đại có lẽ không hoàn toàn bởi các giá trị nghệ thuật và nhân văn đích thực, có ý nghĩa nhân loại khiến cho thế giới phải quan tâm và sùng sốt.

Nhìn rộng ra khỏi văn học thì ở các lĩnh vực khác như âm nhạc, hội họa, điện ảnh,... sự tiếp nhận những cái mới, cái lạ của thế giới giờ đây là hoàn toàn thông thoáng, gần như không có trở ngại nào. Chẳng hạn, các ngôi sao âm nhạc, điện ảnh, thời trang, người mẫu của khu vực và thế giới luôn luôn được cập nhật và đón đợi nồng nhiệt trong giới trẻ ở Việt Nam, đến nỗi, Bộ Giáo dục phải đưa ra lời cảnh báo trong việc chọn một đề thi bậc tốt nghiệp trung học phổ thông cho các sĩ tử là cần phân biệt thế nào là ngưỡng mộ, thế nào là sự mê muội. Còn về phía ngược lại thì những chuyến lưu diễn hoặc những giải thưởng thỉnh thoảng được trao cho một tác giả hoặc một tác phẩm nào đó trong văn học hoặc điện ảnh, sân khấu chưa đủ cho ta tin văn học - nghệ thuật Việt Nam đã có đủ sức tỏa và khả năng đóng góp như một thương hiệu trong khu vực, chưa nói đến thế giới.

Hiện trạng trên cần được giải thích bằng nhiều nguyên nhân, nhưng nguyên nhân cơ bản có lẽ là do nội lực của ta chưa đủ mạnh. Để có một nội lực mạnh, cần nhiều hơn những chuyển động tích cực và đồng bộ mọi phương diện của đời sống chính trị - kinh tế - văn hóa - xã hội.

Bên cạnh một nội lực lớn mà ta chưa đủ độ thì việc định vị các mục tiêu, và xác định nơi đâu là đích đến cho văn học - nghệ thuật Việt Nam trong giai đoạn mới cũng nên là mối quan tâm cho các giới sáng tác và lí luận - phê bình.

Kể từ đầu thế kỉ mới, Toàn cầu hóa đã là hướng đi chung, là mục tiêu chung, cho tất cả các khu vực, các dân tộc trên thế giới, xét về kinh tế và xã hội, về khoa học và công nghệ. Nhưng xét về văn hóa, văn học, nghệ thuật, thì một khuôn mặt chung như thế cho tất cả là không ổn, thậm chí là không thể chấp nhận. Gắn với đời sống tinh thần và tâm lí con người, gắn với bản sắc riêng của dân tộc vốn có lịch sử rất khác nhau, văn học mỗi dân tộc như đã diễn ra trong lịch sử, đều có cách đi và gương mặt riêng của nó khiến cho Tây Âu hoặc Bắc Mỹ - trung tâm của chủ nghĩa tư bản hiện đại, cũng có mặt khác với Bắc Âu và Đông Âu; càng khác với khu vực Mỹ Latin, Trung Hoa và Ấn Độ,... Văn học mỗi dân tộc có sứ mệnh trước lịch sử của dân tộc mình và công chúng của chính nước mình, chứ đâu phải viết cho công chúng thế giới, hoặc

<sup>1</sup> Trần Thiện Đạo, *Văn nghệ - những nụ cười giòn* (Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 2004).

“ăn theo” công chúng thế giới. Là người Việt Nam, chẳng ai phải xấu hổ khi so sánh Nguyễn Đình Chiểu (1822-1888) với F. Dostoievsky (1821-1881), hoặc Nguyễn Khuyến (1835-1909) với L. Tolstoy (1828-1910) vốn là những người cùng thời với nhau; cũng không phải xấu hổ khi so sánh Vũ Trọng Phụng (1912-1939) với A. Camus (1913-1960),... Có nghĩa là việc đòi hỏi văn học Việt Nam phải phát triển theo mô hình và đạt cái đích đến của văn học phương Tây hiện đại khi mà nhu cầu của thực tiễn và công chúng là chưa có hoặc chưa đến thì thật là không thể và không phải lẽ.

Thế giới trong xu thế hội nhập và Toàn cầu hóa hôm nay đang chứng kiến sự xích lại gần nhau giữa các khu vực, các quốc gia, các dân tộc. Khó mà hình dung gương mặt mới của đất nước trong tương lai sẽ thế nào, nếu trở lại hình ảnh người phụ nữ mặc áo tứ thân đầu thế kỉ trước, để so với các loại mặt của phụ nữ hôm nay; nếu đứng ở nạn đói hai triệu người chết năm 1945, hoặc nạn đói với gương mặt của “người mất sổ gạo” những năm 1980 mà nhìn các tiệc nhậu tràn trề bia rượu nơi thế giới ẩm thực trên khắp các phố xá, làng mạc bây giờ.

Thế nhưng, bên cạnh sự thay đổi khó hình dung nổi của đời sống vật chất, thì đời sống tinh thần - dù có thay đổi theo - vẫn có những vùng, miền ổn định. Khi các làn điệu dân ca trên đất nước vẫn còn thì 54 dân tộc anh em trên đất nước ta sẽ không thể có gương mặt chung của người Kinh; và người gốc Nghệ Tĩnh là tôi vẫn có chút phân biệt, không giống với người xứ Quảng và Nam Bộ. Hẳn là thế, đọc Mạc Ngôn đương đại vẫn nhận ra nét cổ điển trong truyền thống văn học Trung Hoa, chứ không lẫn với F. Kafka hoặc G.G. Marquez,...

Trở về với văn học Việt Nam, sau hơn một thế kỉ phát triển trên con đường hiện đại hóa, trong hội nhập từng bước với phương Tây, chúng ta đã dần dần rút ngắn được những so le vẫn còn là lớn giữa dân tộc và thời đại. Trên con đường hướng tới những cái đích xa hơn, nhằm vào công bằng xã hội và hạnh phúc của con người, nhằm vào sự giải phóng và phát triển con người, văn học mỗi dân tộc phải biết cách dựa vào bản sắc và bản lĩnh của chính mình để có thể theo kịp người, mà không tự đánh mất mình, như đã diễn ra trong lịch sử.

Rõ ràng, thành tựu và bước tiến trong xu thế hội nhập của đất nước trong 40 năm qua cho ta thấy: mọi khát vọng đổi mới đều rất đáng trân trọng và rất cần được ghi nhận trên từng chặng hành trình của văn học dân tộc. Hành trình đó đã được xác nhận bởi nỗ lực của nhiều thế hệ người viết, như trong một cuộc chạy tiếp sức – có người là cả một đời viết, có người chỉ là một cuốn tiểu thuyết, một tập truyện ngắn, hoặc chỉ một bài thơ. Có người như một ánh sao băng rực sáng, còn số rất đông người thì âm thầm rồi trở thành vô danh trong lịch sử. Từ những bản điều trần của Nguyễn Trường Tộ trong nửa sau thế kỉ XIX qua *Thư gửi Toàn quyền Beau* của Phan Chu Trinh, *Hải ngoại huyết thư* của Phan Bội Châu, rồi *Đông Dương thức tỉnh* và *Bản án chế độ thực dân Pháp* của Nguyễn Ái Quốc nửa đầu thế kỉ XX; từ *Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc* của Nguyễn Đình Chiểu, thơ Nguyễn Khuyến, Tú Xương đến văn thơ Tân Đà, truyện của Hoàng Ngọc Phách, tiểu thuyết và truyện ngắn của Ngô Tất Tố, Khái Hưng, Nguyễn Công Hoan, Thạch Lam, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao..., khát vọng thức tỉnh và đổi mới đất nước không lúc nào ngừng nghỉ trong hành trình của văn học dân tộc. Bây giờ thì con tàu của dân tộc đã thực sự lên đường để cùng chung chuyến với nhiều bạn đường trên thế giới, sau những đợt phá để rút ngắn khoảng cách với thế giới bên ngoài. Nhìn vào hiện tại thấy còn bao ngổn

ngang, bề bộn trước yêu cầu của lịch sử; nhưng nhìn lại lịch sử, chỉ trong khoảng hơn một thế kỉ, sau khi khởi động văn học Quốc ngữ, trên từng chặng một, có phải là văn học ta đã đi được một hành trình dài, sau 10 thế kỉ trung đại gần như đứng yên một chỗ?

Theo Th. Friedman trong sách *Thế giới phẳng*, khi B. Clinton vào Nhà Trắng năm 1992 thì hầu như chưa ai ngoài Chính phủ và giới học giả có địa chỉ Email. Từ giữa thập niên 90 của thế kỉ XX thì mạng (web) xuất hiện và ngày càng phát triển. Đến 1998, internet và thương mại điện tử mới được vận dụng rộng rãi. Nhìn vào cuộc chạy đua này ở Việt Nam ta, sau hơn ba mươi năm chiến tranh và sau cái đói của thời bao cấp trĩu nặng những năm 1980 và đầu 1990, trong tương ứng với các thời điểm trên của nhân loại thì mới thấy bước đi của lịch sử ở ta kì diệu và thần tốc đến thế nào! Nếu đời sống là thế thì văn chương, nghệ thuật, học thuật cũng không thể khác. Phải một thế hệ trẻ, hoặc rất trẻ, không chỉ 8X mà còn là 9X – tiếp tục và thay thế các thế hệ trước – kể từ 3X, đã thực hiện xong sứ mệnh lịch sử của họ; một thế hệ vừa là sản phẩm của hoàn cảnh, lại vừa là chủ thể của hoàn cảnh, với bản lĩnh cá nhân và sức mạnh của đội ngũ, mới mong đưa đời sống văn học vào một bước ngoặt, mang tính cách mạng, như đã từng diễn ra ở nửa đầu thế kỉ XX.

Chắc chắn, chẳng phải chờ đợi lâu, thế kỉ XXI sẽ cho ta chứng kiến gương mặt mới của văn hóa - nghệ thuật, của văn chương - học thuật, trong những bất ngờ còn lớn hơn, “sừng sốt” hơn những bất ngờ đã diễn ra qua từng thập niên một của thế kỉ XX và 20 thế kỉ cộng lại.

#### **Tài liệu tham khảo**

Gale Research Inc. *Dictionary of Literary Biography* [Từ điển Tiểu sử Văn chương]. USA: Gale Cengage, 2005.

Hồ Anh Thái. *Đức Phật, nàng Savitri và tôi*. Đà Nẵng: NXB Đà Nẵng, 2007.

Marx, Karl và Friedrich Engels. *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*. Hà Nội: NXB Chính trị quốc gia Sự thật, 2017.

Nguyễn Minh Châu. *Di cảo*. Hà Nội: NXB Hà Nội, 2009.

Trần Lê Hoa Tranh. *Văn học di dân – Phác thảo diện mạo nữ nhà văn Việt Nam tại Hoa Kỳ*. Hà Nội: NXB Phụ nữ, 2019.

Trần Thiện Đạo. *Văn nghệ - những nụ cười giòn*. Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 2004.

Trương Đăng Dung. “Những giới hạn của lý thuyết văn học nước ngoài tại Việt Nam.” Tạp chí *Văn hóa Nghệ An*, ngày 28.3.2017.

# CÁC THIẾT CHẾ TRONG TRƯỜNG VĂN HỌC

PHÙNG NGỌC KIÊN\*

**Tóm tắt:** “Thiết chế” là một trong những khái niệm căn bản được xã hội học văn học sử dụng để nghiên cứu mối quan hệ giữa các chủ thể với nhau, giữa chủ thể cá nhân với cộng đồng, giữa các tác nhân tham gia vào không gian văn học trong xã hội. Thiết chế xã hội thể hiện những yêu cầu khách quan mà xã hội buộc các tác nhân tham gia vào không gian văn học phải đáp ứng. Bài viết này đặt vấn đề xem thiết chế như một phần của cấu trúc trường văn học để đánh giá về một số đặc điểm, từ đó phân loại các kiểu thiết chế.

**Từ khóa:** thiết chế, trường văn học, xã hội học văn học.

## INSTITUTIONS WITHIN THE LITERARY FIELD

**Abstract:** “Institution” is one of the fundamental concepts in literary sociology for studying the relationships among subjects, between individuals and the community, and among the agents participating in the literary space within society. Social institutions represent the objective requirements that society compels agents in the literary field to fulfill. This article treats institutions as components of the structure of the literary field to evaluate several characteristics, thereby providing a classification of institutional types.

**Keywords:** institution, literary field, literary sociology.

*Ngày nhận bài: 21.01.2026; ngày gửi phản biện: 21.01.2026;*

*ngày nhận bài sửa: 27.01.2026; ngày duyệt đăng: 10.02.2026.*

Trong truyện ngắn *Cuốn sách bỏ quên*, Thạch Lam đã kể lại một tình huống của Thành - một nhà văn trẻ vô danh, ngồi trên tàu hỏa bối rối nhìn nữ hành khách kế bên<sup>1</sup>. Sự bối rối của anh không đến từ vẻ xinh đẹp của thiếu nữ, mà từ vẻ lơ đãng của nàng khi đọc cuốn sách của chính anh mới được xuất bản. Dù kết thúc có thể gây hụt hẫng cho nhân vật chính, nhưng nó đã phần nào cho thấy rõ sự tàn nhẫn của hiện thực về sách như một thị trường sản phẩm văn hóa mà những nhà sản xuất là nhà văn phải sẵn sàng đổi mặt sau khi hoàn tất tác phẩm của mình. Câu nói của ông Xuân, chủ xuất bản, như một lời phán quyết không thể đảo ngược: “Sách của ông không được ai hoan nghênh cả”<sup>2</sup>. Trong câu chuyện ấy, ông chủ nhà xuất bản cho biết: “Hai nghìn cuốn *Người bạn* in ra mà bây giờ chưa bán được hai trăm. Ấy là không kể gửi đi biếu các báo đã mất non dăm chục rồi. Tôi chưa in ra cuốn sách nào khó bán như thế”<sup>3</sup>. Nữ hành khách bỏ dở cuốn sách khi xuống một ga xếp trước sự bần thần của Thành. Điều đó cũng có nghĩa là trong lần xuất hiện tới, cuốn sách có tên nhà văn này không có cơ may được độc giả nữ này mua thêm lần nữa, như chính lời xác nhận của ông chủ nhà xuất bản: “Ông

\* PGS.TS. – Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội. Email: phungkien03@gmail.com

<sup>1</sup> Thạch Lam, “Cuốn sách bỏ quên,” trong *Tuyển tập truyện ngắn Thạch Lam* (Hà Nội: NXB Văn học, 2021).

<sup>2</sup> Như trên, 66.

<sup>3</sup> Như trên, 66.

còn định xuất bản quyển này nữa hay sao? Tôi xin chịu, ông có các vàng tôi cũng không dám in ra nữa”<sup>1</sup>.

Trong câu chuyện của Thạch Lam, nhân vật nhà văn Thành phải đối diện với một sự thật phũ phàng, tàn nhẫn đối với tác phẩm của mình: người đọc thờ ơ và nhà xuất bản không thể bán sách. Cả hai tác nhân này đều giữ vai trò tiếp nhận trong trường văn học, song có những hoạt động khác nhau. Người đọc hoàn toàn là tác nhân tiếp nhận với vai trò của một khách hàng tiêu thụ sản phẩm. Sự tiếp nhận của người đọc có chức năng đánh giá thông qua những hành vi phản hồi. Anh ta có thể tiếp tục đọc, có thể sẽ lại mua sản phẩm từ nhà xuất bản này, hay có thể mua những tác phẩm được viết bởi nhà văn đó. Còn nhà xuất bản đóng hai vai trò song song khác nhau nhưng tương hỗ: tiếp nhận và sản xuất. Hai vai trò này thực chất là hai mặt của một tờ giấy. Vai trò tiếp nhận của một nhà xuất bản được thể hiện qua hành vi phân loại, lựa chọn, đánh giá và quyết định các bước tiếp theo. Chúng sẽ hướng đến hành động được chờ đợi là cho xuất bản hoặc không. Hành động được chờ đợi này mang chức năng đánh giá rõ rệt. Bên cạnh hoạt động tiếp nhận văn chương, hay còn gọi là mỹ học, những hoạt động tiếp nhận này mang màu sắc phi văn chương, mà mục đích trước tiên là tính lợi nhuận kinh tế như lời ông chủ xuất bản dựa trên tiêu thụ sản phẩm: “ông có các vàng tôi cũng không dám in ra nữa”. Hoạt động tiếp nhận thương mại này làm tiền đề cho hoạt động sản xuất ra sản phẩm từ bản thảo được nhà văn cung cấp, và dĩ nhiên là thuộc về “cơ sở hạ tầng” trong quan hệ với “thượng tầng kiến trúc” là mỹ học tiếp nhận. Việc lựa chọn và đánh giá của nhà xuất bản sẽ thể hiện những quyết định ban đầu từ một thực thể ngoài nhà văn đối với các sản phẩm của anh ta. Đúng hay sai, tốt hay xấu, hữu ích hay vô ích, hay hay không hay đều là những đánh giá khách quan về một sản phẩm phi vật thể mà nhà văn trẻ dự tính giới thiệu với công chúng. Các đánh giá đều không liên quan tới ý chí, mong muốn của một cá thể nào, một tác nhân nào trong các hoạt động này. Sau những đánh giá trước tiên mang màu sắc kim tiền thể hiện rõ mối quan tâm tới lợi ích kinh tế, nhà xuất bản sẽ tiến hành việc “sản xuất hàng loạt” sản phẩm đó để cung cấp ra thị trường. Tuy nhiên, trong mối quan tâm tới lợi ích kinh tế của nhà xuất bản, không phải không có những yếu tố thẩm mỹ khiến cho ông chủ nhà xuất bản Xuân quyết định có một cú đầu tư “mạo hiểm” vào cuốn sách của văn sĩ Văn Sơn (tức Thành) này. Điều ấy cho thấy trong hoạt động tiếp nhận đối với cuốn sách của nhà văn trẻ, sự tiếp nhận là không đồng nhất giữa các cấp khác nhau, các nhóm độc giả khác nhau và luôn là như vậy. Những đánh giá từ phía nhà xuất bản có thể trùng khớp hoàn toàn, trùng khớp một phần hoặc lệch hẳn với đánh giá từ phía người đọc - khách hàng. Mức độ trùng khớp, nhất quán của hoạt động tiếp nhận ở các cấp độ khác nhau liên quan đến mức độ thành công của sản phẩm trên thị trường.

Câu trả lời của ông Xuân cho thấy những logic khác nhau, những lợi ích khác nhau mà ông ta phải điều hòa, cân đối cho công việc và cú đầu tư “mạo hiểm” của mình vào cuốn sách. Chúng là những giá trị kép và có những vị thế nước đôi, có thể được nhấn mạnh tùy theo tình huống xuất hiện: nghệ thuật hoặc kinh tế. Hãy mượn phân tích của Bourdieu về nhân vật Arnoux - ông chủ của tờ *Công nghiệp nghệ thuật* trong tiểu thuyết *Giáo dục tình cảm* của Flaubert rằng vị trí này “chỉ có thể thành công về kinh tế khi sự thật, nghĩa là sự bóc lột kinh

<sup>1</sup> Thạch Lam, “Cuốn sách bỏ quên,” 66.

tế, được che giấu bởi một trò chơi hai mặt và liên tục giữa nghệ thuật và tiền bạc”<sup>1</sup>. Nhân vật này tất yếu phải hành động như một nhà tư sản trong con mắt của các nghệ sĩ và như một nghệ sĩ trong con mắt của giới tư sản. Vai trò kép đó gắn với vị thế của nhà sản xuất thứ cấp trong trường văn học là nhà xuất bản. Sản phẩm của nhà xuất bản là sách có được bạn đọc hoan nghênh hay không cần được thể hiện cụ thể bằng doanh số bán sách. Điều này trước hết giúp duy trì sự tồn tại của nhà xuất bản. Hơn nữa, để đảm bảo và nâng cao cho giá trị của sản phẩm, nhà xuất bản này còn phải thiết lập quan hệ với báo chí. Những tờ báo không chỉ có vai trò thông báo cho bạn đọc về sự xuất hiện mới của một cuốn sách, mà còn tạo ra sự gia tăng giá trị của sản phẩm được công bố. Những sự gia tăng giá trị đó (có thể chỉ là một sự khuếch đại) một mặt mang đến lợi ích trực tiếp và tức thời cho nhà xuất bản cũng như cuốn sách được “sản xuất”, mặt khác còn tạo nên những lợi ích vô hình là những giá trị tượng trưng dành cho nhà xuất bản, cho cuốn sách và cho tác giả cuốn sách. Những giá trị này sẽ duy trì sự chú ý của công chúng, bạn đọc đối với nhà văn cũng như nhà xuất bản và tạo ra một tiền đề cho những lựa chọn sau này đối với các sản phẩm tiếp theo. Đó là quá trình đánh giá sản phẩm và tác phẩm, nằm ngoài mong muốn chủ quan của những người sản xuất là nhà xuất bản và nhà văn. Điều này tạo nên tính khách quan của hoạt động tiếp nhận tác phẩm văn học trong trường văn học nhìn từ lĩnh vực truyền thông. Những hoạt động khách quan đó dựa trên một mạng lưới các quan hệ sẽ quy định các hành vi, “cưỡng chế” các lựa chọn, định hướng các tính toán của những tác nhân tham gia dựa trên các quan hệ ràng buộc theo lối tương hỗ. Nhà xuất bản ở vị trí trung gian trong mối quan hệ giữa những người được gọi là nhà văn và cả người đọc nhưng vẫn cần qua trung giới một phần của báo chí. Báo chí hưởng lợi kép từ việc giới thiệu và đánh giá cuốn sách, về mặt tinh thần và vật chất, tượng trưng và kinh tế, trong vị thế trung gian. Nhà văn cần đến cả nhà xuất bản lẫn báo chí để có thể đến với bạn đọc. Tác nhân này vừa đóng vai trò là người quyết định cuối cùng đối với sự xuất hiện, tồn tại của nhà văn, lại vừa là đối tượng thụ hưởng đầy thụ động. Người đọc im lặng là một vị chánh chủ khảo cho mọi giải văn chương. Sự phối hợp và cộng tác như vậy của nhiều yếu tố phi nghệ thuật trong đời sống xã hội đã góp phần quan trọng cho việc tạo nên sự xuất hiện và tồn tại của cái được thời hiện đại gọi là nghệ thuật. Theo H. Becker, “một thế giới nghệ thuật có sự phát triển trọn vẹn là một thế giới cung cấp được các hệ thống phân phối, qua đó tích hợp người nghệ sĩ vào nền kinh tế - xã hội, đưa tác phẩm nghệ thuật đến với những công chúng biết trân trọng và sẵn sàng chi trả cho giá trị của nó, ít nhất là phải đủ để việc sáng tạo và sản xuất thêm những tác phẩm mới được tiếp tục”<sup>2</sup>.

Tình huống đời thường này được người kể chuyện của Thạch Lam thuật lại rất bình thản, nhưng đã miêu tả xuất sắc những mối quan hệ xã hội tuy hiện diện ngoài trang sách song lại quyết định sự tồn tại của cuốn sách được gọi là tác phẩm văn học. Những điều được trình bày về một tình huống của nhà văn do một nhà văn quan sát và kể lại cho ta thấy vây quanh đời sống một tác phẩm là vô vàn những điều khách quan, ngoài mong muốn chủ quan của bất kỳ

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Quy tắc của nghệ thuật. Sự sinh thành và cấu trúc của trường văn chương*, Phùng Ngọc Kiên và Nguyễn Phương Ngọc dịch (Hà Nội: NXB Tri thức, 2018), 29.

<sup>2</sup> Đặng Thị Thái Hà, “*Những thế giới nghệ thuật*, một đề xuất xã hội học của Howard S. Becker”, *Tạp chí Lý luận, phê bình văn học, nghệ thuật*, số 10 (2025), 42.

ai. Nó thể hiện nhận thức của Thạch Lam, một nhà văn đương thời, về sự tồn tại của những điều mà xã hội học gọi là “sự kiện xã hội” (fait social/ social fact). Durkheim sử dụng khái niệm này để chỉ những sự “vận hành độc lập với việc tôi sử dụng chúng (...) chúng tồn tại ở bên ngoài ý thức cá nhân”, bởi thế, chúng “có tính chất mệnh lệnh và cưỡng chế nào nhờ đó chúng được áp đặt lên cá nhân ấy”<sup>1</sup>. Ông lưu ý rằng sự cưỡng chế và áp đặt này của những sự kiện xã hội có tính chất nội tại, vì cá nhân ta kháng cự lại nó, nghĩa là nó thực sự có tồn tại ngoài ta. Quan niệm về sự kiện xã hội này nhằm phân biệt với các hiện tượng tâm lí “vốn chỉ tồn tại trong ý thức cá nhân, và bởi ý thức ấy thôi”<sup>2</sup>. Sự kiện xã hội cấu thành nên cái xã hội (le social), hay là cái thực tại xã hội được kiến tạo vốn “được con người sản xuất ra trong tiến trình ngoại thể hóa đang tiếp diễn của mình”<sup>3</sup> như quan niệm của xã hội học nhận thức. Quan niệm xã hội học này loại bỏ cá nhân với tư cách chất nền (substrat) trong nghiên cứu, cũng như ý muốn chủ quan đậm tính lãng mạn. Nói cách khác, cần phân biệt tính cưỡng chế của xã hội mà cá nhân phải tuân theo như một đặc tính tất yếu với sự tự chủ cá nhân như một nỗ lực chủ quan tạo dựng vị thế trong xã hội, tức là thuộc về ý chí cá nhân. “Sự kiện xã hội” không tồn tại đương nhiên mà chỉ tồn tại ở nơi nào có sự tổ chức xác định, và vì vậy gắn với quan sát chủ quan<sup>4</sup>. Điều này có vẻ như một nghịch lí nhưng lại thể hiện rõ sự khác biệt giữa sự khách quan trong khoa học xã hội với sự khách quan trong khoa học tự nhiên, dù đều xem xét các sự vật. Tính chất muôn hình vạn trạng, như chính Durkheim thừa nhận, của thực tại xã hội khiến chúng ta không dễ tri giác và “tưởng chúng tồn tại biệt lập trong môi trường chân không”<sup>5</sup>.

Nhà xuất bản của ông Xuân, báo chí, người thiếu nữ đọc tiểu thuyết trong câu chuyện của Thạch Lam tham gia tạo nên các bậc trong hệ thống vận hành ngầm của trường văn học trước 1945. Chúng là các sự kiện xã hội nằm ngoài mong muốn và ý chí chủ quan của mỗi cá nhân. Điều ấy khiến cho chúng sẽ có những tác động “cưỡng chế” tác giả. Xã hội học văn học sử dụng khái niệm “thiết chế” (institution)<sup>6</sup> để định nghĩa những bậc này. “Thiết chế” là một hình thức hoặc là một sự kết hợp những khuôn mẫu được một cộng đồng chấp nhận và nhằm thỏa mãn một nhu cầu căn bản của cộng đồng. Thiết chế đòi hỏi sự gắn kết của nhiều cá nhân với nhau trong hệ thống các mối quan hệ xã hội. Chính tính khách quan của các mối quan hệ xã hội giữa các cá nhân đã và sẽ áp đặt các chuẩn mực, các khuôn mẫu hình thức hay hành xử cho từng cá nhân. Durkheim định nghĩa thiết chế là “tất cả các tín ngưỡng [niềm tin - PNK], và phương cách ứng xử do tập thể thiết lập”<sup>7</sup>. Xã hội học theo Durkheim là khoa học về các thiết chế, về sự ra đời và hoạt động của chúng. Khi nghiên cứu về quan hệ giữa kinh tế với xã hội, Max Weber muốn đưa khái niệm thiết chế lại gần ý niệm về sự liên kết, tập hợp các quy tắc mang tính quy chế được áp đặt cho nội bộ một cộng đồng giới hạn tuân theo những tiêu

<sup>1</sup> Émile Durkheim, *Các quy tắc của phương pháp xã hội học*, Đinh Hồng Phúc dịch (Hà Nội: NXB Tri thức, 2012), 89.

<sup>2</sup> Như trên.

<sup>3</sup> Peter L. Berger và Thomas Luckmann, “Xã hội xét như là thực tại khách quan,” trong *Sự kiến tạo xã hội về thực tại*, Trần Hữu Quang chủ biên dịch, giới thiệu và chú giải (Hà Nội: NXB Tri thức, 2015), 83.

<sup>4</sup> Durkheim, *Các quy tắc của phương pháp xã hội học*, 92.

<sup>5</sup> Như trên, 113.

<sup>6</sup> Còn có thể có cách dịch khác là “định chế”.

<sup>7</sup> Durkheim, *Các quy tắc của phương pháp xã hội học*, 79.

chí nhất định. Talcott Parsons quan niệm rằng thiết chế bao hàm những hành động được điều chỉnh, chi phối bởi những dự báo mang tính ổn định về những sự tương tác giữa các cá nhân trong một cộng đồng. Theo cách tiếp cận từ xã hội học nhận thức, thiết chế được hình thành từ các hoạt động chính đáng hóa thực tại xã hội. “Sự chính đáng hóa không những chỉ nói cho cá nhân biết tại sao anh ta phải làm điều này chứ không phải điều kia, nó còn nói cho anh ta biết tại sao những sự việc đó là như vậy”<sup>1</sup>. Việc chính đáng hóa cho phép quyền lực xã hội có được những nền tảng chuẩn mực, có thể có tính luân lí. Đó là một quá trình “khách thể hóa ý nghĩa” ở mức cao hơn. Theo Joseph H. Fichter, thiết chế “là một cơ cấu tổ chức, tương đối có tính cách vĩnh cửu, có những khuôn mẫu xã hội, vai trò và tương quan con người thực hiện theo một số lẽ lối đã được chế tài và thống nhất với mục đích thỏa mãn những nhu cầu xã hội căn bản”<sup>2</sup>. Fichter tổng kết năm đặc điểm của thiết chế: có tính chủ ý; có tính chất ổn định; có tính chất tương tác, liên hệ; có tính thống nhất; có một giá trị nhất định dựa trên sự xây dựng các hành vi và dựa trên khuôn mẫu, do thế có một sức tác động - một cách tự phát - lên các cá nhân trong cộng đồng<sup>3</sup>. Theo cách tiếp cận từ hiện tượng học, khi xã hội tồn tại một cách khách quan được thể hiện qua những thiết chế (giáo dục, tôn giáo, truyền thống...), thì nguồn gốc sinh thành của những thiết chế xã hội này thực chất là quá trình khách thể hóa của ý thức chủ quan của các cá nhân trong thế giới liên chủ thể. Quan niệm xã hội học hiện tượng học muốn nhấn mạnh vào quá trình nội tâm hóa thực tại, khách quan hóa ý thức chủ quan.

Thiết chế trong trường văn học được sử dụng để miêu tả quá trình sản xuất tác phẩm văn học dưới sự chi phối của các quan hệ xã hội, chính trị, pháp luật, kinh tế, văn hóa... Bourdieu muốn dùng khái niệm “trường” hơn là “thiết chế” trong nghiên cứu lĩnh vực nghệ thuật vì cho rằng đặc tính nổi bật của các quan hệ xã hội mang tính thiết chế trong và với văn học có một độ lỏng. Hơn nữa, nội hàm khái niệm của Durkheim có nguy cơ tạo ra ảo tưởng về sự đồng thuận trong một vũ trụ đầy những xung đột lợi ích<sup>4</sup>. Như vậy, ông muốn nhấn mạnh rằng “trường văn học” bao hàm các thiết chế xã hội trong tổng thể các hoạt động văn học. Mỗi quan hệ giữa chúng đảm bảo việc tạo ra một sản phẩm, duy trì tính tập thể và tập hợp các cá nhân thành một tổ chức (xã hội hóa các cá nhân), bởi lẽ ngay cả so với các nghệ thuật khác như âm nhạc hay hội họa, những thiết chế xã hội trong hoạt động văn học cũng khá lỏng lẻo. Càng có thể thấy rõ điều này trong cấu trúc trường văn học thuộc địa của Việt Nam vào những năm 1930 khi ta so với một số loại hình nghệ thuật khác, chẳng hạn như hội họa. Nhà văn tại thời điểm ấy không hề được đào tạo, nghĩa là không được coi là một nghề theo nghĩa nghiêm ngặt. Trong khi đó, chính quyền thực dân thành lập hẳn trường Mỹ thuật Đông Dương (EBAI) để đào tạo những người tốt nghiệp có thể hành nghề với chúng chỉ được thừa nhận. Bất luận mục đích ra sao, việc xuất hiện và tồn tại của trường Mỹ thuật Đông Dương đã ấn định một cách tiếp cận khác của xã hội đối với công việc trước kia được gọi là mỹ nghệ dành cho các nghệ nhân. Cũng tương tự như việc thành lập các trường Cao đẳng Sư phạm, Đại học Y Đông Dương... ở thuộc địa, chính quyền thực dân đã tham gia vào việc định hình những nghề nghiệp hiện đại, thay thế

<sup>1</sup> Berger và Luckmann, “Xã hội xét như là thực tại khách quan,” 141.

<sup>2</sup> J.H. Fichter, *Xã hội học*, Trần Văn Đĩnh dịch (Sài Gòn: Hiện Đại thư xã, 1974), 148.

<sup>3</sup> Như trên, 148-149.

<sup>4</sup> Bourdieu, *Quy tắc của nghệ thuật*, 380.

cho những mối quan hệ, những quan niệm, những cách hành xử cũ đối với những công việc rất quen thuộc trong xã hội truyền thống.

Như Durkheim lưu ý về tính vô hình của đối tượng đối với người thực hành, ý thức của nhà văn về công việc của mình như một nghề nghiệp chỉ xuất hiện trong trường văn học đã trưởng thành và tự chủ. Trong môi trường đó, xuất hiện đầy đủ những thiết chế ấn định những quy tắc cần phải theo, bởi “một trường là một tiến trình thiết chế hóa sự phi quy tắc [anomie] mà vào lúc kết thúc của tiến trình thì không ai có thể được đặt ở vị thế bậc thầy và ông chủ tuyệt đối của luật tắc [nomo], của nguyên lí quan sát và phân chia chính thống”<sup>1</sup>. Câu chuyện của Thạch Lam được đặt trong tập truyện ngắn *Nắng trong vườn*, in tại Nhà xuất bản Đời Nay của Tự Lực văn đoàn vào năm 1938, thời điểm bút nhóm này đã vượt qua đỉnh cao của mình với việc các thành viên từ *Ngày Nay* chuyển dần sang hoạt động xã hội, và phần nào đó, sự ổn định của số lượng độc giả cũng cho phép họ tự chủ về tài chính<sup>2</sup>. Nhóm nhà văn này đã khởi đầu cho chuẩn mực tự chủ và sẽ nhường chỗ một thực thể văn chương khác chiếm lĩnh tiếp tục vị thế tiên phong trong trường văn học. Cùng với câu chuyện này của Thạch Lam, còn có thể kể đến Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, Nam Cao - những tác giả nổi bật nhất và đều là những người viết về nhà văn như một nghề.

Có thể nói đến loại hai thiết chế cơ bản: **thiết chế ngoại quan** và **thiết chế nội quan**. Loại thứ nhất là những thiết chế tham gia vào các mối quan hệ giữa văn học như một loại hình nghệ thuật với xã hội. Loại thứ hai chỉ các thiết chế thuộc về riêng những mối quan hệ bên trong chính loại hình này. Các thiết chế ngoại quan và nội quan phải có quan hệ đồng vị với nhau khi ta cùng xét đến một đối tượng cụ thể. Giữa chúng có những mối quan hệ ràng buộc lẫn nhau một cách biện chứng để tham gia vào sự sinh thành của nghệ thuật trong xã hội, vào sự tồn tại và hoạt động của một trường nghệ thuật. Trong tầm quan sát như vậy, ý tưởng về sự “hợp tác” trong hoạt động nghệ thuật mà H. Becker mang đến là những bổ túc hữu ích cho cách tiếp cận đối với mối quan hệ giữa các thiết chế trong trường nghệ thuật của P. Bourdieu, bởi lẽ “thế giới nghệ thuật như một mạng lưới chặt chẽ được tạo thành từ sự liên hệ cộng tác giữa những cá nhân cùng tham gia. Các tác phẩm nghệ thuật, từ điểm nhìn này, không chỉ còn là sản phẩm của riêng một cá nhân nào, không phải là thành quả đơn lẻ của chỉ một nghệ sĩ sở hữu thiên tư hiếm hoi và siêu việt”<sup>3</sup>.

**Thiết chế ngoại quan** là tập hợp các khuôn mẫu xã hội mang tính định hướng chi phối các quyết định của các cá nhân, nhóm tham gia, thiết chế mang tính khách quan và vượt khỏi những ý chí chủ quan. Có nhiều cấp độ thiết chế khác nhau, mà việc định nghĩa rạch ròi thành hệ thống cần một công việc có quy mô hơn. Các thiết chế có các loại nhu cầu, chuẩn mực, phương cách được tổ chức để tạo nên sự chế ước các tác nhân hoặc chi phối sự vận hành của các đơn vị. Một thiết chế ngoại quan trong trường văn học được tổ chức để các tác phẩm văn học được tạo ra, tồn tại, lưu chuyển theo một hệ thống chỉ dẫn sao cho vừa chấp nhận những

<sup>1</sup> Bourdieu, *Quy tắc của nghệ thuật*, 223.

<sup>2</sup> Xem thêm Đoàn Ánh Dương, “Xuất bản như một tiền đề tự chủ văn chương (Tiếp cận xã hội học văn học về An Nam xuất bản cục),” *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, số 6 (2020), 42-54.

<sup>3</sup> Đặng Thị Thái Hà, “*Những thế giới nghệ thuật*, một đề xuất xã hội học của Howard S. Becker,” 44.

sản phẩm tuân theo khuôn mẫu đã có, vừa sáng tạo được những khuôn mẫu mới. Tùy theo đặc thù xã hội, thiết chế có những cách tồn tại khác nhau: thiết chế bất thành văn, thiết chế được mô hình hóa thành các tổ chức xã hội (có tính chính trị, pháp lý hoặc văn hóa...), thiết chế là các quy tắc ghi lại trong pháp luật hoặc tôn giáo... Thiết chế được cụ thể hóa dưới hình thức các đoàn thể, các tổ chức và cơ quan, nhưng không đồng nhất với một đoàn thể hay một tổ chức, vì đó là những sự hiện thực hóa các yêu cầu chính đáng hóa của thực tại xã hội. Việc xác định các thiết chế trong thế giới văn học nói chung cần căn cứ vào các đặc thù của thế giới đó như một hệ thống tổng hòa các mối quan hệ xã hội. Có thể hình dung các nhóm thiết chế trong trường văn học như sau: thiết chế sản xuất, thiết chế môi giới - truyền thông, thiết chế định giá, thiết chế giáo dục. Việc phân chia kiểu nhóm như vậy không hàm ý một sự tách bạch hoàn toàn bởi tính chất liên lạc giữa các mối quan hệ xã hội để đảm bảo một sự vận hành trơn tru. Hơn nữa, cùng một đơn vị hay tổ chức hoạt động xã hội và nghề nghiệp có thể đảm nhiệm nhiều chức năng khác nhau, hoặc tham gia các thiết chế khác nhau như trường hợp nhà xuất bản vừa được nói ở trên.

*Thiết chế sản xuất* là nơi hình thành các sản phẩm và tác phẩm văn học. Thiết chế này bao gồm nhà văn, các nhà đầu tư (các nhà tư bản), các nhà in, nhà xuất bản, các tờ báo in tác phẩm văn học... Nhắc tới thiết chế sản xuất, trước hết cần nói đến các nhà văn. Thiết chế này thực chất khá lỏng lẻo bởi trước hết, nó tập hợp bất kì ai có thể viết được. Không có một “chứng chỉ nghề nghiệp” đúng nghĩa dành cho những ai tham gia vào công việc này. Hoạt động của họ xoay quanh một thành phần quan trọng của thiết chế sản xuất là các nhà xuất bản và nhà in, các nhóm phái và báo chí.

*Thiết chế tiếp nhận - định giá* phần nào có liên quan đến việc tiếp nhận một tác phẩm văn học bởi nó tạo ra các giá trị và trao chúng cho một sản phẩm, một tác phẩm văn học. Nó sẽ bao gồm các thiết chế mang tính pháp lý, thiết chế mang tính nghề nghiệp như các giải thưởng nghề nghiệp, thiết chế thương mại với các hoạt động giao thương làm gia tăng các giá trị (kinh tế và biểu tượng). Nó cũng có thể bao gồm nhiều bậc khác nhau, mà ít nhất là bậc tiếp nhận tinh hoa và bậc tiếp nhận đại chúng. Nhà xuất bản, báo chí và người đọc đều tham gia vào thiết chế này. Thậm chí có thể nhắc đến hoạt động kiểm duyệt như một loại thiết chế tiếp nhận đặc thù của một số trường văn học như văn học Việt Nam trước 1945, hoặc tại miền Nam Việt Nam trong giai đoạn 1955-1975. Giải thưởng là một hoạt động định hướng lựa chọn khác nhau, những khuôn mẫu cần phải theo thông qua sự định giá và vinh danh. Có thể chia các loại giải thưởng thành hai nhóm rõ rệt: các giải thưởng nhấn mạnh vào tính nghệ thuật và các giải thưởng nhằm tạo ra động lực sản xuất và gắn với hoạt động thương mại.

*Thiết chế giáo dục* bao gồm việc sản xuất và tái sản xuất lực lượng tạo ra và thụ hưởng sản phẩm văn học. Sự bất cân xứng về số lượng giữa hoạt động sản xuất ra lực lượng tạo ra sản phẩm với hoạt động tạo ra lực lượng thụ hưởng sản phẩm là một đặc trưng của thiết chế này. Hai hoạt động này khác biệt nhau, không đồng thời với nhau nhưng không biệt lập và có mối liên quan gián tiếp qua các sản phẩm đã được tạo ra cũng như qua thị trường văn học đang vận hành. Thiết chế này do thế đảm bảo một sự liên lạc giữa quá khứ với hiện tại cả về mặt thương mại kinh tế lẫn biểu tượng thông qua việc xác nhận, lưu giữ các chuẩn mực thẩm mỹ, văn hóa. Tuy nhiên, điểm đặc biệt là thiết chế giáo dục trong trường văn học khác với nhiều trường nghề nghiệp khác là không hề hướng đến việc đào tạo nghề nghiệp, ngoại trừ hoạt động định

giá. Bản thân giáo dục nghệ thuật đã luôn là quá trình tái sản xuất dựa trên các tiêu chí đang thịnh hành: tri thức, người thực hành nghệ thuật cũng như thưởng thức nghệ thuật và đánh giá.

*Thiết chế truyền thông, phân phối và phát hành* bao hàm các hoạt động của báo chí truyền thông, một mặt góp phần vào việc đưa sản phẩm tới công chúng, mặt khác gián tiếp thực hiện việc định giá. Chính thiết chế này tham gia vào việc chuyển đổi các giá trị, từ thương mại kinh tế sang biểu tượng và ngược lại. Hoạt động phê bình (review), giới thiệu sách trên báo chí tiêu biểu cho thiết chế này với sự đan xen giữa truyền thông với định giá. Truyền thông đại chúng (mass communication/ communication de masse) là một hoạt động diễn ra phổ biến trong xã hội hiện đại, do dựa trên các điều kiện kỹ thuật và công nghệ. Quá trình vận hành của nó cùng những kết quả của nó trong điều kiện xã hội công nghiệp phải tuân theo những đặc thù của xã hội công nghiệp. Sản phẩm của nó cũng là một sản phẩm có tính công nghiệp. Điều đó có nghĩa là các khâu vận hành có một sự phân công lao động, dựa trên một cơ cấu tổ chức với sự hỗ trợ của máy móc, kỹ thuật và công nghệ. Các sản phẩm được làm ra mang tính hàng loạt, hướng đến đại chúng và diễn ra gần như tức thời. Truyền thông là một cách thức liên kết tổ chức xã hội và có quyền lực khổng lồ, dẫn dắt đối với đại chúng. Các mối quan hệ đan chéo nhau và tạo thành những vùng chồng lấn khó phân định trong quan hệ giữa công nghiệp truyền thông với công nghiệp văn học, bởi bản thân các sản phẩm và tác phẩm văn học cũng là một dạng của sản phẩm truyền thông. Hoạt động của công nghiệp văn học gần với hoạt động của công nghiệp truyền thông, đặc biệt trong thời kỳ đương đại khi sức mạnh kỹ thuật số có thể hỗ trợ người thực hiện cũng như tạo ra những vùng giao thoa ở phía công chúng, chẳng hạn như với các hoạt động trên mạng internet. Chính bởi thế, xem xét truyền thông như một thiết chế môi giới cho văn học chính là nhằm tách bạch dựa trên chức năng và cũng để nhận ra những sự khu biệt có thể. Trong văn học Việt Nam thời kỳ thuộc địa, thiết chế báo chí không chỉ đóng vai trò truyền thông mà còn góp phần quan trọng hình thành một cộng đồng đọc văn học, như trường hợp Tự Lực văn đoàn.

Sơ lược phân biệt các loại thiết chế như trên chỉ nhằm nhấn mạnh một số chức năng mà thiết chế đó có thể bộc lộ ở một thời điểm quan sát nhất định. Trong thực tế, tính tổng hòa các quan hệ xã hội khiến cho các hiện tượng hoặc các hoạt động văn học đôi khi thể hiện cùng một lúc nhiều vai, nhiều chức năng khác nhau. Bản thân nhà văn và nhà xuất bản cũng đồng thời đóng hai vai khi họ vừa là nhà sản xuất ra một sản phẩm, vừa tham gia vào quá trình tương tác với đồng nghiệp khi đọc sáng tác của nhau để “cạnh tranh” bằng sự học hỏi. Chẳng hạn, nhà Tân Dân ban đầu là một cơ sở truyền tải, phân phối sản phẩm văn học đã nhanh chóng tham gia vào thị trường sản xuất. Từ chỗ chỉ là một nhà bán sách và sau đó là nhà in, sau mười năm vận động, Tân Dân đã trở thành một dạng “tổ hợp” bao gồm cả xuất bản, đánh giá, in ấn lần phát hành. Đây là quá trình dịch chuyển không chỉ về chức năng mà còn về vị trí và vị thế trong trường văn học của một tác nhân tham gia cùng lúc nhiều thiết chế.

Các thiết chế ngoại quan của xã hội học văn học có mối quan hệ trực tiếp với quyền lực chính trị của cộng đồng thông qua sự hiện diện của tính quan phương và phi quan phương. Đây là một cách phân chia khác đối với các thiết chế ngoại quan trong trường văn học. Chẳng hạn, hệ thống giải thưởng thuộc về thiết chế tiếp nhận và định giá có thể gồm những giải thưởng của chính quyền mang tính quan phương và các giải thưởng “tư nhân” theo những mục đích cụ thể. Trong trường hợp thứ nhất, các tác phẩm được trao giải thưởng sẽ được giá định có ý nghĩa chính trị lớn hơn so với trường hợp thứ hai. Ngược lại, trong trường hợp thứ

hai, mục đích thương mại và kinh tế có thể được coi như giữ vai trò quan trọng nhất. Trường văn học Việt Nam trước 1945 không hề có sự tồn tại của nhóm giải thưởng thứ nhất mang tính quan phương mà chỉ tồn tại nhóm thứ hai với nhiều nội dung mục đích khác nhau, ví dụ như giải thưởng của Tự Lực văn đoàn. Tính phân mảnh giải thưởng văn học trước 1945 là một đặc trưng của bậc tiếp nhận và vinh danh trong trường văn học thuộc địa.

**Thiết chế nội quan** được chúng tôi hình dung như là những mối quan hệ bên trong, mang tính đặc thù của loại hình nghệ thuật được đề cập, ở đây là văn học. Trong những lĩnh vực cụ thể chuyên sâu, sự phân chia các ngành và chuyên ngành là những ví dụ rõ nhất của các thiết chế được cụ thể hóa. Yêu cầu chuyên ngành khiến cho thiết chế chứa đựng những quan hệ đặc thù được nhìn từ góc độ bên trong. Trong cách tiếp cận của xã hội học văn học, thể loại văn học có thể được coi như một ví dụ tiêu biểu của thiết chế nội quan. Xuất hiện với tư cách “sự kiện xã hội” chứ không chỉ là một ý muốn chủ quan trong sáng tạo của người nghệ sĩ, một hoặc nhiều người, thiết chế nội quan này tạo nên những khuôn mẫu, chuẩn mực, quy tắc, các mã đòi hỏi mà các tác nhân cần tuân theo. Từ góc nhìn xã hội học văn học, những lựa chọn thể loại của nghệ sĩ không phải mang tính cá nhân tùy ý mà chịu những “cưỡng chế” khách quan từ phía các yêu cầu của thể loại như là thiết chế nội quan mà nghệ sĩ tham gia vào.

Sáng tạo nghệ thuật gắn chặt với yếu tố cá nhân tới mức người ta tin rằng có một “hộp đen sáng tạo” ở người nghệ sĩ. Trong thời hiện đại, cái cơ chế bí ẩn đó được chủ nghĩa lãng mạn đề cao, Proust nhấn mạnh trong phê bình và được Freud gán cho vô thức, còn Bergson coi nó thuộc trực giác<sup>1</sup>. Cho đến nay, nó vẫn bí ẩn với giới nghiên cứu khoa học xã hội, trở thành một thử thách thực sự cho nghiên cứu phê bình văn học. Chính vì thế, nó cũng được viện đến như một “vũ khí tối mật” để bảo vệ những sự tinh tế của nghệ thuật, và nghệ thuật trở thành một hoạt động đầy thần bí. Xã hội học văn học muốn từ chối sự thần bí này vì cho rằng đó cũng là một thứ sự kiện xã hội. Xem xét tác phẩm trong hệ thống thể loại cho phép nhận ra những vị thế được cấu thành trước đó và những vị thế có thể được tạo nên. Do vậy, thể loại trở thành một không gian “lai” có sự giao tiếp giữa yếu tố xã hội và yếu tố nghệ thuật, giữa công chúng với người sáng tác, giữa nghệ sĩ với những người đi trước và những người cùng thời.

Bourdieu từng lưu ý “phong cách” có liên hệ với “habitus”<sup>2</sup>. Ông theo đuổi luận điểm rằng tập thể, cộng đồng luôn chi phối đến những lựa chọn cá nhân, dù ở những khu vực cần đến sự sáng tạo mang tính cá biệt nhất là nghệ thuật. Đối với Bourdieu, sự thần bí của văn học cần phải được gỡ bỏ và được soi sáng dưới góc nhìn khoa học thực chứng. Cho nên, ý tưởng của ông về “thể loại” như một không gian khả thể cho phép gắn kết hai yếu tố có vẻ đối lập: cá nhân và cộng đồng, văn học và xã hội. Thể loại, theo cách hiểu của ông, cho phép nhìn thấy sự phân loại giá trị mà cá nhân nghệ sĩ trao cho sáng tác của mình như một sản phẩm văn hóa, và do đó, nó gắn với một vị thế cụ thể của cả tác phẩm và tác giả trong trường văn học. Thể loại xác lập với các cá nhân quy ước giao tiếp giữa chủ thể và người tiếp nhận phát ngôn. Đó là cả một hệ thống có tính ước lệ của việc tổ chức văn bản trong quá trình lịch sử nhằm đạt hiệu quả cao nhất trong việc

<sup>1</sup> Xem Maurice Souriau, *La Préface de Cromwell, introduction, texte et notes* (Paris: Ancienne Librairie Furne, 1897); Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1954); Henri Bergson, Chương IV, *L'Évolution créatrice* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1959).

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, Lời bạt, trong Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Pierre Bourdieu dịch (Paris: Minuit, 1967), 164.

thông tin cho người tiếp nhận, tức người đọc, về những ý đồ nào đó của tác giả. Thể loại mang tính lịch đại rõ rệt với những nhận thức về khuôn mẫu: “tiểu thuyết thì phải thế”, “thơ thì phải có vần”,... Về mặt đồng đại, thể loại như một hệ thống quy ước được tạo ra ở một thời điểm nào đó để trao một thẩm quyền nhất định cho chủ thể phát ngôn về một “khả thể nào đó” của quá trình phát ngôn. Trường hợp Phan Khôi là một ví dụ tiêu biểu cho quá trình rời bỏ thiết chế thể loại cũ tiến sang thiết chế mới. Ông viết *Nam âm thi thoại*, tự đắc rằng một năm cũng có vài bài thơ luật không tẻ, nhưng sau đó tuyên bố phủ nhận giá trị thơ cũ và viết một bài rất dở là *Tình già* nhưng gọi là thơ<sup>1</sup>. Quả thực, mọi sự sáng tạo đều cần những sự phá bỏ và vượt qua. Thibaudet đã viết rằng: “tuyệt đối là không bao giờ có nghệ sĩ thiên tài nào lại có trước mặt mình khi sáng tạo một tác phẩm cái mẫu hình của tác phẩm đó (...) Sáng tạo trong một thể loại, đó là thêm vào cái thể loại ấy. Thêm vào thể loại ấy không có nghĩa là tuân theo những gì đã có trước chúng ta, mà là vượt qua nó”<sup>2</sup>. Gracq cũng tin rằng “một tác phẩm thực sự mới chỉ mới không phải trong so sánh với những tác phẩm trước đó, mà là so với chân trời tìm tòi được những tác phẩm trước đó vạch ra trong con mắt nhà phê bình, hay đúng hơn là có vẻ như vạch ra. Chính bởi thế trong văn chương, một tác phẩm mới theo đúng nghĩa đen của từ là phản động (réactionnaire). Tác phẩm của Stendhal trong thế giới của chủ nghĩa lãng mạn hoàn toàn vô hình không phải do những phẩm chất vô công rời nghệ, như người ta thường nói, mà đúng hơn là vì nó gọi đến theo lối đầy khiêu khích ý thức hệ thời Đốc chính. Dù nhà phê bình có gắng mở to mắt ra, thì chẳng bao giờ họ quét được hết trường khả thể: họ đã bị định hướng”<sup>3</sup>. Rõ ràng là những thành tựu của Nguyễn Du đã quy định, với tư cách một thể loại, đối với những tác nhân - tác giả có ý định tham gia vào không gian thơ lục bát truyền thống.

Trong tư cách thiết chế nội quan, thể loại như sự kiện xã hội thể hiện rõ mối quan hệ giữa những lựa chọn của tác giả với những lựa chọn của độc giả. Mối tương tác đó có thể tạo nên những xung đột, những thỏa thuận trong trường văn học. Trong tương quan các thể loại của trường văn học Pháp thế kỉ XIX, tiểu thuyết giữ vị thế thấp hơn hẳn so với sân khấu và thi ca vì được coi là một thể loại hạng hai, là “một thể loại bình dân”, một “thể loại con hoang”<sup>4</sup>. Không phải ngẫu nhiên mà Baudelaire cho rằng nếu Balzac đã biến thể loại bình dân này thành cái gì đó đáng ngưỡng mộ, luôn rất tò mò và thường là cao cả, đó là vì ông đã ném vào đó cả cuộc đời mình<sup>5</sup>. Vào thời kì Đốc chính thứ Hai (1852-1870) ở Pháp, dưới sự cai trị của Napoléon III, khi nền công nghiệp văn hóa phát triển trên báo chí, sở thích của những người tư sản theo đó đã chọn tiểu thuyết báo chí như là những hình thức dễ đọc nhất. Chúng mang lại cơ hội kiếm tiền cho các tổ chức xuất bản vì lợi nhuận và bên cạnh đó thay đổi cả vị thế xã hội. Sau những trận chiến lãng mạn lớn, thơ ca vốn gắn với thói lãng tử và những kẻ bị thất thế về mặt tài chính không còn nhận được sự ưu ái cả từ phía chính quyền lẫn các nhà xuất bản. Sự khác biệt về vị thế của hai nhà xuất bản Poulet-Malassie và Michel Lévy sau những

<sup>1</sup> Xem Phan Khôi, “Một lối Thơ Mới trình chánh giữa làng thơ,” *Phụ nữ tân văn*, số 122 (10.3.1932), hoặc Phan Khôi, “Một lối Thơ Mới trình chánh giữa làng thơ,” *Phan Khôi tác phẩm đăng báo 1932*, Lại Nguyên Ân biên soạn (Hà Nội: NXB Tri thức, 2010).

<sup>2</sup> Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* (Paris: Éditions de la nouvelle critique, 1930), 188.

<sup>3</sup> Julien Gracq, “Pourquoi la littérature respire mal,” trong *Œuvres complètes*, Tập 1 (Paris: Gallimard, 1989), 858.

<sup>4</sup> Xem thêm Erich Auerbach, “Germinie Lacerteux,” trong *Mimésis - Phương thức biểu hiện thực tại trong văn học phương Tây*, Phùng Ngọc Kiên dịch (Hà Nội: NXB Tri thức, 2014).

<sup>5</sup> Như trên.

vụ án văn chương là ví dụ cho những chuyên động vị thế thể loại như là các thiết chế nội quan. Nhà xuất bản Poulet-Malassi chuyên in toàn bộ thơ ca tiền phong như của Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle bị đẩy vào tình trạng phá sản và vào tù vì nợ nần. Trong khi đó, Nhà xuất bản Michel Lévy hưởng lợi lớn sau vụ án tiểu thuyết *Bà Bovary*. Cho nên, Flaubert không thích định nghĩa tác phẩm của mình như những tiểu thuyết, ông hầu như không bao giờ sử dụng từ này nếu không phải là để chỉ tiểu thể loại lịch sử của Walter Scott hay một tác phẩm triết - kì ảo như *Miếng da lừa*. Viện Hàn lâm Pháp, thiết chế hành chính cao nhất và chính thức của tri thức Pháp, rất ngờ vực giá trị của tiểu thuyết. Phải đợi đến năm 1863, giải thưởng đầu tiên mới được trao cho một nhà viết tiểu thuyết là Octave Feuillet. Trong lời mở đầu cho tiểu thuyết *Germinie Lacerteux*, tuyên ngôn của tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa, anh em Goncourt đã muốn viết hoa tên gọi thể loại “Tiểu Thuyết” nhằm nhấn mạnh vị thế ứng với “hình thức nghiêm túc cao cả”<sup>1</sup>. Chỉ có Balzac được coi là tiểu thuyết gia xứng danh đứng vào hàng văn nhân đích thực vào thời Đế chính thứ Hai. Bởi vậy, khi những tên tuổi Octave Feuillet, Sandeau, Augier, Féval, About, Murger, Achard, de Custine, Barbey d’Aurevilly, Champfleury chiếm ưu thế ở cực thương mại nhấn mạnh đến đề tài đạo lí trong tiểu thuyết dùng danh xưng “chủ nghĩa hiện thực”, cái tên Balzac được sử dụng như một sự bảo chứng quan trọng cho giá trị tượng trưng của một thể loại của một nền công nghiệp đích thực. Kể từ sau đó, tiểu thuyết bước lên những bậc cao nhất cùng với triết học và thi ca. Tiểu thuyết từ Flaubert đã chuyển dịch từ vị thế trung tâm giữa hai cực của không gian văn chương, thương mại và tượng trưng, đã cùng với Zola tiến đến vị thế tri thức thông qua việc hấp thụ phương pháp khoa học thực nghiệm của Claude Bernard và mang dấu ấn tiên tri của người trí thức dần thân. Vì thế, chẳng phải ngẫu nhiên mà Vũ Trọng Phụng đã tự lấy làm vinh dự khi gọi tên Flaubert nhân nói đến bản án của mình năm 1932: “Ông bảo tôi bị truy tố về tội làm hại mỹ tục, ông quên rằng tôi đã được trắng án. Cái chỗ ông tưởng tôi nhục, tôi lại lấy làm vinh. Baudelaire, Flaubert, cụ hàn Richepin, nhà văn hào Margueritte cũng chỉ vì viết văn tả chân mà bị ‘lôi cổ ra toà’ nhưng chẳng bởi thế mà nhục nhã bao giờ, mà còn trái hẳn lại nữa!”<sup>2</sup>. Tiểu thuyết như một thể loại được chính danh hóa ở Việt Nam vào những năm 1930 và được Vũ Trọng Phụng lựa chọn. Ông có thể tiếp tục những khuôn mẫu thể loại có sẵn và có những sáng tạo của cá nhân mình. Đó là một thứ thiết chế nội quan có quan hệ đồng vị với các thiết chế ngoại quan như xuất bản, bạn đọc, báo chí.

Văn học Việt Nam giai đoạn 1930-1945 chứng kiến những sự vận động ở không gian thể loại ngay trong một nhóm văn chương là Tự Lực văn đoàn. Một thống kê chưa đầy đủ cho thấy trong danh mục xuất bản của Nhà xuất bản Đời Nay, tác giả là nhà thơ và các thi tập chiếm số ít, chỉ với Thế Lữ, Xuân Diệu, Tú Mỡ trong tổng số bảy thành viên, cùng một vài tác giả ngoài như Huy Cận, Anh Thơ, Vũ Hoàng Chương, Tế Hanh. Tiểu thuyết *Hồn bướm mơ tiên* đầu tay rất thành công của Khái Hưng được phát hành lên tới 11.000 bản cho 4 lần tái bản trong vòng 4 năm (1933-1936). Tiểu thuyết *Nửa chừng xuân* đánh dấu sự lên ngôi của thị hiếu tư sản đã được tái bản trong vòng hai năm với số ấn bản lên tới 15.000<sup>3</sup>. Số bản in tiểu thuyết đã đáp ứng tốt sự

<sup>1</sup> Auerbach, “Germinie Lacerteux”.

<sup>2</sup> Vũ Trọng Phụng, *Vẽ nhọ bôi hề (Những tác phẩm mới tìm thấy năm 2000)*, Peter Zinoman sưu tầm, Lại Nguyên Ân giới thiệu và chú thích, In lần thứ hai có bổ sung (Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 2004), 226.

<sup>3</sup> Xem thêm Đoàn Ánh Dương, “Xuất bản như một tiền đề tự chủ văn chương”.

hồi vốn của chiến lược kinh doanh. Thiết chế nội quan mà Tự Lực văn đoàn hoàn thiện đã cho phép họ vận hành hoàn hảo các thiết chế ngoại quan. Điều này đã giúp Nhà xuất bản Đồi Nây cũng như nhóm Tự Lực văn đoàn giữ vai trò kép trong trường văn học tự chủ giới hạn đương thời khi “giải phóng” họ khỏi những đòi hỏi của “com áo gao tiền” để tự lực tìm tòi nghệ thuật cho riêng mình, để văn chương trở thành một nghề. Có lẽ đó là một trong nhiều điều kiện căn bản để Thạch Lam cùng những bạn nghề của mình ý thức sâu sắc hơn về những mối quan hệ giữa điều kiện khách quan với hoạt động văn chương nghệ thuật. Câu chuyện của Thạch Lam về một thất bại văn chương vì thế không chỉ là một sự tố cáo hiện thực, không chỉ là một khoảnh khắc được chớp lại, mà còn là một nghiên cứu xã hội học văn học đích thực về nghề văn đương thời.

### Tài liệu tham khảo

- Auerbach, Erich. *Mimésis - Phương thức biểu hiện thực tại trong văn học phương Tây*. Phùng Ngọc Kiên dịch. Hà Nội: NXB Tri thức, 2014.
- Berger, Peter L. và Thomas Luckmann. *Sự kiến tạo xã hội về thực tại*. Trần Hữu Quang chủ biên dịch, giới thiệu và chú giải. Hà Nội: NXB Tri thức, 2015.
- Bergson, Henri. *L'Évolution créatrice*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1959.
- Bourdieu, Pierre. *Quy tắc của nghệ thuật. Sự sinh thành và cấu trúc của trường văn chương*. Phùng Ngọc Kiên và Nguyễn Phương Ngọc dịch. Hà Nội: NXB Tri thức, 2018.
- Durkheim, Émile. *Các quy tắc của phương pháp xã hội học*. Đinh Hồng Phúc dịch. Hà Nội: NXB Tri thức, 2012.
- Đoàn Ánh Dương. “Xuất bản như một tiền đề tự chủ văn chương (Tiếp cận xã hội học văn học về An Nam xuất bản cục)”. *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, số 6 (2020): 42-54.
- Fichter, J.H. *Xã hội học*. Trần Văn Đĩnh dịch. Sài Gòn: Hiện Đại thư xã, 1974.
- Gracq, Julien. *Œuvres complètes*. Tập 1. Paris: Gallimard, 1989.
- Đặng Thị Thái Hà. “*Những thế giới nghệ thuật*, một đề xuất xã hội học của Howard S. Becker”. *Tạp chí Lý luận, phê bình văn học, nghệ thuật*, số 10 (2025): 36-44.
- Panofsky, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Pierre Bourdieu dịch. Paris: Minuit, 1967.
- Phan Khôi. *Phan Khôi tác phẩm đăng báo 1932*. Lại Nguyên Ân biên soạn. Hà Nội: NXB Tri thức, 2010.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.
- Souriau, Maurice. *La Préface de Cromwell, introduction, texte et notes*. Paris: Ancienne Librairie Furne, 1897.
- Thạch Lam. *Tuyển tập truyện ngắn Thạch Lam*. Hà Nội: NXB Văn học, 2021.
- Thibaudet, Albert. *Physiologie de la critique*. Paris: Éditions de la nouvelle critique, 1930.
- Vũ Trọng Phụng. *Vẽ nhọ bôi hề (Những tác phẩm mới tìm thấy năm 2000)*. Peter Zinoman sưu tầm, Lại Nguyên Ân giới thiệu và chú thích. In lần thứ hai có bổ sung. Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 2004.

# “VĂN HỌC THẾ GIỚI” TRONG BỐI CẢNH THỜI ĐẠI SỐ: TỪ SỰ DỊCH CHUYỂN VỀ MẶT NỘI HÀM KHÁI NIỆM ĐẾN PHẠM VI VÀ PHƯƠNG THỨC NGHIÊN CỨU

NGÔ VIỆT HOÀN\*

**Tóm tắt:** Trong thời đại đa/xuyên văn hoá, khi những xung đột văn hoá Đông - Tây đang dần nhường chỗ cho những đối thoại có tính chất “xuyên văn minh”, trong bối cảnh địa - chính trị toàn cầu diễn ra và thay đổi nhanh chóng như hiện nay, vai trò của văn hoá, văn học truyền thống như một biểu hiện của sức mạnh mềm - quyền diễn ngôn ngày càng được nhấn mạnh và thể hiện rõ rệt hơn. Chính hệ sinh thái số hoá đã khiến cho dạng diễn ngôn này có được sức mạnh nội sinh mới. Tuy thế, thời đại số hoá với phương thức công bố, lưu hành, chia sẻ (phân tán) mới đã thay đổi diện mạo, đặc trưng, tính chất và phương thức biểu hiện của văn học nói chung, nội hàm, phạm vi và phương thức nghiên cứu của “văn học thế giới” nói riêng. Bài viết thông qua việc lược khảo nội hàm của khái niệm “văn học thế giới” qua các thời kì, chỉ ra sự biến chuyển về mặt quan điểm và nhận thức của giới học thuật quốc tế về văn học kinh điển, chủ nghĩa châu Âu, chủ nghĩa phương Đông và vai trò của các thành tố này trong tiến trình cấu trúc văn học thế giới; đồng thời cố gắng định hình những đặc điểm mới của khái niệm này gắn với bối cảnh thời đại số.

**Từ khóa:** văn học thế giới, thời đại số hoá, không gian văn học, đọc từ xa.

## “WORLD LITERATURE” IN THE DIGITAL AGE: CONCEPTUAL SHIFTS, SCOPE, AND RESEARCH METHODS

**Abstract:** Amid intensified multi and transcultural interactions, traditional East-West cultural oppositions are increasingly supplanted by trans-civilizational dialogues. In the context of rapidly shifting global geopolitical dynamics, traditional culture and literature have regained importance as instruments of soft power and sources of discursive authority. Digital infrastructures have significantly altered the conditions for the production, circulation, and reception of these cultural forms. The digital age, characterized by novel modes of publication, circulation, and decentralized dissemination, has fundamentally transformed literary practices and interpretive frameworks. These developments affect not only the material and formal aspects of literature but also reshape the conceptual scope, boundaries, and research methodologies of world literature as an academic discipline. Through a critical review of the historical evolution of the concept of world literature, this article examines major shifts in international scholarly debates regarding literary canons, Eurocentrism, Orientalism, and their influence on the structural formation of world literature. The article contends that digital environments necessitate a reconsideration of world literature through emerging analytical perspectives, including spatial approaches and digital methodologies such as distant reading. Ultimately, it proposes a renewed conceptualization of world literature that addresses the epistemological and methodological challenges introduced by the digital age.

---

\* TS. - Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội. Email: ngoviethoan@vnu.edu.vn

**Keywords:** World literature, digital age, literary space, distant reading.

Ngày nhận bài: 02.12.2025; ngày gửi phản biện: 15.12.2025;

ngày nhận bài sửa: 29.12.2025; ngày duyệt đăng: 10.02.2026.

Kể từ khi khái niệm “văn học thế giới” (world literature) hiểu theo nghĩa một bức tranh văn học tổng thể vượt lên trên ranh giới quốc gia, dân tộc được Goethe đề xướng vào năm 1827 cho đến nay, thuật ngữ này luôn nhận được sự quan tâm, bàn thảo của giới sáng tác, nghiên cứu văn chương toàn cầu. Đặc biệt là từ đầu thế kỉ XXI trở lại đây, khi xu hướng toàn cầu hoá bước vào giai đoạn tăng tốc và trong bối cảnh “thuyết nguy cơ” của văn học so sánh lại một lần nữa trở thành tâm điểm của giới nghiên cứu văn học thế giới; làn sóng mới luận bàn xoay quanh vấn đề nội hàm khái niệm “văn học thế giới” một lần nữa xuất hiện. Hơn 180 năm qua, vấn đề văn học thế giới liên tục được đào sâu nghiên cứu, bản thân khái niệm này cũng được cấp thêm nhiều lớp ý nghĩa mới. Điều này không chỉ có ý nghĩa đối với việc tăng cường ý thức về một nền văn học toàn cầu “nhất thể hoá”, nhấn mạnh vai trò của các kiệt tác văn chương của các nền văn học dân tộc trong việc kiến tạo nền văn học nhân loại và địa vị của các nền văn học trên bản đồ văn chương thế giới; mà còn có ảnh hưởng hết sức to lớn và rõ rệt đối với sự phát triển của khoa nghiên cứu văn học thế giới và văn học so sánh.

Trong bối cảnh đó, học giả David Damrosch (Đại học Harvard, Hoa Kỳ) đã cùng với hai học giả Trung Quốc - Lưu Hồng Đào (Đại học Sư phạm Bắc Kinh) và Doãn Tinh (Đại học Nhân dân Trung Quốc) - biên soạn công trình *Một cách đọc về lí thuyết văn học thế giới* (世界文学理论读本). Trong công trình này, các tác giả chọn lựa 11 đoạn văn bản về “văn học thế giới” của Goethe và 17 bài viết có liên quan, đồng thời chia cuốn sách thành ba phần, bao hàm cả quá trình xuất hiện, phát triển của quan niệm “văn học thế giới”, gồm: “Khởi nguồn”, “Văn học thế giới trong thời đại toàn cầu hoá” và “Văn học thế giới và Trung Quốc”. Sản phẩm khoa học của công trình này cung cấp cứ liệu khoa học chủ yếu để chúng tôi triển khai bài viết này và nhìn nhận nội hàm “văn học thế giới” một cách hệ thống, trong bối cảnh thời đại số hoá, đặc biệt là sau khi nhân loại vừa trải qua đại dịch Covid.

### 1. Hoàn cảnh ra đời và nội hàm thời kì đầu của khái niệm “văn học thế giới”

Goethe được xem là cha đẻ của thuật ngữ “Weltliteratur” - “văn học thế giới”, cũng là người đầu tiên đề cập đến khái niệm này một cách xác quyết. Hệ thống trước tác bàn về văn học thế giới của Goethe chủ yếu tập trung trong giai đoạn 1827 - 1830<sup>1</sup>, có thể tổng hợp qua ba điểm chính: *Thứ nhất*, văn học thế giới là một diễn đàn đối thoại và giao lưu. Văn học các dân tộc có thể thông qua việc tham gia diễn đàn này để tiến hành giao lưu, trao đổi, qua đó học hỏi, bổ sung lẫn nhau và cùng có được lợi ích tương ứng. *Thứ hai*, văn học thế giới là

<sup>1</sup> Khái niệm Văn học thế giới (Weltliteratur) không được Goethe trình bày trong một chuyên luận thống nhất, mà được kí thác qua các bài viết trên tạp chí *Về nghệ thuật và cổ học* (*Über Kunst und Alterthum*, 1827-1828), các bản giới thiệu và dịch thuật như bài “Lời đề tặng Hội Văn học nước ngoài đáng kính Berlin” (“Zuschrift an die hochansehnliche Gesellschaft für ausländische schöne literatur zu Berlin”, 1830), cùng với thư từ và các tư liệu đàm đạo (đặc biệt với Eckermann) tập trung trong những năm cuối đời (1827-1830). Các trước tác này cấu thành một hệ thống các mảnh vỡ tư tưởng và thực hành phê bình, đặt nền móng cho một lí thuyết về sự giao lưu văn học vượt thoát khỏi các truyền thống dân tộc.

một lí tưởng về chủ nghĩa thế giới, có thể giúp cho các nền văn học dân tộc dần phá vỡ trạng thái biệt lập, chia rẽ; đồng thời, qua sự ảnh hưởng, hoà hợp lẫn nhau mà dần hình thành một thể thống nhất hữu cơ. Thứ ba, văn học thế giới là nơi văn học các dân tộc khẳng định giá trị của nền văn học mình. Goethe đứng từ góc độ của văn học Đức để đánh giá, bình luận về văn học thế giới. Ông khát khao văn học dân tộc mình sẽ đóng vai trò “vinh quang” và “tốt đẹp” trong tiến trình thúc đẩy sự hình thành của văn học thế giới nhưng đồng thời cũng nhìn ra ưu thế của các nền văn học dân tộc khác, chẳng hạn, nền văn học Pháp.

John Pizer trong bài “Sự xuất hiện của văn học thế giới: Goethe và trường phái lãng mạn” đã chỉ ra một cách có hệ thống về bối cảnh chính trị và văn học châu Âu cùng những tác động của nó đối với việc Goethe đề xuất khái niệm “văn học thế giới”, đồng thời đặt các luận thuật của ông về “văn học thế giới” trong những bối cảnh lịch sử cụ thể. Theo John Pizer, khái niệm “văn học thế giới” của Goethe ra đời từ bối cảnh châu Âu hậu chiến tranh Napoléon, khi chủ nghĩa dân tộc Đức suy thoái sau thất bại trong việc thống nhất đất nước. Trên cơ sở đó, một ý thức quốc tế trở dậy và được Goethe nhìn nhận như cơ hội để vượt qua chủ nghĩa sô vanh. Bối cảnh hòa bình tương đối dưới trật tự Liên minh Thần thánh cùng với sự phát triển của giao thông và dịch thuật đã tạo điều kiện cho giao lưu văn học xuyên biên giới. Tuy nhiên, Pizer cũng chỉ rõ: “văn học thế giới” thời Goethe thực chất chỉ giới hạn trong phạm vi châu Âu, phản ánh thực tế lưu thông văn học đương thời. Xét đến cùng, khát vọng của Goethe về vị thế của văn học Đức luôn đặt trên nền tảng đối thoại bình đẳng giữa các nền văn học dân tộc.

Khi Goethe còn tại thế, quan niệm về “văn học thế giới” của ông đã nhận được sự quan tâm khắp trong và ngoài nước. Kể từ sau những năm 30 của thế kỉ XIX, “văn học thế giới” đã trở thành một chủ đề chung ở châu Âu. Năm 1848, trong *Tuyên ngôn Đảng Cộng sản*, Marx và Engels cũng bày tỏ sự tán đồng đối với quan niệm “văn học thế giới”. Các ông cho rằng cùng với quá trình mở rộng xuất khẩu tư bản và sự phát triển của thị trường thế giới, sẽ không chỉ có việc thúc đẩy sản xuất vật chất, mà việc sản xuất tinh thần cũng sẽ dần mang thuộc tính thế giới, “tính phiến diện và cục bộ của dân tộc sẽ dần khó lòng tồn tại, thế là nhiều nền văn học dân tộc và địa phương sẽ dần hình thành một loại văn học thế giới”<sup>1</sup>. Như thế, Marx và Engels đã xem “văn học thế giới” như là hệ quả của quá trình hình thành thị trường thế giới của chủ nghĩa tư bản; đồng thời cho rằng sự liên hiệp phổ biến giữa các nền văn học dân tộc là một xu thế tất yếu.

Trong công trình *Văn học so sánh*, Posnett khẳng định văn học thế giới có nguồn gốc đa nguyên từ bốn nền văn minh cổ đại (Hi Lạp - La Mã, Do Thái, Ấn Độ, Trung Hoa) phát triển độc lập. Ông cho rằng mỗi nền văn học đều kết tinh tinh thần dân tộc riêng nhưng có sự tương thông với nhau, đồng thời nhấn mạnh văn học tiến hóa song hành cùng xã hội từ thành bang đến quốc gia rồi đến thế giới. Quan điểm này phá vỡ chủ nghĩa châu Âu trung tâm, mở rộng

<sup>1</sup> 马克思, 卡尔, 和弗里德里希·恩格斯, 《共产党宣言》, 载《马克思恩格斯选集》, 第1卷 (北京: 人民出版社, 1995), 276。

phạm vi văn học thế giới sang phương Đông. Từ góc nhìn quốc gia nhỏ Bắc Âu, Brandes chỉ ra sự bất bình đẳng trong văn học thế giới: chỉ có kiệt tác mới được công nhận, các ngôn ngữ nhỏ gặp bất lợi về danh tiếng. Ông nhấn mạnh vai trò của dịch thuật nhưng cảnh báo dịch thuật có thể làm tổn hại giá trị tác phẩm. Đặc biệt, ông phê phán khuynh hướng sáng tác theo “phong cách thế giới” đánh mất bản sắc dân tộc, khẳng định tính dân tộc càng đậm đà càng thể hiện tinh thần thế giới. Tiếp cận từ nhân tính phổ quát, Tagore cho rằng tác phẩm trở thành văn học thế giới khi nhà văn ý thức được tư tưởng nhân loại và thể hiện nỗi thống khổ của nhân tính. Ông ví văn học thế giới như một “ngôi miếu thần” mà mỗi kiệt tác là một viên gạch đóng góp vào công trình chung, nơi chỉ những gì tinh túy nhất phù hợp với “thiết kế tổng thể” của nhân tính phổ quát mới được giữ lại<sup>1</sup>.

Tại Trung Quốc, Trịnh Chấn Đạc là học giả có những luận giải mang tính hệ thống sớm nhất về văn học thế giới. Năm 1922, ông công bố bài viết “Thế giới quan thống nhất của văn học” (文学的统一观), trong đó xem văn học nhân loại như một hệ thống thống nhất, đồng thời cho rằng đặc tính thống nhất này có nguồn gốc từ “thế giới quan đồng nhất về bản năng của con người”<sup>2</sup>; có nguồn gốc từ việc văn học là “sự phản ánh đời sống tình cảm và thế giới tinh thần của toàn thể nhân loại”<sup>3</sup>. Mặc dù có sự khác biệt về khu vực, dân tộc, thời đại, trào lưu,... song trên nền tảng của nhân tính phổ quát, văn học có tính thống nhất thế giới, đó chính là văn học thế giới. Lấy nhân tính phổ quát làm nền tảng cho tính thống nhất của văn học thế giới không phải là ý tưởng độc sáng của Trịnh Chấn Đạc, nhưng trong bối cảnh phong trào văn hoá mới Ngũ Tứ ở Trung Quốc<sup>4</sup>, quan niệm văn học này phản ánh khát vọng giao lưu, liên kết rộng rãi giữa văn học mới Trung Quốc với các nền văn học khác. Trịnh Chấn Đạc cũng là người nhấn mạnh tầm quan trọng và tính khả thi của việc nghiên cứu văn học thế giới. Năm 1927, ông xuất bản *Đại cương văn học* (文学大纲), công trình đầu tiên về văn học sử thế giới tại Trung Quốc, đồng thời được mệnh danh là “chuyên khảo văn học sử thế giới sớm nhất ở Đông bán cầu”<sup>5</sup>. Công trình đặt nền móng cho việc nghiên cứu văn học nhân loại từ góc độ chính thể toàn diện, đồng thời đặt vấn đề xây dựng khoa nghiên cứu văn học thế giới trong nhà trường.

<sup>1</sup> Xem thêm: Posnett, *World Literature* (London: Kegan Paul, Trench, 1888); Brandes, “World Literature,” in *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, edited by David Damrosch (Princeton: Princeton University Press, 2009); Tagore, “World Literature,” *Selected Writings on Literature and Language*, edited by Sisir Kumar Das and Sukanta Chaudhuri (New Delhi: Oxford University Press, 2001). Ngoài ra, các nghiên cứu về văn học thế giới trong mối tương quan với các tác gia này có thể tham khảo thêm: Pizer, *The Idea of World Literature* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006); Damrosch, *How to Read World Literature* (Chichester: John Wiley & Sons, 2018); Damrosch, “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age,” *Comparative Literature in an Age of Globalization*, edited by Haun Saussy (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006).

<sup>2</sup> 郑振铎。《文学的统一观》，载《郑振铎全集》，第15卷（天津：花山文艺出版社，1998），142。

<sup>3</sup> Như trên, 142.

<sup>4</sup> Phong trào Ngũ Tứ là một sự kiện lịch sử quan trọng diễn ra vào ngày 4 tháng 5 năm 1919 tại Trung Quốc, khởi nguồn từ phản ứng của giới trí thức và sinh viên Bắc Kinh trước việc Chính phủ Trung Hoa Dân quốc kí các điều ước bất bình đẳng với nước ngoài sau Chiến tranh thế giới thứ nhất.

<sup>5</sup> 阿英，郑振铎著译编年考略（北京：书目文献出版社，1988），45；陈平原，中国现代学术之路（上海：上海人民出版社，2002），120。

## 2. Sự dịch chuyển về nội hàm của khái niệm “văn học thế giới”

Chiến tranh thế giới thứ hai kết thúc đã tạo ra cuộc dịch chuyển mang tính bước ngoặt đối với nội hàm khái niệm “văn học thế giới”. Công trình “Ngữ văn học văn học thế giới” (Philology of Weltliteratur) của nhà văn học so sánh Erich Auerbach được công bố vào năm 1952 là một cột mốc quan trọng. Tác giả cho rằng Chiến tranh Lạnh Mỹ - Liên Xô đã làm nghèo đi đời sống nhân loại, khi hầu hết các hoạt động đều bị quy về lựa chọn giữa mô hình Âu - Mỹ hoặc Xô viết, kéo theo sự giản lược chưa từng thấy của ngôn ngữ con người. Trong khi đó, văn học thế giới là sự phản ánh nhân tính phổ quát, cũng là kết quả của sự giao lưu của loài người, tiền đề hình thành của nó là sự tồn tại đa dạng của con người. Tuy nhiên, cùng với việc đời sống nhân loại ngày một tiêu chuẩn hoá, văn học thế giới cũng phát triển theo hướng đơn nhất. Trên bề mặt, văn học thế giới dường như đã trở thành hiện thực, song vẫn còn cách xa so với tinh thần “văn học thế giới” trong quan niệm của Goethe. Auerbach chủ trương dùng nghiên cứu ngữ văn học để điều chỉnh tình trạng thiên lệch này. Ngữ văn học là cách gọi khác của ngôn ngữ học ở thời kì đầu, trong bài viết này, Auerbach muốn nói đến vai trò của các ngôn ngữ cổ điển (như tiếng Hi Lạp, tiếng Latin, tiếng Do Thái,...) trong việc cấu thành nguồn gốc của văn học thế giới. Auerbach cho rằng men theo mạch nguồn phát triển của các ngôn ngữ văn học cổ điển này có thể phát hiện ra mối liên hệ nội tại phong phú của văn học châu Âu, từ đó phá bỏ sự khác biệt về mặt dân tộc hay giới hạn của quốc gia, qua đó, xây dựng lại văn học thế giới trên nền tảng của sự thống nhất trong đa dạng.

Năm 1974, nhà văn học so sánh người Pháp Étienne Balibar đã công bố bài viết “Nên chăng sửa lại khái niệm văn học thế giới”. Ông bày tỏ sự bất mãn đối với các niên biểu văn học thế giới, thư mục sách, tuyển chọn tác phẩm, tư liệu nghiên cứu,... ở phương Tây khi chúng núp bóng “văn học thế giới” nhưng lại đầy áp thiên kiến của chủ nghĩa châu Âu, bao gồm cả việc có tình coi nhẹ văn học phương Đông, sùng bái thần tượng văn học dân tộc, miêu tả đại đa số văn học các nước như những tác phẩm vĩ đại, có tính sáng tạo nguyên gốc,... Étienne cho rằng quan niệm hẹp hòi của học giới châu Âu đương thời về “văn học thế giới” đã đi ngược với lí tưởng ban đầu của Goethe, “chỉ tập trung vào các tác phẩm nhân mạnh tư tưởng giai cấp tư sản và giá trị quan Cơ Đốc giáo mà thôi”<sup>1</sup>. Ông chủ trương mở rộng phạm vi của văn học thế giới bao hàm toàn bộ văn học phương Đông.

Thuyết Hệ thống thế giới do Immanuel Wallerstein khởi xướng vào những năm 1970 đã tạo ra một bước chuyển paradigm trong nghiên cứu văn học thế giới, khi thay thế đơn vị phân tích quốc gia - dân tộc truyền thống bằng mô hình cấu trúc ba tầng trung tâm - bán ngoại biên - ngoại biên, vận hành dựa trên sự phân công lao động và bất bình đẳng kinh tế mang tính hệ thống<sup>2</sup>. Lí thuyết này đã được ba học giả then chốt ứng dụng vào lĩnh vực văn học, mỗi người đề xuất một mô hình giải thích khác nhau về động lực và cấu trúc của không gian văn học toàn cầu. Pascale Casanova, trong các công trình *Nền cộng hòa thế giới của chữ viết* (1999) và *Với*

<sup>1</sup> 艾田伯 (Étienne Balibar), 《是否应该修正世界文学的概念》, 载《比较文学之道: 艾田伯文论选集》, 胡玉龙译 (北京: 三联书店, 2006), 100。

<sup>2</sup> Xem: Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, vol. 1 (New York: Academic Press, 1974).

*tư cách văn học thế giới* (2005), đã xây dựng khái niệm “không gian văn học thế giới” như một thực thể có tính tự trị tương đối, hình thành từ châu Âu thế kỉ XVI và dần mở rộng ra toàn cầu, vận hành dựa trên sự tích lũy tư bản văn học bất bình đẳng giữa trung tâm và ngoại biên, nơi các nền văn học ngoại biên buộc phải chạy theo tính hiện đại của châu Âu để giành được sự công nhận<sup>1</sup>. Trong khi đó, Franco Moretti, qua bài luận *Hình dung văn học thế giới* (2000), đề xuất mô hình văn học thế giới như một hệ thống tiến hóa không ngừng, vận hành theo quy luật chi phối từ trung tâm ra ngoại biên, được ông hình tượng hóa qua hai ẩn dụ “cái cây” (biểu trưng cho sự đa dạng hóa từ một nguồn gốc) và “con sóng” (biểu trưng cho xu hướng đồng nhất hóa lan tỏa) - kết quả của sự giao thoa giữa hai quá trình này là tính chất chiết trung của các nền văn học ngoại biên, nơi hình thức phương Tây luôn được cải biến bằng chất liệu bản địa<sup>2</sup>. Emily Apter, với hướng tiếp cận hệ thống văn học thế giới, cũng vận dụng mô hình Wallerstein để phân tích các cơ chế quyền lực và bất bình đẳng trong lưu thông văn học toàn cầu<sup>3</sup>. Những ứng dụng này, dù có những khác biệt về phương pháp và trọng tâm, đều thống nhất ở chỗ khảo sát văn học thế giới như một cấu trúc quan hệ quyền lực bất bình đẳng, nơi các nền văn học ngoại biên không hoàn toàn thụ động mà luôn có những chiến lược thích ứng và phản kháng nhất định.

Năm 2010, nhà lí thuyết dịch thuật người Mỹ Lawrence Venuti đã công bố bài viết “Nghiên cứu dịch thuật và văn học thế giới”<sup>4</sup>. Trong công trình này, ông đã tập trung phân tích vai trò của dịch thuật trong tiến trình cấu trúc văn học thế giới. Đồng tình với quan điểm của David Damrosch khi cho rằng văn học thế giới được hình thành trên cơ sở dịch thuật và lưu hành các văn bản văn học xuyên quốc gia, không có dịch thuật thì không có văn học thế giới, song Venuti không hề xem văn bản dịch như một sự sao chép đối với văn bản gốc mà xem đó như là một quá trình sáng tạo lại văn bản gốc. Văn bản dịch có sự tham gia của giá trị quan, tôn giáo, tín ngưỡng và quan niệm của môi trường văn hoá dịch, đồng thời có sự độc lập tương đối đối với phiên bản gốc. Điều này cũng có nghĩa sự lưu hành của văn học thế giới không chỉ đơn thuần là sự dịch chuyển về mặt danh tiếng và giá trị hay quá trình thẩm thấu, cải tạo một hiện tượng văn học mà còn là quá trình văn học “nguồn” được gia tăng giá trị và tái sáng tạo. Ngoài ra, mặc cho việc dịch thuật giữa văn học chủ lưu và văn học dịch chưa bao giờ đồng đều, các tác phẩm từ các nền văn học trung tâm luôn được dịch nhiều hơn, song sản phẩm văn học dịch cũng luôn thể hiện rõ tính tự chủ của dịch thuật: trong bối cảnh thông thường, chỉ có các tác phẩm phù hợp với giá trị quan văn hoá của nền văn hoá đích mới được lựa chọn dịch thuật; văn học dịch còn có thể thông qua quá trình dịch thuật tiến hành đối chất với văn học chủ lưu truyền thống. Việc dịch thuật thông qua các bản dịch trung gian thường khiến các tác phẩm văn học chủ lưu - vốn đã được chuẩn hoá và định vị vững chắc trong hệ thống văn học

<sup>1</sup> Xem: Pascale Casanova, *The World Republic of Letters* (Cambridge: Harvard University Press, 2004); Pascale Casanova, “Literature as a World,” *New Left Review* 31 (2005).

<sup>2</sup> Xem: Franco Moretti, “Conjectures on World Literature,” *New Left Review* 1 (2000).

<sup>3</sup> Xem: Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (London: Verso, 2013).

<sup>4</sup> Dẫn theo Pheng Cheah, *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

nguồn - không còn là đối tượng ưu tiên. Thay vào đó, những tác phẩm bên lề, ít được chú ý hoặc mang tính thử nghiệm lại có nhiều khả năng được lựa chọn. Điều này cho thấy mối quan hệ giữa văn học chủ lưu truyền thống và văn học dịch không vận hành theo logic đối kháng hay thay thế một chiều, mà biểu hiện như một mạng lưới tương tác phức hợp, trong đó các vị trí trung tâm và ngoại biên có thể hoán đổi lẫn nhau.

Năm 2003, David Damrosch đã xuất bản công trình *Thế nào là văn học thế giới*. Với ông, “văn học thế giới” là các tác phẩm văn học đã vượt ra khỏi nơi chúng được sáng tạo ra, vượt thời gian, không gian, dựa vào ngôn ngữ gốc hoặc thông qua dịch thuật mà được lưu hành phổ biến trên phạm vi thế giới<sup>1</sup>. Định nghĩa này của ông nhận được sự tán đồng rộng rãi của giới học thuật quốc tế. Ông cũng là người tích cực thúc đẩy sự mở rộng về cấu trúc và quy mô của văn học thế giới, nỗ lực khai thác tài nguyên văn học phương Đông của văn học thế giới cũng như bàn luận về phương pháp dạy học và đọc văn học thế giới. Năm 2006, ông tiếp tục công bố bài viết “Văn học thế giới trong thời đại hậu kinh điển, siêu kinh điển” (World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age), xác định rõ tính hằng định và quy luật thay đổi của văn học kinh điển thế giới trong thời đại toàn cầu hoá, đồng thời thảo luận sách lược giảng dạy văn học so sánh<sup>2</sup>. Damrosch chỉ ra rằng kể từ sau khi bài viết “Văn học so sánh trong thời đại đa nguyên văn hoá” của Charles Bernheimer được xuất bản<sup>3</sup>, nhận thức của học giả Mỹ về “văn học thế giới” đã có những cải thiện thực sự đáng kể. Chủ nghĩa châu Âu bị phá vỡ, phạm vi của văn học kinh điển thế giới cũng được mở rộng sang châu Á, châu Phi, Mỹ Latin. Ấn bản mới nhất về tác phẩm văn học thế giới của Norton, Longman và Bedford đã tuyển chọn hơn 500 nhà văn từ hàng chục quốc gia trên thế giới<sup>4</sup>, đó là một bằng chứng mạnh mẽ. Nhưng sau khi thống kê số lượng công bố nghiên cứu về các nhà văn khác nhau giai đoạn 1964 - 2023 trong Cơ sở dữ liệu thư mục học thuật (MLA International Bibliography) do Hiệp hội Ngôn ngữ hiện đại Hoa Kỳ (Modern Language Association - MLA) biên soạn và phát hành, Damrosch phát hiện ra rằng mặc dù phạm vi của kinh điển đã được mở rộng, song vị thế của các nhà văn học kinh điển cũ không hề bị lung lay. Trên cơ sở đó, ông đề xuất Thuyết ba tầng: Siêu kinh điển (hypercanon), hậu kinh điển/ phản kinh điển (counter-canon), bóng kinh điển (shadow canon). Siêu kinh điển chỉ các “đại văn hào” sau hàng chục năm vẫn duy trì được địa vị hoặc thậm chí địa vị ngày càng trở nên quan trọng. Phản kinh điển chỉ các nhà văn phi chủ lưu hoặc gây tranh cãi khi dùng ngôn

<sup>1</sup> Xem thêm Brandes, “World Literature”.

<sup>2</sup> Damrosch, “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age”.

<sup>3</sup> Bài viết “Comparative Literature in the Age of Multiculturalism” là báo cáo tổng kết Hội nghị thường niên của Hiệp hội Văn học So sánh Mỹ (American Comparative Literature Association - ACLA) do Charles Bernheimer biên tập và công bố năm 1995. Đây là một văn kiện có tính chất cột mốc vì nó: a) Đặt lại vị trí, phương pháp và chức năng của văn học so sánh trong bối cảnh học thuật toàn cầu; b) Phản ánh cuộc khủng hoảng nhận thức và phương pháp của ngành học này khi đối diện với chủ nghĩa đa văn hoá, hậu hiện đại và lý thuyết hậu thực dân.

<sup>4</sup> *The Norton Anthology of World Literature*, *The Longman Anthology of World Literature* và *The Bedford Anthology of World Literature* là ba bộ sách kinh điển được biên soạn bởi các học giả hàng đầu nhằm phục vụ giảng dạy và nghiên cứu văn học so sánh. Cả ba đều tuyển chọn hàng trăm tác phẩm tiêu biểu từ khắp các nền văn hoá - từ phương Đông, phương Tây, châu Phi, Mỹ Latin đến văn học dân gian - phản ánh tinh thần đa nguyên văn hóa và liên văn hóa trong thời đại toàn cầu hóa. Các tuyển tập không chỉ cung cấp văn bản gốc hoặc bản dịch chất lượng cao, mà còn bổ sung phần chú giải, tiểu sử tác giả và bối cảnh lịch sử - văn hóa, giúp người học tiếp cận văn học thế giới một cách sâu sắc và toàn diện.

ngữ phi chủ lưu để sáng tác song lại thuộc về truyền thống văn học phi chủ lưu. Bóng kinh điển chỉ các nhà văn nhỏ, bị che lấp bởi các nhà văn siêu kinh điển, ngày một chìm khuất và cuối cùng biến mất đằng sau chiếc bóng của các siêu kinh điển. Thống kê của Damrosch cho thấy địa vị của các nhà văn siêu kinh điển như Shakespeare, Homer, Joyce,... là không thể lung lay. Các tác giả phản kinh điển có thể rất nổi trội trong một giai đoạn nhất định nào đó, song cùng với dòng chảy thời gian, cuối cùng dần nhạt nhòa trong tầm mắt của độc giả. Do giới hạn của thời lượng dạy học, học phần Văn học thế giới gần như luôn bị chiếm lĩnh bởi các nhà văn siêu kinh điển.

Năm 2010, từ góc nhìn của chủ nghĩa hậu thực dân, Aamir R. Mufti công bố bài viết “Chủ nghĩa phương Đông và cơ chế của văn học thế giới” (*Orientalism and the Institution of World Literatures*), tập trung bàn thảo về vai trò của chủ nghĩa phương Đông trong tiến trình cấu trúc văn học thế giới. Theo Mufti, quan điểm của Casanova cho rằng phi văn hoá văn học phương Tây phải đến giữa thế kỉ XX mới lần đầu xuất hiện trong không gian văn học thế giới là một nhận thức hạn hẹp. Trên thực tế, từ thời kì đầu của giai đoạn hiện đại, ngôn ngữ văn học cổ điển phương Đông đã liên tục được dịch và được ngôn ngữ văn học phương Tây tiếp nhận, đồng thời có vai trò quan trọng trong việc cấu trúc không gian văn học thế giới. Ông cũng chỉ ra rằng hệ hình tri thức ngôn ngữ văn hoá phi phương Tây được hình thành trong quá trình không ngừng mở rộng của chủ nghĩa đế quốc châu Âu, không chỉ được phương Tây sử dụng một cách có mục đích, mà còn xuất khẩu sang các nước phi châu Âu và đóng vai trò quyết định đối với sự hình thành của ngôn ngữ văn học hiện đại ở các nước phi châu Âu. Từ góc độ này, Mufti xem chủ nghĩa phương Đông như “một loạt quá trình tái cấu trúc của ngôn ngữ, văn học và văn hoá có tính chất toàn cầu. Nó tác động đến việc xem các thực thể sáng tác dị chất và tản mạn như một bình diện cùng giá trị và có thể đánh giá của văn học”<sup>1</sup>. Từ đó, có thể tạm đưa ra kết luận rằng sự hình thành của hệ thống văn học thế giới đương đại là kết quả của tác động hai chiều của chủ nghĩa phương Đông.

### 3. Thời đại số hoá và khái niệm “văn học thế giới” mới

Từ những năm 90 của thế kỉ XX trở lại đây, sức hút của các cuộc tranh luận xoay quanh khái niệm “văn học thế giới” của giới học thuật quốc tế dường như đã trở thành điểm kích thích sự phát triển của văn học so sánh. Ba học giả tầm cỡ quốc tế, vốn được mệnh danh là “Tam thánh nhất thể” của văn học thế giới đều lần lượt đưa ra quan điểm cá nhân về nội hàm của thuật ngữ này. “Văn học thế giới” không còn là cảm thán của Goethe về sự đa dạng của sản phẩm văn học, hay “ba tầng lớp” trong quan niệm của René Wellek, mà là một cấu trúc mạng lưới nhiều góc độ, nhiều tọa điểm<sup>2</sup>. Nó được xem là một không gian được hình thành bởi

<sup>1</sup> Aamir Mufti, “Orientalism and the Institution of World Literatures,” *Critical Inquiry* 36, no. 3 (2010), 459.

<sup>2</sup> Quan niệm về “ba tầng lớp” trong nghiên cứu văn học được René Wellek trình bày tập trung trong công trình *Theory of Literature* (1949, đồng tác giả với Austin Warren), đặc biệt ở các chương bàn về phương thức tồn tại của tác phẩm văn học như một cấu trúc đa tầng lớp (stratified structure) của các dấu hiệu và ý nghĩa. Tư tưởng này còn được phát triển trong các tiểu luận sau đó, tiêu biểu như bài “The Crisis of Comparative Literature” (1959), và được tập hợp trong các tuyển tập lí luận như *Concepts of Criticism* (1963) và *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (1970). Đây là những văn bản then chốt thể hiện quan niệm của Wellek về tính chính thể của tác phẩm văn học với các lớp ngôn ngữ, hình tượng và thể giới nghệ thuật, qua đó định hình cách hiểu về “ba tầng lớp” trong nghiên cứu văn học so sánh và văn học thế giới.

sự đan xen của các loại quyền lực trong quan điểm của Pascale Casanova<sup>1</sup>, một “vấn đề” cần phải được giải quyết bằng các phương pháp mới trong quan điểm của Franco Moretti<sup>2</sup>, hay là một “mô thức đọc” “dựa vào năng lực tưởng tượng cá nhân của người đọc và các nhân tố môi trường mà đạt được sự cộng hưởng toàn diện” trong quan niệm của David Damrosch<sup>3</sup>. Trong khi đó, Haun Saussy lại đưa ra những chất vấn đối với mô thức văn học thế giới xem “tiểu thuyết châu Âu” là trung tâm, đồng thời cho rằng chính sự hạn hẹp và thiên kiến đó đã hạn chế một nền văn học thế giới vốn dĩ hết sức đa dạng<sup>4</sup>. Dạng thức “văn học thế giới” sau khi được hoá giải về bản thể luận này được gọi là “văn học thế giới mới” (The New World Literature)<sup>5</sup>.

Sự xuất hiện của khái niệm “văn học thế giới mới” không phải là một sự ngẫu nhiên, cũng không phải là cuộc cải cách nội bộ của khoa nghiên cứu văn học so sánh, mà là sự cách tân về mặt nhận thức luận do sự chuyển biến triết học mang tính bản thể luận trong thời đại toàn cầu hoá. Bản thể luận triết học này là hệ quả của những cải cách của thuyết công cụ do kỹ thuật mới thúc đẩy, lấy số hoá làm kỹ thuật thông tin, đem đến cho con người những chấn động chưa từng có trong lịch sử. Kỹ thuật thông tin đã mở rộng các lĩnh vực tồn tại của hiện thực đời sống, đồng thời mở ra một thế giới thông tin hoàn toàn khác biệt với thế giới vật chất và tinh thần đã tồn tại trước đó, từ đó đặt ra yêu cầu tái cấu trúc bản thể luận triết học truyền thống. Do đó, “văn học thế giới” theo chủ nghĩa bản chất cũ vốn tồn tại trước đó đã được tái cấu trúc thành một “văn học thế giới mới” với nhiều góc độ, động thái.

Thế giới thông tin được hỗ trợ bởi công nghệ kỹ thuật số sẽ được thể hiện dưới dạng dữ liệu (data) và trở thành phương thức sống chính của con người trong thời đại này. “Văn học thế giới” với tính đa chiều, lấy cấu trúc mạng lưới làm đặc tính được hình thành trên nền tảng thay đổi của triết học bản thể luận và nhận thức luận; đồng thời phù hợp với phương thức sinh tồn của con người trong thời đại mới và có sự hô ứng với thế giới mạng. Điều này có ý nghĩa quan trọng trong việc nhận thức “văn học thế giới mới”.

Kể từ năm 2019, đại dịch Covid-19 trên phạm vi toàn cầu đã đẩy nhanh tốc độ phát triển của hệ thống mạng lưới số hoá. Các kỹ thuật thông tin vốn đã được xây dựng trong các ngành nghề nay càng trở nên phổ cập. Thảm họa không chỉ mang đến những thay đổi thực tiễn đối với phương thức “văn học thế giới mới” mà còn buộc chúng ta phải suy nghĩ sâu sắc về nội hàm của khái niệm này. Kế hoạch “80 cuốn sách vòng quanh thế giới” của David Damrosch<sup>6</sup> là một mô hình mẫu cho việc thực hành “văn học thế giới mới” trong thời kì hậu dịch bệnh. Rõ ràng, văn bản quan trọng, nhưng quan niệm quan trọng hơn. Cái sau quyết định sự lựa chọn của cái trước, đồng thời cũng xác định phương thức biểu đạt cũng như giá trị mà nó muốn

<sup>1</sup> Casanova, “Literature as a World,” 108.

<sup>2</sup> Moretti, “Conjectures on World Literature,” 125.

<sup>3</sup> Damrosch, “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age,” 321.

<sup>4</sup> Posnett, *World Literature*, 110.

<sup>5</sup> Cheah, *What Is a World?*, 184.

<sup>6</sup> Kế hoạch “80 cuốn sách vòng quanh thế giới” (80 Books Around the World) nhằm giới thiệu 80 tác phẩm văn học đến từ 80 quốc gia trên thế giới trong vòng một năm. Thông qua nền tảng trực tuyến, Damrosch cung cấp bài phân tích, phỏng vấn và video nhằm giúp độc giả tiếp cận sâu sắc hơn với từng tác phẩm trong bối cảnh văn hoá của nó. Dự án thể hiện rõ tinh thần của văn học so sánh thời đại toàn cầu hóa: phá vỡ ranh giới địa lí, thúc đẩy đối thoại liên văn hóa và mang đến cái nhìn đa chiều về thế giới thông qua lăng kính văn chương.

truyền tải và hướng đến. “Văn học thế giới mới” chắc chắn không phải là việc xử lý hệ thống dữ liệu văn học của các quốc gia, dân tộc, cũng không phải là sự khảo cứu đối với phương thức truyền đạt của ý nghĩa văn bản dựa trên đồng sách cũ mà dựa trên nền tảng văn học (văn bản), có tư duy so sánh và góc nhìn thế giới, xuất phát từ ý nghĩa của văn bản, tìm ra sự tương đồng trong quá trình phát triển của tinh thần nhân loại. Ông cũng chỉ ra rằng thế giới con người từ cổ chí kim luôn đặt trong các mối liên hệ, giao thoa, tương hỗ lẫn nhau, chứ không phải là một thế giới chia rẽ hay cô lập.

Sự xuất hiện của đại dịch toàn cầu đã “giam lỏng” con người trong nhà, mạng internet trở thành kênh kết nối hiệu quả duy nhất với thế giới bên ngoài. “Văn học thế giới mới” nhờ vào mạng internet mà có được sự thay hình đổi dạng. Số hóa văn học khiến việc đọc văn bản trở nên dễ dàng, thuận tiện hơn, lượng thông tin mà người đọc tiếp cận lớn hơn. Những điều này có lợi cho việc “văn học thế giới mới” thực sự được mở rộng trên phạm vi toàn cầu, đồng thời phá vỡ rào cản về quốc gia, ngôn ngữ, văn hóa và cá nhân, qua đó củng cố sự hiểu biết về thế giới đa nguyên. Tuy nhiên, việc số hóa các sản phẩm văn học cũng khiến cho chúng ta nhanh chóng bước vào kỉ nguyên “dư thừa” văn bản. Việc đọc ngày càng trở nên chóng vánh hơn, trong khi đọc kĩ mới chính là nền tảng căn cốt của nghiên cứu văn học. Bên cạnh đó, bối cảnh tri thức “phẳng” và việc đọc các văn bản cạnh nhau có thể dễ dàng nhấn chìm các đặc điểm cá nhân hóa của tác phẩm văn học và làm suy yếu sự hiểu biết về các tác phẩm văn học kinh điển. Điều này đặt ra một loạt câu hỏi: “Chúng ta tìm ra cách phối hợp cân bằng giữa việc đọc thường thức và đọc lướt, làm thế nào để những phân tích vĩ mô và các phân tích vi mô có thể được thực hiện một cách hài hòa và hiệu quả, qua đó phục vụ trực tiếp cho công tác nghiên cứu văn học”<sup>1</sup>.

Công nghệ thực sự bù đắp những khiếm khuyết trong quá trình xử lý tư liệu nhưng bản thân nó không phải đã thực sự hoàn thiện. Một mặt, phương thức đọc lướt khiến cho “va chạm” và đối thoại giữa người đọc và văn bản, giữa các văn bản với nhau trở nên đơn nhất. Mặt khác, internet tiềm ẩn nguy cơ bá quyền kĩ thuật thông qua thuật toán. Phương thức truyền tải “Focus Media” có thể khiến cho tri thức đa diện của “văn học thế giới mới” trở nên đơn nhất hoá. Các kĩ thuật biểu thị của internet có khuynh hướng định hướng giá trị và cảm xúc cho người đọc, khiến việc tiếp nhận trở nên thụ động. Mục “Đề xuất mỗi ngày” hoặc “Đề xuất cho bạn” trong Kindle đều là sản phẩm của thuật toán. Việc đa phương tiện, minh họa các hình tượng văn học bằng những hình ảnh rõ nét cũng đồng nghĩa với việc làm mất đi sức sống nội tại của văn học. Đứng trước sự phát triển như vũ bão của khoa học công nghệ, chúng ta phải làm thế nào để không bị công nghệ che lấp bản chất? Phải làm thế nào để tư tưởng của người đọc có sự tách biệt tương đối với công cụ? Những đòi hỏi lí tính nhân văn này trở nên vô cùng bức thiết sau thời đại dịch bệnh mà con người vừa trải qua.

### **Kết luận**

Rõ ràng, việc thực hành “văn học thế giới mới” trong thời kì hậu dịch bệnh không thể tách rời sự hỗ trợ của công nghệ mạng, nhưng chỉ dừng lại ở kĩ thuật thôi thì chưa đủ. Chúng ta nên vượt lên trên sự chú tâm đối với kĩ thuật mang tính công cụ, từ đó dẫn dắt người đọc tiến hành

<sup>1</sup> John Unsworth, “What Is Humanities Computing, and What Is Not?” in *Defining Digital Humanities*, edited by Melissa Terras, Julianne Nyhan, and Edward Vanhoutte (London: Routledge, 2002), 178.

đọc văn bản văn học ở các mức độ sâu hơn. Điều này chắc chắn không thể giải quyết bằng sự gia tăng về lượng thông tin. Cùng với đó, chúng ta cũng nên tránh việc giảm giá trị thông tin của các văn bản văn học do cùng lúc có thể tiếp cận các nguồn thông tin phong phú, đa dạng, nhờ đó, khắc phục tình trạng “công cụ hoá” trong hành trình chiếm lĩnh tri thức của người đọc. Những thuận lợi của việc đối thoại, giao lưu qua mạng không thể thay thế được sự giao lưu và tương tác trực diện, bởi chỉ khi giá trị nhân văn của văn hoá nhân loại được phát huy, “văn học thế giới mới” mới có thể khẳng định được vai trò và giá trị nhận thức của nó trong một thế giới đang ngày càng trở nên chia tách và bất ổn: “Cuộc sống luôn tiến về phía trước, nhưng thời gian của văn học thì có thể đảo ngược, với tư cách là một độc giả văn học thế giới, chúng ta nên biết cách du ngoạn cả trên hai chiều kích thời gian ấy”<sup>1</sup>. Trong cuộc hành trình ấy, cái mà chúng ta cần không chỉ dừng lại ở kỹ thuật, mà quan trọng hơn là ở tư tưởng.

### Tài liệu tham khảo

- Auerbach, Erich. “Philology of Weltliteratur.” In *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, edited by Walter Muschg and Emil Staiger. Bern: Francke, 1952.
- Bernheimer, Charles, ed. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Berry, David M., and Anders Fagerjord. *Digital Humanities: Knowledge and Critique in a Digital Age*. Cambridge: Polity Press, 2018.
- Brandes, Georg. “World Literature.” In *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, edited by David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi, translated by Haun Saussy. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- Casanova, Pascale. “Literature as a World.” *New Left Review* 31 (2005): 71-90.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Translated by M. B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Cheah, Pheng. *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- Damrosch, David. *How to Read World Literature*. Chichester: John Wiley & Sons, 2018.
- Damrosch, David. “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age.” In *Comparative Literature in an Age of Globalization*, edited by Haun Saussy, 43-53. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- Damrosch, David, and David L. Pike, eds. *The Longman Anthology of World Literature*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Pearson Longman, 2009.
- Damrosch, David, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi, eds. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- Davis, Paul, et al., eds. *The Bedford Anthology of World Literature*. Boston: Bedford/St. Martin’s, 2003.

---

<sup>1</sup> 达姆罗什 (David Damrosch), 刘洪涛, 尹星主编。《世界文学理论读本》, 25。

- Moretti, Franco. “Conjectures on World Literature.” *New Left Review* 1 (2000): 54-68.
- Mufti, Aamir R. “Orientalism and the Institution of World Literatures.” *Critical Inquiry* 36, no. 3 (2010): 458-493.
- Pizer, John. “The Emergence of Weltliteratur: Goethe and the Romantic School.” In *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.
- Posnett, Hutcheson Macaulay. *Comparative Literature*. London: Kegan Paul, Trench, 1886.
- Puchner, Martin, et al., eds. *The Norton Anthology of World Literature*. 4<sup>th</sup> ed. New York: W. W. Norton, 2018.
- Tagore, Rabindranath. “World Literature.” In *Selected Writings on Literature and Language*, edited by Sisir Kumar Das and Sukanta Chaudhuri, translated by Swapan Chakravorty. New Delhi: Oxford University Press, 2001.
- Thomsen, Mads Rosendahl. *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. New York: Continuum International Publishing Group, 2008.
- Unsworth, John. “What Is Humanities Computing, and What Is Not?” In *Defining Digital Humanities*, edited by Melissa Terras, Julianne Nyhan, and Edward Vanhoutte. London: Routledge, 2002.
- Wallerstein, Immanuel. *The Modern World-System*. Vol. 1: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. New York: Academic Press, 1974.
- Wellek, René. *Concepts of Criticism*. Edited by Stephen G. Nichols Jr. New Haven: Yale University Press, 1963.
- Wellek, René. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Wellek, René. “The Crisis of Comparative Literature.” In *Concepts of Criticism*, edited by Stephen G. Nichols Jr., 282-295. New Haven: Yale University Press, 1963.
- Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.
- 阿英. 郑振铎著译编年考略. 北京: 书目文献出版社, 1988.
- 艾田伯. “是否应该修正世界文学的概念.” 载 比较文学之道: 艾田博文论选集, 胡玉龙译. 北京: 三联书店, 2006.
- 陈平原. 中国现代学术之路. 上海: 上海人民出版社, 2002.
- 达姆罗什, 刘洪涛, 尹星主编. 世界文学理论读本. 北京: 北京大学出版社, 2012.
- 马克思, 卡尔, 和弗里德里希·恩格斯. “共产党宣言.” 载 马克思恩格斯选集, 第1卷. 北京: 人民出版社, 1995.
- 郑振铎. “文学的统一观.” 载 郑振铎全集, 第15卷. 天津: 花山文艺出版社, 1998.

# MOTIF SINH ĐÔI TRONG TRUYỀN THUYẾT DÂN GIAN NGƯỜI VIỆT

ĐẶNG QUỐC MINH DƯƠNG\*

**Tóm tắt:** Bài viết tập trung khảo sát motif sinh đôi trong truyền thuyết dân gian người Việt để làm rõ ý nghĩa biểu tượng của hình tượng anh hùng tập thể. Dựa trên phương pháp thống kê - phân loại, phân tích - tổng hợp và phương pháp nghiên cứu liên ngành, bài viết chỉ ra rằng motif này không chỉ là hiện tượng sinh học mà còn là một mã văn hóa phản ánh sức mạnh đoàn kết bộ lạc, thường xuất hiện đậm đặc trong bối cảnh chiến tranh giữ nước thời Văn Lang - Âu Lạc và Bắc thuộc. Mạch vận động của nhân vật từ sự thụ thai kì ảo, chiến công hiển hách đến khoảnh khắc hóa thân đã khẳng định triết lí “đồng sinh, đồng tử” và tính nhất thể hóa. Chính việc linh thiêng hóa các cặp sinh đôi thành những vị phúc thần bảo hộ đã biến họ thành biểu tượng cho sự hợp nhất, đồng lòng của cộng đồng trước mọi biến cố lịch sử.

**Từ khóa:** motif, sinh đôi, người Việt, truyền thuyết.

## THE TWIN MOTIF IN VIETNAMESE FOLK LEGENDS

**Abstract:** This article investigates the twin motif in Vietnamese folk legends to clarify the symbolic significance of the “collective hero” figure. Through statistical classification, synthetic analysis, and interdisciplinary methods, the article establishes that this motif extends beyond biological phenomena and functions as a cultural code reflecting tribal solidarity. The findings reveal a high concentration of this motif in historical contexts related to national defense during the Văn Lang - Âu Lạc and Northern Colonial periods. The character trajectory, from miraculous conception and notable achievements to transformation, reinforces the “born together, die together” philosophy and the principle of unification. The elevation of these twin pairs to guardian deities has rendered them lasting symbols of communal unity and consensus during periods of historical upheaval.

**Keywords:** motif, twins, Vietnamese people, legends.

*Ngày nhận bài: 02.12.2025; ngày gửi phản biện: 15.12.2025;*

*ngày nhận bài sửa: 29.12.2025; ngày duyệt đăng: 10.02.2026.*

### Dẫn nhập

Sinh nở, xét trong nhận thức thông thường, được hiểu là quá trình tạo sinh một cá thể mới. Tuy nhiên, thực tiễn cho thấy trong một lần mang thai, người mẹ không nhất thiết chỉ sinh ra một đứa trẻ, mà có thể đồng thời cho ra đời hai cá thể. Hiện tượng này được gọi là sinh đôi. Dưới góc nhìn khoa học, hiện tượng sinh đôi có thể được lí giải bằng những cơ chế sinh học cụ thể, song trong văn hóa dân gian, nó lại được tiếp nhận theo một hệ quy chiếu khác. Sinh đôi thường được xem như hiện tượng đặc biệt, hàm chứa những ý nghĩa vượt ra ngoài phạm vi sinh lí thông thường. Chính cách nhìn ấy đã tạo điều kiện để sinh đôi được mã hóa thành

---

\* TS. - Trường Đại học Văn Hiến. Email: DuongDQM@vhu.edu.vn

motif trong truyền thuyết dân gian người Việt. Ở đó, hiện tượng sinh đôi không chỉ liên quan đến chuyện sinh nở hay huyết thống, mà còn gợi mở những suy tư về mối quan hệ giữa người sinh và cộng đồng.

Trong thời gian qua, hiện tượng sinh đôi trong văn học dân gian Việt Nam đã được một số công trình nghiên cứu tiếp cận từ nhiều góc độ khác nhau. Trong công trình *Người anh hùng làng Dóng*, nhà nghiên cứu Cao Huy Đình đã chỉ ra sự tồn tại phong phú của các cặp anh em sinh đôi trong hệ thống truyền thuyết về Thánh Gióng<sup>1</sup>. Cao Huy Đình cho rằng: “Hình tượng anh em sinh đôi phản ánh sự tách đôi thị tộc gốc ra để trở thành bào tộc hay là tính lưỡng hợp của thị tộc”<sup>2</sup>. Vận dụng lí thuyết motif, Nguyễn Tấn Đắc đã chỉ ra hệ quả từ sự giống nhau như đúc của các cặp nhân vật sinh đôi. Qua khảo sát bản kể *Tám Cám* (do G. Jeanneau sưu tầm ở Mỹ Tho năm 1886), *Ý Uời - Ý Noọng* và *Trầu Cau*, ông nhận định sự giống nhau như đúc về ngoại hình chính là “nguyên nhân và mối quan hệ không thể dung hòa được”<sup>3</sup>, tạo nên một “chủ đề ẩn”. Giả thuyết này gợi mở rằng chính diện mạo giống nhau đến mức cực đoan đã thúc đẩy những xung đột kịch tính, trở thành kết cấu chìm chi phối toàn bộ cốt truyện. Gần đây, khi nghiên cứu về motif đồng sinh trong truyện dân gian Việt Nam, chúng tôi đã hệ thống hóa hiện tượng đồng sinh trong các thể loại thần thoại, truyền thuyết và cổ tích<sup>4</sup>. Theo quan sát của chúng tôi, so với thần thoại, truyền thuyết tuy vẫn còn yếu tố thần kì nhưng đã có sự giảm thiểu về số con trong một lần sinh. Nhìn chung, vấn đề motif sinh đôi trong văn học dân gian Việt Nam đã xuất hiện trong bản đồ nghiên cứu, song hiện tượng này mới chỉ được khai thác ở những “điểm” đơn lẻ qua từng nhân vật hay thời kì nhất định. Sự thiếu hụt một cái nhìn mang tính “điện” - tức là một sự xâu chuỗi mang tính hệ thống - đã khiến motif này vẫn chỉ là những mảnh ghép rời rạc trong bức tranh tổng thể về truyện kể dân gian.

Từ thực trạng trên, bài viết đặt ra yêu cầu khảo sát motif sinh đôi một cách toàn diện thay vì những lát cắt đơn lẻ, nhằm tái hiện một bức tranh đầy đủ và năng động về hiện tượng này trong truyền thuyết người Việt. Bằng việc kết hợp phương pháp thống kê - phân loại, phân tích - tổng hợp và tiếp cận liên ngành, bài viết không chỉ làm rõ các lớp via quan niệm dân gian mà còn bóc tách quá trình biến đổi trong tư duy văn hóa của cộng đồng qua từng thời kì.

## **1. Khảo sát sơ bộ**

Khảo sát truyền thuyết dân gian người Việt, chúng tôi tìm thấy 40 truyện<sup>5</sup> có sự xuất hiện của hiện tượng sinh đôi<sup>6</sup>. Cụ thể, xin xem bảng thống kê dưới đây:

<sup>1</sup> Cao Huy Đình, *Người anh hùng làng Dóng* (TP. Hồ Chí Minh: NXB Trẻ, 2015). Trong bài viết này, ngoại trừ trường hợp dẫn lại công trình của Cao Huy Đình, chúng tôi vẫn ghi là “Gióng” theo cách viết thông dụng hiện nay.

<sup>2</sup> Cao Huy Đình, *Người anh hùng làng Dóng*, 36.

<sup>3</sup> Nguyễn Tấn Đắc, *Truyện kể dân gian đọc bằng type và motif* (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2001), 178.

<sup>4</sup> Đặng Quốc Minh Dương và Lê Văn Thiện, “Motif đồng sinh trong truyện dân gian Việt Nam,” Tạp chí *Khoa học Trường Đại học Văn Hiến*, tập 8, số 4 (2022), 108-120.

<sup>5</sup> Bài viết lấy đơn vị truyện làm đối tượng thống kê/ khảo sát. Trong trường hợp cần mở rộng khảo sát, chúng tôi sẽ có những chỉ dẫn và thông tin cụ thể.

<sup>6</sup> Thống kê theo: Nguyễn Thị Huệ và Trần Thị An (Biên soạn), *Tuyển tập Văn học dân gian Việt Nam*, Tập 1 (Hà Nội: NXB Giáo dục, 2001); Kiều Thu Hoạch (Chủ biên), *Tổng tập văn học dân gian người Việt*, Tập 4: Truyền thuyết dân gian người Việt (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2004). Bên cạnh đó, chúng tôi có tham khảo công trình *Đình chùa làng tâm nổi tiếng Việt Nam* do Trần Mạnh Thường chủ biên (Hà Nội: NXB Văn hóa - Thông tin, 1998).

Giai đoạn lịch sử	Cùng giới (Nam - Nam)	Cùng giới (Nữ - Nữ)	Khác giới (Nam - Nữ)	Tổng số
Thời Văn Lang - Âu Lạc	19	1	2	22
Thời Bắc thuộc	14	0	1	15
Thời Tự chủ	3	0	0	3
<b>Tổng cộng</b>	36	1	3	40

**Bảng 1:** Bảng thống kê sự xuất hiện của hiện tượng sinh đôi trong truyền thuyết dân gian người Việt

(Nguồn: Tác giả tổng hợp dựa trên những tư liệu liên quan)

Bảng thống kê trên đây cho thấy:

Thứ nhất, về dạng sinh đôi: Có 36/40 truyện là sinh đôi cùng giới, chiếm 90%; chỉ có 03/40 truyện là sinh đôi khác giới, chiếm 7,5%. Như vậy, trong truyền thuyết dân gian người Việt, hiện tượng sinh đôi cùng giới (còn gọi là cùng trứng) chiếm ưu thế.

Thứ hai, về giới tính của các cặp song sinh: Song sinh nam chiếm 36/40 trường hợp (tương đương 90%), song sinh khác giới có 03/40 trường hợp (7,5%), và song sinh nữ có 01/40 trường hợp (2,5%). Sự chênh lệch này cho thấy hình tượng anh hùng song sinh nam xuất hiện với tần suất vượt trội, phản ánh đặc trưng của thể loại truyền thuyết về đề tài chiến tranh vệ quốc.

Thứ ba, kết quả khảo sát 40 truyện truyền thuyết chỉ ra rằng motif sinh đôi tập trung chủ yếu vào hai giai đoạn biến động là thời Văn Lang - Âu Lạc<sup>1</sup> (22 truyện) và thời Bắc thuộc<sup>2</sup> (15 truyện), trong khi thời Tự chủ<sup>3</sup> chỉ còn 03 truyện. Sự sụt giảm dần theo thời gian cho thấy motif này thường nảy sinh trong những bối cảnh lịch sử đòi hỏi sự đoàn kết cao độ và nhu cầu khẳng định sức mạnh của cộng đồng.

Các phần sau của bài viết sẽ thảo luận kỹ hơn về những hiện tượng này.

## 2. Sự thai và sinh nở của nhân vật sinh đôi

Trong truyền thuyết dân gian người Việt, quá trình tạo sinh cặp nhân vật sinh đôi luôn mang đậm màu sắc kì ảo. Từ cảnh huống hiếm muộn, cầu tự đến những điềm báo và sự giao kết thần bí với tự nhiên, dân gian đã thiết lập cho họ một tiểu sử đầy dị biệt. Sự bất thường này thường thể hiện qua thai kì kéo dài và khoảnh khắc cả hai cùng được sinh ra từ một cái bọc.

Khảo sát hệ thống truyện kể cho thấy một đặc điểm chung về xuất thân của các nhân vật sinh đôi: cha mẹ họ phần lớn đều là những người cao tuổi, hiếm muộn, thường đã ngoài tứ tuần mà vẫn chưa có mụn con nối dõi. Đứng trước nghịch cảnh ấy, họ không chỉ gửi gắm niềm khát

<sup>1</sup> Thời Văn Lang - Âu Lạc (khoảng 2879 - 179 TCN) khởi đầu từ vùng đất tổ Phong Châu (Phú Thọ), được xem là thời kì dựng nước đầu tiên trong lịch sử Việt Nam.

<sup>2</sup> Thời Bắc thuộc kéo dài từ năm 179 TCN đến năm 938.

<sup>3</sup> Thời Tự chủ kéo dài từ năm 938 đến năm 1858.

khao qua việc kiên trì đi cầu tự tại các đình chùa miếu mạo mà còn dốc lòng thực hiện những việc nhân đức. Hành động “tích phúc” này không chỉ phản ánh niềm tin về lẽ nhân quả của dân gian, mà còn đóng vai trò như một nghi thức “thanh tẩy” mang tính biểu tượng, giúp chuẩn bị một nền tảng đạo đức thuần khiết nhất để tiếp đón những sinh mệnh phi thường sắp giáng thế.

Dưới góc độ thi pháp, tình trạng hiếm muộn không còn là một hoàn cảnh sinh học đời thường mà đã trở thành một *chỉ báo nghệ thuật* cho sự thử thách lòng kiên trì và đức tin của con người trước thế lực siêu nhiên. Chính sự trì hoãn sinh nở này đã tạo ra một “khoảng nén tâm linh”, biến khoảnh khắc thụ thai thành điểm giao thoa giữa “nhân lực” và “thiên mệnh”, nơi đặc quyền á thần được ban tặng như một sự đền đáp cho lối sống thiện lương. Chẳng hạn, hai đấng sinh thành cao tuổi của Nguyễn Cẩm và Nguyễn Ứng đại vương được báo mộng ban con vì họ “có tích phúc” (*Sự tích hai anh em sinh đôi Nguyễn Cẩm, Nguyễn Ứng đại vương thời Hùng Vương*). Tương tự, ông bà Phạm Hồng đời Hùng Vương phải qua quá trình tu thân, làm điều thiện mới thụ hưởng điềm lành từ rồng thần để sinh ra hai vị Thiên và Quang (*Sự tích hai anh em Thiên, Quang thời Hùng Vương*). Như vậy, có thể thấy, hiếm muộn và cầu tự chính là nhịp cầu dẫn dắt nhân vật từ cõi thực vào cõi thiêng, khẳng định một triết lí sâu xa của dân gian: những tài năng kiệt xuất của dân tộc luôn phải được nảy mầm từ mảnh đất đạo đức của gia đình và cộng đồng.

Tiếp nối mạch nguồn đạo đức của gia đình, sự ra đời của các cặp sinh đôi trong truyền thuyết còn được hợp thức hóa qua những phương thức thụ thai thần kì, thiết lập mối giao kết giữa người mẹ và các lực lượng siêu nhiên. Phổ biến nhất là hình thức ứng mộng, nơi người mẹ được các vị thần linh báo trước sứ mệnh qua những biểu tượng thanh cao như bông sen trắng, cành hoa hay linh vật như rồng, hổ. Những giấc mơ này không đơn thuần là ảo giác mà được coi là “chiêm mộng có tính chất tiên tri, có nguồn gốc là sức mạnh từ trên trời”<sup>1</sup>, nhằm nhấn mạnh tầm quan trọng của người anh hùng mà cộng đồng đang kì vọng. Đặc biệt, điềm báo thường mang tính chất chỉ báo như nuốt hai quả trứng, thấy hai ngôi sao sa, hay nhặt được hai râu rồng để khẳng định tính chất sinh đôi ngay từ khi chưa thành hình.

Bên cạnh sự ứng mộng, các nhân vật sinh đôi còn xuất hiện từ một “quan hệ có tính chất thần thoại”<sup>2</sup> giữa người mẹ với tự nhiên thông qua những tiếp xúc trực tiếp đầy kì ảo như rấn nhập vào, mãng xà quấn mình hay ước chân vào dấu chân khổng lồ. Điển hình như bà Hàn Thị Bích nằm mộng thấy rồng đờ lên người (*Sự tích Anh công, Dục công thời Hùng Vương*), hay Tạ Ả nương ước chân vào dấu chân hổ và nằm mơ thấy thần hổ treu gheo mà có thai (*Sự tích các ông Cả Lợi, Hai Lợi*). Chi tiết dấu chân gợi liên tưởng đến motif thụ thai thần kì của Ông Đổng trong truyền thuyết Thánh Gióng, nhưng ở đây, chi tiết dấu chân là biểu tượng cho sự tương nhập sức mạnh giữa sơn quân và người anh hùng, minh chứng cho sự kế thừa uy lực oai hùng từ thế giới tự nhiên linh thiêng. Quan niệm anh hùng là con của tự nhiên (trời) và một bà mẹ trần thế thực chất bắt nguồn từ ý thức hệ thời kì thị tộc mẫu hệ, “bắt nguồn từ trong thị tộc mẫu hệ, lúc

<sup>1</sup> Jean Chevalier và Alain Gheerbrant, *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Phạm Vĩnh Cư, Nguyễn Xuân Giao, Lưu Huy Khánh, Nguyễn Ngọc, Vũ Đình Phòng và Nguyễn Văn Vỹ dịch (Hà Nội: NXB Đà Nẵng, 2002), 165.

<sup>2</sup> C. Mác, *Phê phán kinh tế chính trị*. Dẫn theo Cao Huy Đình, *Người anh hùng làng Dóng*, 35.

con người chỉ biết mẹ mà không biết cha”<sup>1</sup>. Những hình thức thụ thai dị thường này đóng vai trò linh thiêng hóa nguồn gốc, biến nhân vật từ con người trần thế thành thực thể mang dòng máu thánh thần. Điểm độc đáo trong motif sinh đôi chính là sự lặp lại của các biểu tượng điềm báo - như việc nhặt được hai chiếc râu rồng, nuốt hai quả trứng hay thấy hai ngôi sao sa - nhằm nhấn mạnh sự tương đồng tuyệt đối về bản chất và sức mạnh của hai anh em ngay từ lúc chưa thành hình. Đây là thủ pháp nghệ thuật quan trọng để khẳng định tính chất “nhất thể” của cặp nhân vật, tạo tiền đề vững chắc cho những chiến công tập thể hiển hách về sau.

Ngày nay, y học hiện đại đã chứng minh thai kì bình thường của con người kéo dài khoảng 280 ngày, tương đương chín tháng mười ngày. Tuy nhiên, trong thế giới của truyền thuyết, các nhân vật sinh đôi thường có thời gian nằm trong bụng mẹ dài hơn so với quy luật sinh học đó. Phổ biến nhất là những trường hợp mang thai tròn một năm (12 tháng) như thân mẫu của Trần Giới, Trần Hà (*Trần Giới, Trần Hà*); hay Hoàng hậu Phương Dung mang thai hoàng tử Bảo Quốc (*Sự tích hai hoàng tử Bảo Quốc, Chân Võ thời Hùng Vương*). Có trường hợp người mẹ mang thai đến tận 13 tháng như *Sự tích Trâu Á, Trâu Thành thời Hùng Vương đánh Thục*. Sự trì hoãn thời gian ra đời này không đơn thuần là chi tiết kì ảo hóa mà mang hàm ý sâu sắc về sự tích tụ linh khí. Khoảng thai kì kéo dài chính là quá trình thai nhi tiếp nhận và chuyển hóa nguồn năng lượng từ thiên nhiên và thần linh để chuẩn bị cho một tầm vóc và sức mạnh phi thường trong tương lai. Khác với nỗi lo âu về sự yếu ớt của hiện tượng sinh non hay những rủi ro sinh học trong đời sống thực tế, thời gian thai nghén kéo dài trong truyện kể là một sự “bảo chứng” cho sức khỏe và linh năng phi thường. Việc nằm trong bụng mẹ lâu hơn bình thường giúp khẳng định căn cốt phi phàm, tách biệt hoàn toàn người anh hùng khỏi những chuẩn mực phàm trần ngay từ khi chưa lọt lòng. Theo quan niệm dân gian, thời gian thai nghén càng dài thì linh năng tích lũy càng lớn, tạo nên một sự chuẩn bị kĩ lưỡng về mặt tâm linh cho những bậc nhân vật đảm nhận sứ mệnh gánh vác giang sơn. Đây là một thủ pháp nghệ thuật quan trọng nhằm “nén” sự kì vọng của cộng đồng, biến khoảnh khắc chào đời thành một sự bùng nổ của sức mạnh thần kì, xứng đáng với sự chờ đợi và tôn kính của nhân dân.

Khoảnh khắc hạ sinh các cặp nhân vật sinh đôi thường được dân gian bao phủ bằng những điềm lạ và hình thức sinh nở dị biệt, trong đó phổ biến nhất là hiện tượng sinh ra từ một cái bọc. Chẳng hạn, hai vị thiên thần triều Hùng Duệ Vương được sinh ra từ “một bọc hai trai” trong tiếng sấm nổ vang động (*Sự tích hai vị thiên thần và hai vị thủy thần triều Hùng Duệ vương*); hay thân mẫu của Áp Tãi, Khao Lao cũng sinh ra một cái bọc rồi mới nở thành hai người con (*Áp Tãi, Khao Lao*). Hình ảnh cái bọc không chỉ là vật chứa linh thiêng giúp bảo vệ nhân vật trong suốt thai kì kéo dài, mà còn là biểu tượng của sự đồng nhất về nguồn gốc. Chi tiết này không chỉ là sự tái hiện hình ảnh “bọc trăm trứng” đầy quen thuộc của mẹ Âu Cơ mà đã được nâng tầm thành một biểu tượng cho tính nhất thể hóa. Qua đó, dân gian khẳng định sự gắn kết máu thịt của cặp anh hùng không đơn thuần là quan hệ huyết thống, mà là một chỉnh thể sức mạnh được nhân đôi.

Đi kèm với sự sinh nở khác thường là những nhân dạng đặc biệt, tách biệt người anh hùng khỏi diện mạo phàm trần ngay từ khi lọt lòng. Các nhân vật thường mang những dấu vết của

<sup>1</sup> Cao Huy Đình, *Người anh hùng làng Dóng*, 35.

thần linh như có vảy, tướng mạo khôi ngô, cao lớn khác thường, hoặc sở hữu những năng lực siêu nhiên sớm phát lộ. Chẳng hạn, truyện *Sự tích Phương Dung công chúa thời vua Trưng* kể rằng Phương Dung sinh được hai người con đầu người mình rắn, da có vảy giáp. Theo truyền thuyết *Sự tích hai vị thiên thần và hai vị thủy thần triều Hùng Duệ vương*, hai vị thiên thần triều Hùng Vương mới trăm ngày tuổi đã biết nói, biết đi và luôn có mây hồng che chở. Cũng trong truyền thuyết này, cặp anh hùng khác thường được mô tả là “thân cao tám thước, sức địch vạn người”<sup>1</sup>. Những chi tiết trên không chỉ cho biết ngoại hình, tài năng của các nhân vật mà còn là thủ pháp “vật linh hóa” nhân vật, biến những dấu vết sinh học lạ lẫm thành “long cốt”, “thánh tướng”, giúp nhân dân dễ dàng chấp nhận và tôn thờ sứ mệnh phi thường của họ. Nói cách khác, sự ra đời kì lạ, hình dáng to lớn chính là sự “chuẩn bị cần thiết để miêu tả chiến công phi thường mà người anh hùng cống hiến cho non sông đất nước”<sup>2</sup>.

Một điểm đáng lưu ý là motif cái bọc và các chi tiết kì ảo đậm nét thường xuất hiện dày đặc trong các truyện kể thời đại Văn Lang - Âu Lạc, nhưng bắt đầu có xu hướng giảm dần và thực tế hóa khi bước sang thời Bắc thuộc và Tự chủ. Chẳng hạn, truyện *Sự tích anh em Trù công và Thuận vương giúp bà Trưng đánh đuổi Tô Định* kể rằng: thân mẫu chiêm bao lên vườn đào của Tây Vương Mẫu bắt được hai bông hoa: một bông hoa đào, một bông hoa huệ. Từ đó, thân mẫu có thai rồi sinh hai vị. Kết cấu tương tự cũng được tìm thấy trong một số truyện kể cùng thời kì như: *Sự tích Thủy Hải và Đấng Giang thời vua Trưng*, *Sự tích Phương Dung công chúa thời vua Trưng*, *Sự tích hai anh em đánh giặc Tô Định*,... Sự chuyển biến này cho thấy tư duy dân gian đã có sự dịch chuyển từ bút pháp huyền thoại hóa sang xu hướng lịch sử hóa, gắn nhân vật gần hơn với đời thực để phù hợp với bối cảnh xã hội và tinh thần nhân văn của các thời kì sau, khi vai trò của cá nhân anh hùng bắt đầu được nhìn nhận qua tài năng và công trạng thực tế.

Như vậy, từ việc tích đức cầu tự của cha mẹ hiếm muộn đến thai kì kéo dài và hình thức sinh ra từ “cái bọc” linh thiêng, tất cả đã tạo nên một quy trình tạo sinh đầy tính huyền thoại. Những chi tiết này không chỉ nhằm linh thiêng hóa nguồn gốc mà còn khẳng định sự gắn kết nhất thể của cặp nhân vật sinh đôi. Đây chính là bước đệm quan trọng để đưa nhân vật từ đời thực bước vào không gian thiêng, chuẩn bị cho những chiến công phi thường vì cộng đồng về sau.

### **3. Tài năng và chiến công của nhân vật sinh đôi**

Nếu sự ra đời kì ảo là tiền đề về căn cốt, thì tài năng và chiến công hiển hách chính là thước đo giá trị thực tiễn cho sứ mệnh của các cặp sinh đôi. Sự nhất thể hóa những phẩm chất ưu tú nhất ở họ đã tạo nên sức mạnh cộng hưởng phi thường để phụng sự cộng đồng. Chính những kì tích bảo vệ giang sơn đã đưa họ từ những nhân vật ít nhiều có tính chất lịch sử trở thành những vị phúc thần bất tử trong tâm thức nhân dân.

Tài năng của các cặp nhân vật sinh đôi trong truyền thuyết không đơn thuần là sự cộng gộp vật lí của hai cá nhân riêng biệt, mà là biểu tượng cho một chỉnh thể sức mạnh toàn diện và

<sup>1</sup> Kiều Thu Hoạch (Chủ biên), *Tổng tập văn học dân gian người Việt*, 112-114.

<sup>2</sup> Trần Thị An, *Đặc trưng thể loại và việc văn bản hóa truyền thuyết dân gian Việt Nam* (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2014), 113.

cân bằng. Dân gian thường xây dựng họ như những đấng bậc văn võ song toàn, trong đó sự tài giỏi được chia sẻ hoặc hội tụ để tạo nên một sức mạnh trọn vẹn. Chẳng hạn, cặp chị em Chính nương và Chu Chương được mô tả đầy tính bổ trợ: “chị thì xinh đẹp, em thì văn chương võ nghệ kiêm tài” (*Sự tích Chính nương và Chu Chương*)<sup>1</sup>. Tương tự, các cặp anh hùng như Cao Sơn - Quý Minh hay Thủy Hải - Đãng Giang đều được khắc họa là những bậc thiên tư đỉnh ngộ, tài kiêm văn võ. Sự phân định hoặc hòa quyện giữa “văn” (mưu lược, trí tuệ) và “võ” (sức mạnh chiến trận) chính là cách dân gian lí tưởng hóa một mẫu hình anh hùng hoàn hảo, có khả năng ứng phó với mọi thử thách của lịch sử.

Đáng chú ý, sức mạnh của các nhân vật này thường đạt đến ngưỡng phi thường, vượt xa chuẩn mực của người trần thế nhằm khẳng định căn cốt thần linh của họ. Những mô tả ước lệ như “thân cao 8 thước, sức địch vạn người” của hai vị thiên thần triều Hùng Duệ Vương (*Sự tích hai vị thiên thần và hai vị thủy thần triều Hùng Duệ vương*) hay vẻ ngoài “mặt rồng mắt phượng tầm thước khác vời”<sup>2</sup> của Trâu Á, Trâu Thành (*Sự tích Trâu Á, Trâu Thành thời Hùng Vương đánh Thục*) là minh chứng điển hình cho sự kì vĩ hóa nhân vật. Đặc biệt, tính “nhất thể” còn thể hiện qua sự tương hỗ trong hành động: họ giống nhau như hai giọt nước, cùng lớn nhanh như thổi và luôn xuất hiện song hành trong mọi trận tuyến. Sự hiểu ý nhau không cần lời nói và việc cùng chung một ý chí chiến đấu không chỉ tạo nên sức mạnh quân sự mà còn là biểu tượng nghệ thuật cho sức mạnh của sự đồng tâm hiệp lực. Qua đó, tài năng của cặp sinh đôi trở thành thông điệp về sự đoàn kết - một giá trị cốt lõi giúp dân tộc vượt qua những cơn biến động của lịch sử.

Chiến công của các cặp sinh đôi trong truyền thuyết luôn gắn liền mật thiết với vận mệnh dân tộc trong những giai đoạn lịch sử ngặt nghèo nhất, từ thuở dựng nước cho đến thời kì đấu tranh giành độc lập. Ở thời Văn Lang - Âu Lạc, các cặp anh hùng như Anh Công và Dục Công (*Sự tích Anh công, Dục công thời Hùng Vương*), hay hai vị Thổ Thống và Nại Vương (*Sự tích Thổ Thống và Nại Vương thời Hùng Vương*) đã vâng mệnh thiên đình đầu thai để trực tiếp phò vua giúp nước. Những cuộc đối đầu với giặc Thục hay giặc Ân thường ghi dấu sự góp mặt của các cặp sinh đôi như Cao Sơn - Quý Minh (*Sự tích hai anh em sinh đôi Cao Sơn - Quý Minh*), Trâu Á - Trâu Thành (*Sự tích Trâu Á, Trâu Thành thời Hùng Vương đánh Thục*), và anh em làng Hà (*Anh em làng Hà*). Bước sang thời Bắc thuộc, tinh thần ấy càng rực lửa qua việc Uy Công và Diệu Công phò tá Triệu Việt Vương đánh quân Lương (*Đình Đà Phố*), hay cặp chị em Thiện Nhân và Thiện Khánh tham gia cuộc khởi nghĩa Hai Bà Trưng (*Đình Huệ Trì*). Ngay cả trong thời Tự chủ, các cặp đôi như Chính nương và Chu Chương vẫn tiếp tục sứ mệnh đánh tan quân Chiêm Thành để bảo vệ cương vực (*Sự tích Chính nương và Chu Chương*). Việc đặt các nhân vật vào những cột mốc lịch sử quan trọng này không chỉ làm tăng tính xác thực cho truyện kể mà còn khẳng định vai trò trụ cột của các cặp anh hùng sinh đôi trong tâm thức cộng đồng.

Đặc điểm cốt lõi trong hành trạng của các cặp anh hùng sinh đôi chính là tính chất chiến công tập thể, nơi sự song hành không phải là sự trùng hợp mà đã trở thành một nguyên tắc

<sup>1</sup> Kiều Thu Hoạch (Chủ biên), *Tổng tập văn học dân gian người Việt*, 942 - 943.

<sup>2</sup> Như trên, 218.

bất biến trong thi pháp truyền thuyết. Trong mọi trận chiến, họ luôn cùng vào sinh ra tử, tạo nên một chỉnh thể sức mạnh nhất thể không thể tách rời: khi đánh giặc thì cùng thống lĩnh vạn quân, lúc thắng trận lại cùng được triều đình ban thưởng và phong tặng danh hiệu. Sự gắn kết này chặt chẽ đến mức mọi vinh quang hay gian khổ đều được chia sẻ, không có sự phân biệt thứ bậc hay vai trò chính phụ. Chiến công tập thể của cặp sinh đôi chính là biểu tượng cho sức mạnh của sự đoàn kết và đồng thuận trong khối đại đoàn kết dân tộc. Dân gian không chọn tôn vinh một cá nhân đơn lẻ mà tôn vinh một sức mạnh tập thể, tượng trưng cho sự bền vững và khả năng tự cường của cộng đồng trước mọi hiểm họa ngoại bang. Qua đó, hình tượng cặp đôi anh hùng trở thành điểm tựa tinh thần vững chãi, khẳng định rằng khi sức mạnh được hợp nhất, mọi kẻ thù dù hung bạo đến đâu cũng sẽ bị khuất phục. Việc xây dựng hình tượng các cặp anh hùng cùng lập chiến công trong truyền thuyết không chỉ là sự hư cấu nghệ thuật mà còn mang những ý nghĩa lí luận sâu sắc về tư duy và niềm tin của cộng đồng. Trước hết, chiến công “sinh đôi” chính là sự biểu trưng cho sức mạnh của sự đồng tâm hiệp lực. Dân gian quan niệm rằng nếu một người anh hùng đơn lẻ đã mang sức mạnh phi thường thì hai người anh hùng có cùng nguồn gốc, cốt cách và chung một ý chí sẽ tạo nên một uy lực vô song, đủ sức xoay chuyển cục diện giang sơn. Do đó, sự xuất hiện song hành của các cặp sinh đôi như Cao Sơn - Quý Minh, Uy Công - Diệu Công, Điền - Đông, Dục - Minh, Thủy Hải - Đấng Giang... mang hàm ý về sự thiết lập lại trật tự, bình định xã hội sau những biến động của đất nước.

Như vậy, sự cộng hưởng tài năng và chiến công của các cặp sinh đôi không chỉ khẳng định căn cốt phi phàm của những bậc á thần mà còn là biểu tượng cho sức mạnh hợp nhất của toàn dân tộc. Bằng việc lịch sử hóa những kì tích tập thể gắn liền với các cột mốc giữ nước quan trọng, dân gian đã tôn vinh triết lí đoàn kết như một uy lực vô song để bảo vệ sự vẹn toàn của giang sơn. Chính sự song hành tuyệt đối trong hành trạng chiến đấu đã biến họ thành những tượng đài bất tử, khẳng định sức mạnh của niềm tin và ý chí đồng tâm hiệp lực trong dòng chảy văn hóa Việt.

#### **4. Sự hóa thân và sự bất tử của nhân vật sinh đôi**

Sau khi hoàn thành sứ mệnh cứu nước và giúp dân, cuộc đời của các cặp sinh đôi thường khép lại bằng những sự kiện mang màu sắc huyền bí, vượt khỏi giới hạn của cái chết thông thường. Sự hóa thân kì ảo và quá trình bất tử hóa trong tâm thức cộng đồng là lời khẳng định cuối cùng về căn cốt thần linh và khí tiết trung trinh của những bậc anh hùng. Đây chính là bước chuyển quan trọng để đưa họ từ những nhân vật lịch sử bước vào không gian thờ tự vĩnh cửu, trở thành những vị phúc thần bảo hộ muôn đời cho giang sơn.

Cái chết của các cặp sinh đôi trong truyền thuyết thường vượt lên quy luật sinh tử thông thường, thay vào đó là một sự biến hóa đầy kì ảo để trở về nguồn gốc linh thiêng. Điểm đặc sắc nhất chính là cách thức hóa thân đồng nhất, phản chiếu triết lí “đồng sinh, đồng tử” và sự gắn kết không thể tách rời ngay cả trong khoảnh khắc cuối cùng ở cõi thế. Hành trình này thực chất là một sự hồi quy về bản nguyên, tạo nên vòng lặp đồng nhất giữa thời điểm xuất hiện và lúc rời xa cõi thế theo nguyên tắc “sinh ra từ đâu sẽ trở về từ đó”. Theo đó, những cặp anh hùng vốn là “thanh đồng” vâng mệnh Thiên đình hạ giới như Cao Sơn - Quý Minh hay Đào An -

Đào Ý thường chọn cách cưới đám mây vàng bay thẳng lên trời để thanh thân quy tiên (*Sự tích Cao Sơn, Quý Minh; Sự tích Đào An, Đào Ý thời Hùng Vương*). Ngược lại, những bậc thánh nhân mang cốt cách Long tộc hoặc do giao long quán mình mà nên như Trần Giỏi - Trần Hà và anh em Thiên - Quang lại chọn trâm mình vào sóng nước để tái hòa nhập vào thế giới thủy phủ linh thiêng (*Trần Giỏi, Trần Hà; Sự tích hai anh em Thiên, Quang thời Hùng Vương*). Sự tương ứng giữa hình thức thụ thai kì ảo và phương thức hóa thân không chỉ khẳng định bản chất thần linh bất biến, mà còn cho thấy tư duy dân gian luôn hướng tới một sự kết thúc vẹn toàn, nơi mỗi hành trình cứu thế đều được khép lại bằng việc trở lại thế giới siêu nhiên mà họ vốn thuộc về. Chính sự song hành vĩnh cửu này đã tạc dựng nên một tượng đài anh hùng duy nhất nhưng mang sức mạnh nhân đôi trong tâm thức cộng đồng.

Không chỉ thế, sự hóa thân “song hành” này là lời khẳng định cho tính nhất thể hóa vĩnh cửu của các cặp sinh đôi; họ là một cặp bài trùng từ lúc thụ thai, sinh ra cho đến khi về cõi vĩnh hằng. Triết lí “đồng sinh, đồng tử” trong truyền thuyết đã xóa nhòa ranh giới giữa hai cá thể để tạc dựng nên một tượng đài anh hùng duy nhất nhưng mang sức mạnh nhân đôi. Sự gắn kết này không chỉ dừng lại ở cõi tạm mà còn kéo dài sang cõi tâm linh, khi họ luôn cùng thụ hưởng khói hương trong một không gian thờ tự duy nhất, cùng được triều đình phong tặng những danh hiệu cao quý như nhau. Chính sự phụng thờ song hành này đã biến mối quan hệ máu thịt thành một biểu tượng văn hóa, nơi niềm tin của nhân dân luôn đặt vào sự vẹn toàn, không thể tách rời của những bậc thánh nhân. Việc dân gian kiến tạo các điếm lạ như sấm sét, mưa gió dữ dội vào thời khắc anh hùng “hóa” không chỉ để thiêng hóa sự ra đi mà còn nâng tầm sự kiện lên quy mô vũ trụ. Lúc này, thiên nhiên đóng vai trò nhân chứng và là phương tiện rước bậc thánh nhân về cõi linh thiêng sau khi hoàn thành sứ mệnh cứu đời. Những hiện tượng kì vĩ này khẳng định đây không phải cái chết thông thường mà là sự chuyển thể từ xác phàm sang cốt thánh, được trời đất chứng giám. Không gian hóa thân tại những nơi “trung giới” như cửa biển, ven sông chính là điểm giao thoa giúp nhân vật thoát xác, trở thành biểu tượng bất tử trong tâm thức cộng đồng<sup>1</sup>. Thủ pháp này đã biến truyền thuyết thành một vũ trụ huyền thoại đa tầng, nơi công đức của người anh hùng sống mãi cùng thời gian.

Khi nhân vật “hóa”, có một chi tiết rất đặc biệt, đó là nhân vật rũ bỏ y phục, để lại mũ áo sau trận mưa gió sấm sét. Chi tiết này không đơn thuần là một hành vi miêu tả sự ra đi, mà chính là bằng chứng vật chất cho sự thăng hoa từ xác phàm sang cốt thánh. Mũ áo ở đây không chỉ là trang phục, mà còn là dấu hiệu biểu trưng cho danh vị, vinh hoa và những công trạng hiển hách mà nhân vật đã đạt được trong thế giới hữu hình. Việc trút bỏ những vật phẩm này tại thời điểm hóa thân chính là một nghi thức chuyển hóa tâm linh quan trọng: từ bỏ mọi dấu hiệu của thân phận người phàm để bước vào một trạng thái tồn tại mới - vô ngã, siêu hình và bất tử. Dưới lăng kính của hệ tư tưởng Đạo giáo và Phật giáo, hành động để lại mũ áo tương đồng với việc rũ sạch bụi trần, từ bỏ mọi hệ lụy của ngũ dục, lục trần để linh hồn có thể siêu thăng và hóa thân. Những di vật này, một khi được tách rời khỏi thân xác đã “hóa thánh”, liền trở thành các linh vật thiêng liêng, là “điểm tựa vật chất” để nhân dân lập đền thờ phụng. Chính sự ra

<sup>1</sup> Xem thêm Trần Thị An, “Không gian thiêng trong truyền thuyết,” trong *Đặc trưng thể loại và việc văn bản hóa truyền thuyết dân gian Việt Nam*, 91-109.

đi kì ảo gắn liền với việc rũ bỏ mọi danh lợi phàm trần đã giúp nhân vật bước ra khỏi giới hạn của lịch sử để đi vào không gian tâm linh bất tử<sup>1</sup>.

Không dừng lại ở khoảnh khắc thoát xác, sự bất tử của các cặp sinh đôi còn được khẳng định qua tính linh ứng và sự địa danh hóa truyền thuyết trong tâm thức cộng đồng. Sau khi hóa thân, họ không mất đi mà chuyển sang một dạng tồn tại thiêng liêng, thường xuyên hiển linh “âm phù” giúp dân trừ tai ương, hỗ trợ hậu thế đánh đuổi ngoại bang, biến sức mạnh nhất thế lúc sinh thời thành uy lực tâm linh bảo hộ vĩnh cửu. Những ngôi đình, đền thờ phụng chung hai anh em tại các địa phương không chỉ là nơi lưu giữ khói hương, mà còn là những chứng tích của truyền thuyết, nơi không gian thiêng hòa quyện vào không gian địa lí, minh chứng cho sự tồn tại bất diệt của những người anh hùng trong dòng chảy văn hóa dân tộc.

Như vậy, sự hóa thân và bất tử hóa không chỉ là hồi kết của một cuộc đời mà là sự thăng hoa của một biểu tượng. Bằng cách khép lại hành trình trần thế trong sự hòa hợp với bản nguyên và sự gắn kết, các cặp sinh đôi đã chuyển hóa sức mạnh hợp nhất thành uy lực tâm linh vĩnh cửu. Chính sự tôn thờ song hành trong không gian đình miếu và niềm tin vào sự hiển linh của họ đã biến những nhân vật truyền thuyết thành những vị thần hộ mệnh, mãi mãi đồng hành cùng dòng chảy lịch sử và đời sống tinh thần của dân tộc.

### 5. Một số vấn đề khác liên quan

Bên cạnh nguồn gốc và chiến công, việc đi sâu vào các lớp nghĩa biểu tượng còn giúp giải mã sức sống bền bỉ của hình tượng anh hùng sinh đôi trong mạch nguồn văn hóa dân tộc. Bằng cách tìm hiểu ý nghĩa của con số hai dưới lăng kính triết học và đặt trong mối tương quan so sánh với thần thoại, cổ tích, ta sẽ thấy rõ sự độc đáo trong tư duy sáng tạo của người Việt.

Về ý nghĩa của con số hai trong cấu trúc nhân vật, nhà nghiên cứu Cao Huy Đình đã đưa ra một nhận định rất thuyết phục: “Hình tượng anh em sinh đôi phản ánh sự tách đôi thị tộc gốc ra để trở thành *bào tộc* hay là *tính lưỡng hợp* của thị tộc. Từ anh em sinh đôi, tức hai anh hùng đến một anh hùng em bé Không lồ là một bước tiến đến ý thức tự giác và tập trung về bộ lạc, trong đó tính lưỡng hợp mất đi để nhường chỗ cho tính nhất nguyên tập thể và sức mạnh của tập thể”<sup>2</sup>. Quan điểm này không chỉ soi sáng cho trường hợp của Phù Đổng Thiên Vương mà còn rất tương hợp khi lí giải về các cặp nhân vật song hành xoay quanh các nhân vật thủ lĩnh như Hai Bà Trưng, Bà Triệu hay các vị thủ lĩnh khởi nghĩa khác. Một điểm đặc biệt quan trọng cần lưu tâm là các cặp sinh đôi này thường không xuất hiện với tư cách thủ lĩnh tối cao của bộ lạc, mà chủ yếu đóng vai trò là những trợ tá đắc lực, những vị tướng chỉ huy các cánh quân tinh nhuệ. Chính vị thế này đã biến họ thành biểu tượng đại diện cho đám đông, là hình ảnh của toàn dân hợp quần, đồng tâm nhất trí trong cuộc chiến sinh tồn của dân tộc.

Thông qua hình tượng nhân vật sinh đôi, dân gian đã khéo léo chuyển tải sức mạnh vĩ đại của bộ lạc và ý chí cộng đồng. Vì là biểu trưng cho “kì tích tập thể” nên trong tâm thức nhân dân, các anh hùng ấy bao giờ cũng giành thắng lợi vẻ vang; nói cách khác, ý thức chiến thắng đã trở thành một thứ kỉ luật sắt đá, một quyền lực vô hình mà mỗi cá nhân trong cộng đồng

<sup>1</sup> Để biết thêm về vấn đề này, xin xem Đặng Quốc Minh Dương, *Vấn đề cái chết trong văn học dân gian người Việt* (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2025), 185-186.

<sup>2</sup> Cao Huy Đình, *Người anh hùng làng Dóng*, 36.

đều tự nguyện phục tùng để bảo vệ sự tồn vong chung. Bên cạnh đó, việc phân lớn các truyện kể đều xây dựng ngoại hình của hai nhân vật sinh đôi giống nhau như đúc mang một ngụ ý sâu sắc: tinh thần tập thể không chỉ được đo đếm bằng số lượng mà còn nằm ở sự đồng nhất tuyệt đối về cả thân xác lẫn ý chí. Khi dân tộc lâm nguy trước họa ngoại xâm, sự “đồng sinh” về huyết thống phải kết tinh thành sự “đồng sức, đồng lòng”, tạo nên một khối thống nhất cùng hướng về một mục tiêu duy nhất, không có sự phân biệt hay chia tách, nhằm tạo ra sức mạnh áp đảo để bảo vệ vẹn toàn cương vực quốc gia.

Về vấn đề giới tính, kết quả thống kê cho thấy sự chênh lệch rõ rệt khi có tới 90% số truyện viết về các cặp song sinh nam. Con số này gắn với một thực tế, đó là các cặp song sinh trong truyền thuyết thường xuất hiện với tư cách là những trợ tá, những cộng sự đắc lực của các vị nguyên soái hay thủ lĩnh tối cao. Vì hành trạng của họ chủ yếu gắn liền với thời chiến và những trận đối đầu trực diện trên chiến trường nên về mặt giới tính, nhân vật nam thường chiếm ưu thế chủ đạo. Dù không thể phủ nhận vai trò quan trọng của người phụ nữ trong lịch sử chiến tranh vệ quốc, nhưng rõ ràng là trong bối cảnh quân sự truyền thống, nam giới vẫn là lực lượng chính yếu đảm đương các nhiệm vụ binh đao nặng nề.

Sự vận động của motif sinh đôi trong truyện dân gian người Việt cho thấy sự biến đổi rõ rệt về chức năng và ý nghĩa qua từng thể loại, phản ánh quá trình phát triển tư duy của con người từ nhận thức vũ trụ đến ý thức cộng đồng và cuối cùng là thân phận cá nhân. Ở thần thoại, tiêu biểu là truyện *Thần Sinh - thần Tử*, motif này gắn liền với tư duy nhị nguyên, nơi cặp song sinh đóng vai trò là những thực thể đối lập nhưng bổ sung cho nhau (người ban sự sống, người cai quản cái chết) để duy trì sự cân bằng của vũ trụ. Bước sang truyền thuyết, hình tượng này thăng hoa thành những anh hùng cứu quốc với số lượng truyện áp đảo, biểu trưng cho sức mạnh hợp nhất và ý thức tập thể của bộ lạc trong các cuộc chiến chống ngoại xâm. Tại đây, sự giống nhau như đúc về ngoại hình và hành động “đồng sinh, đồng tử” là thủ pháp để thiêng hóa tinh thần đồng tâm hiệp lực của dân tộc. Ngược lại, trong truyện cổ tích, motif sinh đôi dần mất đi màu sắc thần kì và bị “ngâm hóa” qua chi tiết giống nhau như hạt để dẫn đến những bi kịch của sự nhầm lẫn (chẳng hạn, truyện cổ tích *Trầu Cau*). Thay vì đại diện cho sức mạnh cộng đồng như truyền thuyết, cặp song sinh trong cổ tích phản ánh những xung đột đời thường và sự không thể dung hòa giữa các bản thể trong quan hệ gia đình, đạo đức<sup>1</sup>. Như vậy, từ những vị thần nhị nguyên của vũ trụ đến những anh hùng tập thể của lịch sử và cuối cùng là những cá nhân mang số phận bi kịch, motif sinh đôi đã phản ánh sự chuyển biến linh hoạt của thế giới quan dân gian qua các giai đoạn lịch sử - xã hội.

Bên cạnh những ý nghĩa về xã hội và lịch sử, motif sinh đôi trong truyền thuyết còn cho thấy sự kế thừa từ thi pháp thần thoại. Sự ảnh hưởng của thần thoại biểu hiện rõ nét qua việc duy trì các yếu tố kì ảo như nguồn gốc thần bí, diện mạo phi thường và khả năng biến hóa khôn lường. Tuy nhiên, thay vì chỉ giải thích thế giới, truyền thuyết đã tận dụng thi pháp này để “thiên hóa” sứ mệnh của các anh hùng, biến sức mạnh của họ thành một loại linh năng được trời đất bảo chứng. Việc kế thừa các điếm báo hay sự giao kết thần bí với thiên nhiên từ thần thoại không chỉ làm tăng tính hấp dẫn cho truyện kể, mà còn khẳng định rằng sức mạnh

<sup>1</sup> Nguyễn Tấn Đắc, *Truyện kể dân gian đọc bằng type và motif*, 179-180.

của cặp song sinh truyền thuyết là sự tiếp nối của những quyền năng tối thượng từ thuở khai thiên lập địa. Chính sự giao thoa này đã giúp nhân vật vừa mang tầm vóc của những con người lịch sử cụ thể, vừa giữ được vẻ đẹp vĩnh hằng và sức mạnh vô song của những vị thần trong tâm thức cổ sơ.

### **Kết luận**

Hình tượng sinh đôi trong truyền thuyết người Việt là một mã văn hóa đặc sắc, biểu trưng cho sức mạnh hợp nhất và ý chí quật cường của dân tộc qua các thời kì lịch sử. Từ sự ra đời kì ảo, chiến công hiển hách đến khoảnh khắc hóa thân “song hành”, motif này khẳng định tính nhất thể hóa vĩnh cửu của những anh hùng tập thể, biến họ thành những vị phúc thần bất tử trong tâm thức cộng đồng. Sự vận động của motif qua các thể loại cũng chính là tấm gương phản chiếu sự chuyển biến tư duy của người Việt từ nhận thức vũ trụ sơ khai đến ý thức tự giác về sức mạnh đoàn kết toàn dân. Việc duy trì sự thờ phụng song hành tại các đền miếu chính là cách dân gian vật chất hóa niềm tin vào sự trường tồn của những giá trị hợp nhất. Chính sự thăng hoa từ nhân vật lịch sử thành biểu tượng tâm linh đã đưa motif sinh đôi trở thành một phần không thể tách rời trong mạch nguồn bản sắc và sức mạnh nội sinh của dân tộc Việt Nam.

### **Tài liệu tham khảo**

- Cao Huy Đình. *Người anh hùng làng Dóng*. TP. Hồ Chí Minh: NXB Trẻ, 2015.
- Chevalier, Jean, và Alain Gheerbrant. *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*. Phạm Vĩnh Cư, Nguyễn Xuân Giao, Lưu Huy Khánh, Nguyễn Ngọc, Vũ Đình Phòng và Nguyễn Văn Võ dịch. Đà Nẵng: NXB Đà Nẵng, 2016.
- Đặng Quốc Minh Dương và Lê Văn Thiện. “Motif đồng sinh trong truyện dân gian Việt Nam.” Tạp chí *Khoa học Trường Đại học Văn Hiến*, tập 8, số 4 (2022): 108-120.
- Đặng Quốc Minh Dương. *Vấn đề cái chết trong văn học dân gian người Việt*. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2025.
- Kiều Thu Hoạch (Chủ biên). *Tổng tập văn học dân gian người Việt*. Tập 4: Truyền thuyết dân gian người Việt. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2004.
- Nguyễn Tấn Đắc. *Truyện kể dân gian đọc bằng type và motif*. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2001.
- Nguyễn Thị Huệ và Trần Thị An (Biên soạn). *Tuyển tập Văn học dân gian Việt Nam*. Tập 1. Hà Nội: NXB Giáo dục, 2001.
- Nguyễn Thị Huệ (Chủ biên). *Từ điển type truyện dân gian Việt Nam*. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2012.
- Trần Thị An. *Đặc trưng thể loại và việc văn bản hóa truyền thuyết dân gian Việt Nam*. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2014.
- Trần Mạnh Thường (Chủ biên). *Đình chùa làng tâm nổi tiếng Việt Nam*. Hà Nội: NXB Văn hóa - Thông tin, 1998.

# GIÁM CHUA VÀ SƯ TỬ: NHÂN VẬT ĐỒ PHỤ TRONG VĂN HỌC VIỆT NAM TRUNG ĐẠI

PHẠM VĂN HÙNG\*

**Tóm tắt:** Trong lịch sử và văn hóa Việt Nam trung đại, khi Nho giáo cắm rễ một cách vững vàng, người đàn bà “hay ghen”, có tính ghen, máu ghen (đồ phụ) là nhân vật bị coi là không phù hợp với chuẩn mực của đạo đức xã hội, luật pháp đương thời. Trong văn học Việt Nam trung đại, hình tượng đồ phụ đã di chuyển qua nhiều góc nhìn mà ở đó, họ hoặc bị coi là ác phụ, hoặc được “miễn tội”. Có trường hợp, họ còn nhận được sự cảm thông, chia sẻ bởi chính tác giả và “nạn nhân”. Việc nghiên cứu nhân vật này không đơn thuần là nhìn lại “uy vũ” của phái nữ trước nam giới, mà còn là xem xét bước tiến của tư tưởng nhân đạo và nữ quyền trong đời sống văn hóa, văn học Việt Nam.

**Từ khóa:** đồ phụ, văn học Việt Nam trung đại, nữ quyền, định kiến giới, nhân đạo.

## VINEGAR AND LIONESSES: JEALOUS WOMEN IN MEDIEVAL VIETNAMESE LITERATURE

**Abstract:** Within the history and culture of medieval Vietnam, the increasing influence of Confucianism led to the “jealous woman” being traditionally regarded as a figure who transgressed social moral standards and contemporary laws. In medieval Vietnamese literature, portrayals of the jealous woman shifted over time: they were sometimes condemned as “wicked women,” while in other instances, they were “acquitted” of their alleged faults. Occasionally, these characters even received sympathy and understanding from both authors and their so-called “victims.” Examining this character type extends beyond analyzing the “power” of women over men; it also illuminates the development of humanitarian thought and early feminist perspectives within Vietnam’s cultural and literary context.

**Keywords:** jealous women, medieval Vietnamese literature, women’s rights, gender prejudice, humanitarian.

*Ngày nhận bài: 20.01.2026; ngày gửi phản biện: 20.01.2026;  
ngày nhận bài sửa: 27.01.2026; ngày duyệt đăng: 10.02.2026.*

*“Thế trong dù lớn hơn ngoài  
Trước hàm sư tử gửi người đấng la  
Cúi đầu luôn xuống mái nhà  
Giám chua lại tội bằng ba lửa nông”  
(Truyện Kiều - Nguyễn Du)*

### 1. Đặt vấn đề

Trong lịch sử và văn hóa Việt Nam trung đại, khi Nho giáo cắm rễ một cách vững vàng, người đàn bà “hay ghen”, có tính ghen, máu ghen (đồ phụ) là nhân vật bị coi là không phù

---

\* TS. - Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam. Email: asianphilology@gmail.com

hợp với chuẩn mực của đạo đức xã hội, luật pháp đương thời. Trong văn học Việt Nam trung đại, theo những tư liệu còn lại, hình tượng đồ phụ đã di chuyển qua nhiều góc nhìn mà ở đó, họ hoặc bị coi là ác phụ, hoặc được “miễn tội”, hoặc được coi như nhân vật phản diện, nhưng chưa từng bị trừng trị bởi pháp luật, dù đó là pháp luật tùy hứng kiểu “báo ân báo oán”. Có trường hợp, họ còn nhận được sự cảm thông, chia sẻ cả từ phía tác giả và “nạn nhân”. Việc nghiên cứu nhân vật đồ phụ trong văn học Việt Nam trung đại không đơn thuần là nhìn lại “uy vũ” của phái nữ trước nam giới (vì nạn nhân của họ phần lớn chính là phụ nữ), mà còn là xem xét bước tiến của tư tưởng nhân đạo và nữ quyền trong đời sống văn hóa, văn học Việt Nam.

## 2. Nội dung

### 2.1. Nhân vật đồ phụ nhìn từ điển chế và pháp luật

Theo *Hán Việt từ điển giản yếu* của Đào Duy Anh, “đố” là “ghen ghét”, “đồ phụ” là “người đàn bà hay ghen (femme jalouse)”<sup>1</sup>. *Từ hải* cho rằng: “Đố: Phụ nữ tương tật kị dã” (Đố: Phụ nữ ghét nhau gọi là “đố”)<sup>2</sup>. Theo *Từ điển Tiếng Việt*, “ghen” đồng nghĩa với “ghen tuông”, là “khó chịu, tức tối, vì biết hoặc ngờ sự thiếu chung thủy của vợ, chồng hay người yêu”<sup>3</sup>. Như Henri Bénac tổng kết: Ghen (Jalousie) là tình cảm đau đớn nảy sinh khi một người thấy “đối tượng mà mình thêm muốn” bị một người khác sở hữu, “nhất là trong lĩnh vực yêu đương khi tình yêu không êm thấm hoặc bị tước đoạt”<sup>4</sup>.

Bằng sự ước đoán cá nhân, nhà nghiên cứu văn hóa Nhất Thanh Vũ Văn Khiếu từng khái quát rằng: “Nói về đức tính đàn bà Việt Nam thì cũng phải nói đến ghen, có lẽ đàn bà thế giới ít ai bị”<sup>5</sup>. Trong xã hội Đông Á truyền thống, người phụ nữ (bị coi là) có tính ghen, máu ghen được “quan tâm” ở một mức độ đáng kể. Người xưa thậm chí còn tổng kết các kinh nghiệm về tướng mạo của người phụ nữ có tính “đố kị”. Dẫn rằng “đố kị” (ghen ghét) và “ghen” (trên phương diện tình cảm nam nữ) không hoàn toàn là một nhưng cũng được xem là có sự giao thoa nhất định. *Kinh Thi*, một trong Ngũ kinh của Nho giáo, cũng có hai bài *Thư cưu* và *Chung tu* mà Chu Công cho là “đều ca ngợi đức tính không ghen tuông”<sup>6</sup>. Theo Phan Khôi, “Sách nữ huấn hay nữ giới nào cũng dạy: cũng cho ghen là tật xấu”<sup>7</sup>.

Trong các quy định pháp luật thời trung đại theo truyền thống Nho giáo, người phụ nữ ghen tuông có thể là một trong bảy lí do để người chồng li dị (thất xuất), nhưng trong *Quốc triều hình luật* (Luật Hồng Đức) và *Hồng Đức thiện chính thư* thời Hậu Lê lại không nhắc đến vấn đề đó<sup>8</sup>. Quan niệm về “thất xuất” (bảy lí do bỏ vợ) và “tam bất khả xuất” (ba lí do nhất quyết

<sup>1</sup> Đào Duy Anh (Biên soạn), *Hán Việt từ điển giản yếu*, Hãn Mạn Từ hiệu đính (Sài Gòn: Trường Thi xuất bản, 1957), 291.

<sup>2</sup> Thư Tân Thành, Thẩm Di, Từ Nguyên Cáo và Trương Tương (Chủ biên), *Từ hải*, Hợp đính bản (Đài Loan: Trung Hoa thư cục, 1994), 379.

<sup>3</sup> Hoàng Phê (Chủ biên), *Từ điển Tiếng Việt* (Đà Nẵng & Hà Nội: NXB Đà Nẵng & Trung tâm Từ điển học, 2020), 610.

<sup>4</sup> Henri Bénac, *Dẫn giải ý tưởng văn chương*, Nguyễn Thế Công dịch (Hà Nội: NXB Giáo dục, 2005), 458.

<sup>5</sup> Nhất Thanh, *Đất lề quê thói* (Hà Nội: NXB Văn hóa - Thông tin, 2001), 84.

<sup>6</sup> Dịch Trung Thiên, *Chuyện đàn ông, đàn bà Trung Quốc*, Sơn Lê dịch (Hà Nội: NXB Phụ nữ, 2014), 214.

<sup>7</sup> Phan Khôi, *Vấn đề phụ nữ ở nước ta*, Lại Nguyên Ân giới thiệu và tuyển chọn (Hà Nội: NXB Phụ nữ, 2017), 436.

<sup>8</sup> Nguyễn Ngọc Nhuận (Chủ biên), *Điển chế và pháp luật Việt Nam thời trung đại*, Tập 1 (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2011), 456.

không được bỏ vợ) là một sự kế thừa từ các điển chế xưa của Trung Quốc. “Điều lệ ‘thất xuất’ được thấy sớm nhất trong *Đại Đái Lễ kí - Bản mệnh* và được gọi là ‘thất khứ’. Lúc đó, đây mới chỉ là một quy phạm luân lí nghiêm khắc, chứ chưa trở thành pháp luật quốc gia. Các triều Đường, Tống, Nguyên, Minh, Thanh đã chính thức xếp điều khoản này trong chính bản luật lệnh (...) chỉ có điều là thứ tự sắp xếp của ‘thất xuất’ có hơi khác so với *Đại Đái Lễ kí*: Không có con, dâm dật, không phụng dưỡng cha mẹ chồng, lảm mồm, trộm cắp, ghen tuông, có ác tật”<sup>1</sup>. Triều Nguyễn hầu như không sáng tạo gì thêm trong các “điều kiện cứng” này. Dưới triều Nguyễn, các điều luật về li dị cũng khá gần với các quy định dưới thời Hậu Lê: “Có 7 điều phải bỏ vợ là: không có con, dâm dật, không phụng dưỡng cha mẹ chồng, chua ngoa lảm điều, trộm cắp, ghen ghét đố kỵ, có ác tật”<sup>2</sup>.

## 2.2. Nhân vật đồ phụ trong văn học Việt Nam thế kỉ X - XVII

Trong những tác phẩm văn học Lí - Trần còn lại đến ngày nay, chuyện người phụ nữ ghen tuông cơ hồ không được khai thác. Chỉ còn lại trong *Lĩnh Nam chích quái* câu chuyện vua Trần Dụ Tông vì không chiếm được tình cảm của quận chúa A Kim nên “thường lấy làm giận” rồi sai Hà Ô Lôi đến quyến rũ quận chúa và làm quận chúa phải “xấu hổ” khi vào chầu<sup>3</sup>. Đến thời Lê sơ, “cái ghen đàn ông”<sup>4</sup> chỉ thoáng trong bài thơ được cho là của Nguyễn Trãi (1380-1442) “nhấn nhủ” Nguyễn Thị Lộ khi bà (có vẻ) đã lọt vào “mắt xanh” của Lê Thái Tông: “Ngoài ấy dầu còn áo lẻ/ Cả lòng mượn đắp lấy hơi cùng”<sup>5</sup>. Cũng trong thời Lê sơ, câu chuyện “ghen tuông” nổi tiếng nhất là chuyện về Nghiêm Viên. Năm 1496, vua Lê Thánh Tông “thân hành thi công sĩ”, Nghiêm Viên đỗ tiến sĩ cập đệ, sau đó “lấy công chúa, đến lúc về nhà, bị vợ đánh thuốc độc chết”<sup>6</sup>, nhưng trong những tư liệu văn học hiện còn thì câu chuyện này không được chuyển từ sử sang văn.

Sang khoảng nửa trước thế kỉ XVI, *Truyện kì mạn lục* của Nguyễn Dữ (?-?) là một điểm nhấn về đề tài đồ phụ trong văn học Việt Nam trung đại dù chỉ là những nét phác thảo qua. *Chuyện nghiệp oan của Đào thị* kể về bà vợ của quan Hành khiển Ngụy Nhưộc Chân “không có con mà tính hay ghen, ngờ Hàn Than tư thông với chồng, bắt nàng đánh một trận rất là tàn nhẫn”<sup>7</sup>. Việc làm của vợ Nhưộc Chân bắt nguồn từ “tư chất” được gán cho là “tính hay ghen”, cộng với hoàn cảnh “nhạy cảm” luôn đe dọa vị trí chính thất của bà (không có con) và sự “phong lưu” của người chồng (để một “danh kĩ” như Hàn Than “thường đi lại” nhà mình). Hành động đánh ghen của bà ta là hành động không kể lí lẽ, không nể mặt chồng và thể hiện cái uy của người là “vợ quan Hành khiển”. *Chuyện yêu quái ở Xương Giang*

<sup>1</sup> Nhiều tác giả, *Lịch sử văn hoá Trung Quốc*, Tập 1, Trần Ngọc Nhuận, Đào Duy Đạt và Đào Phương Chi dịch (Hà Nội: NXB Văn hoá - Thông tin, 1999), 784-785.

<sup>2</sup> Nguyễn Ngọc Nhuận (Chủ biên), *Điển chế và pháp luật Việt Nam thời trung đại*, Tập 3A (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2011), 374-375.

<sup>3</sup> Xem thêm: Trần Thế Pháp, *Lĩnh Nam chích quái*, Vũ Quỳnh, Kiều Phú nhuận chính, Đinh Gia Khánh, Nguyễn Ngọc San phiên dịch (Tp. Hồ Chí Minh & Gia Lai: NXB Trẻ & NXB Hồng Bàng, 2013), 118-121.

<sup>4</sup> Tên một truyện ngắn của Vũ Trọng Phụng.

<sup>5</sup> Viện Sử học (Biên soạn), *Nguyễn Trãi toàn tập* (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 1976), 464.

<sup>6</sup> Quốc sử quán triều Nguyễn, *Khâm định Việt sử thông giám cương mục*, Tập 1, Tổ Biên dịch Viện Sử học dịch (Hà Nội: NXB Giáo dục, 2007), 1145.

<sup>7</sup> Cù Hựu, Nguyễn Dữ, *Tiền đăng tân thoại, Truyện kì mạn lục*, Phạm Tú Châu, Ngô Văn Triệu dịch, Trần Thị Băng Thanh giới thiệu và chỉnh lí (Hà Nội: NXB Văn học, 1999), 279-280.

cũng viết về một đồ phụ theo lối điểm xuyết như vậy, trong đó, vợ của phú thương họ Phạm vì ghen với Thị Nghi mà “mượn có khác đánh Thị Nghi một trận đau quá đến chết”<sup>1</sup>. Cả trong lời văn của tác giả và phần lời bình (mà cho đến nay chưa rõ hẳn là của Nguyễn Dữ hay của người khác) ở cả hai truyện đều không bày tỏ thái độ với kiểu nhân vật này, duy có tác phẩm trước nói rõ đó là Đào thị bị oan (“nghiep oan”). Còn lại, phần lời bình tập trung vào phán xét các nhân vật nam giới, thậm chí còn phê phán “hòn Thị Nghi”, răn dạy nam giới về sự nguy hại của nữ sắc<sup>2</sup> mà không bênh vực hay nói được một lời phải chăng về giai đoạn Thị Nghi còn là nạn nhân của chế độ gả bán, chế độ vợ lẽ, nàg hầu và nạn nhân của sự ghen tuông. Việc hòn Thị Nghi không quay lại trả thù vợ phú thương họ Phạm mà “hung yêu tác quái” chứng tỏ đó là một hành vi phản kháng đối với trật tự xã hội, dấu đó không phải là một sự phản kháng tích cực.

Gián đoạn một thời gian dài, đến khoảng cuối thế kỉ XVII - đầu thế kỉ XVIII, truyện *Nôm Song Tinh bất dạ* (được cho là viết khoảng năm 1700) của Nguyễn Hữu Hào (?-1713) cũng có nhắc đến chuyện “ghen”, nhưng đó chỉ là một chút gia vị cho câu chuyện chứ không tham gia vào sự vận động của cốt truyện: Khi gặp nạn, Nhụy Châu nhờ nàg hầu của mình là Thê Vân thay mình nâng khăn sửa túi cho Song Tinh. Hai nàg coi nhau như chị em, rất thân thiết nên khi gặp lại, Nhụy Châu đã nửa tình nghịch nửa tò mò “dò la” việc Thê Vân và Song Tinh động phòng hoa chúc. Lúc Thê Vân phân bua rằng không có gì để kể (vì hai người chỉ “cưới chay”), thì Nhụy Châu đã bảo nàg chỉ “vui miệng hỏi chơi” chứ không phải là “ghen tuông” (“Ghen tuông chi đó, nữ lời man nhau”). Cuộc sống lứa đôi “Chàng cùng hai ả song nga” của họ cũng được Nguyễn Hữu Hào mô tả là “Chen vai loan phượng, xướng hòa thư cư”<sup>3</sup>, tức không có ghen tuông, đó kị.

### 2.3. Nhân vật đồ phụ trong văn học Việt Nam thế kỉ XVIII - nửa trước thế kỉ XIX

Đến thế kỉ XVIII - nửa trước thế kỉ XIX, nhân vật đồ phụ trong văn học Việt Nam trung đại mới có những “diễn hình” mới là Tú Bà và Hoạn Thư, hai nhân vật trong *Truyện Kiều* (hay *Đoạn trường tân thanh*) của Nguyễn Du (1766-1820), một tác phẩm vay mượn cốt truyện *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân (Trung Quốc). Trong đó, Hoạn Thư là nhân vật tiêu biểu hơn cả, thậm chí đã trở thành một biểu tượng về máu ghen, tính ghen trong khẩu ngữ của người Việt. Về nhân vật Tú Bà, khi biết Thúy Kiều và Mã Giám Sinh “đã khi chung chạ lại khi đứng ngồi”, mẹ đã “nổi Tam Bành mẹ lên”<sup>4</sup>. Trong diễn biến tâm lí của Tú Bà, sự ghen tuông không được nhấn mạnh như một “tính cách”. Việc mẹ “nổi Tam Bành” và chỉ đích danh Kiều là “cướp sống chồng mình” chỉ là dạo đầu cho một màn kể lể, than khổ nói ngay sau về việc tên “chồng” (Mã Giám Sinh) “vô nghĩa, ở bất nhân”, “buồn mình trước đã tằn mằn thử chơi”, về việc “màu hồ đã mất đi rồi” và “vốn liếng đi đời nhà ma”, chứng tỏ việc nổi giận, nổi ghen trước sự kiện “cướp chồng” là không đáng kể. Ngược lại với Tú Bà, nhân vật Hoạn Thư không “nổi Tam Bành”, không chỉ mặt “tình địch” và gọi đó là kẻ “cướp chồng” bao giờ.

<sup>1</sup> Cù Hựu, Nguyễn Dữ, *Tiền đăng tân thoại, Truyện kì mạn lục*, 326.

<sup>2</sup> Như trên, 295, 325.

<sup>3</sup> Nguyễn Hữu Hào, *Truyện Song Tinh*, Hoàng Xuân Hãn biên khảo, giới thiệu (Hà Nội: NXB Văn học, 1987), 176, 181, 196, 200, 212.

<sup>4</sup> Phạm Đan Quế, *Truyện Kiều đối chiếu* (Hà Nội: NXB Hà Nội, 1991), 195.

Trong nguyên truyện, Thúy Kiều và Thúc Sinh đã hơn một lần gọi đích danh Hoạn Thư là “đồ phụ”: “Tiểu thư, tiểu thư, mi thực là con đồ phụ hiểm độc!” (Thúy Kiều); “Con đồ phụ đây là kẻ dám nghĩ dám làm” (Thúc Sinh)<sup>1</sup>. Do đặc thù thể loại tiểu thuyết chương hồi, *Kim Vân Kiều truyện* có điều kiện (và có nhu cầu) diễn giải về mối quan hệ vợ cả (“kẻ lớn trong nhà”) với vợ lẽ kĩ càng hơn so với *Truyện Kiều*. Nếu như trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du chỉ nói về nhu cầu được “tôn trọng” (“lượng trên”) và việc giữ thể diện (“tiếng ghen”) và sự lo xa “ngứa ghê hờn ghen/ Xấu chàng, mà có ai khen chi mình”<sup>2</sup> ở Hoạn Thư thì *Kim Vân Kiều truyện* để Hoạn Thư tự nói với mình và “phân bua” với người khác rất kĩ về chuyện này: “Ta cũng đương mong chàng sẽ giấu giếm vì chàng thú thực cùng ta rằng đã trót lấy một con vợ bé thì ta cần phải tôn trọng chí khí của đấng trượng phu và giữ thể diện cho mình”, thậm chí giả lả trước mặt Thúc Sinh: “Nhưng theo ý thiếp thì đó cũng là việc tốt chứ có can phạm gì đâu mà chàng lại không bảo cho thiếp biết”<sup>3</sup>. Điều này chứng tỏ dù là Hoạn Thư trong nguyên truyện hay Hoạn Thư trong *Truyện Kiều* thì ám ảnh của văn hóa, pháp luật về việc coi “ghen”, “tiếng ghen” là xấu, đáng chê trách là có thật. Một nữ cường nhân như Hoạn Thư cũng không thoát khỏi lưới bẫy của định kiến giới này. Nhân vật vợ phú thương họ Phạm (*Chuyện yêu quái ở Xương Giang* - Nguyễn Dữ) cũng phải “mượn có khác” để đánh Thị Nghi vì nếu để lộ ra là đánh vì ghen thì sai cả về luật lẫn tình và là không nể mặt chồng. Hoạn Thư khác người, khác những đồ phụ còn lại ở chỗ Hoạn Thư biết giấu những cảm xúc bên ngoài để toan tính những chuyện trả thù hiểm độc bên trong và việc “đánh ghen” của Hoạn Thư nhằm cả vào tình địch và đức ông chồng, khiến Thúc Sinh mấy phen khốn đốn mà không kêu ca được gì. Chỉ có điều, trong nguyên truyện, khi gặp Kiều ở Quan Âm các, Thúc Sinh đã “chia sẻ” một thông tin: Trước đó, Hoạn Thư từng “không chịu” cho chàng ta “lấy vợ thiếp”<sup>4</sup> và hoàn cảnh của nhân vật Thúc Sinh cũng khá giống Ngụy Nhưộc Chân (*Chuyện nghiệp oan của Đào thị*) ở chỗ “Tông đường chút chứa cam lòng” (chưa có con nối dõi) - một trong những lí do “chính đáng” mà đàn ông ngày trước hay vin vào để cưới vợ lẽ, nàng hầu.

Đối với Thúy Kiều, nàng dự cảm rõ hơn ai hết cảnh tủ nhục của kiếp “lấy chồng chung” mà trong đó, người chồng thì nhu nhược và người vợ cả lại có máu ghen (“Giám chua lại tội bằng ba lửa nòng”)<sup>5</sup>. Chính vì vậy, nếu như trong nguyên truyện, Thúy Kiều xử Bạc Hạnh, Bạc Bà (những kẻ đẩy nàng vào lầu xanh lần hai) rồi mới đến Hoạn Thư thì trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du để Thúy Kiều xét xử Hoạn Thư đầu tiên (“Chính danh thủ phạm tên là Hoạn Thư”) trong “phiên tòa” báo ân báo oán. Trước một Thúy Kiều bề ngoài mát mẻ, ngọt nhạt và bên trong là bùng bùng lửa giận, Hoạn Thư kín đáo “hạ mình” bằng cách tự nhận mình là “chút phận đàn bà” (dù “đàn bà” kiểu “tiểu thư”, “con quan Lại bộ”) để ám chỉ mình cũng như Kiều,

<sup>1</sup> Phạm Đan Quế, *Truyện Kiều đối chiếu*, 329.

<sup>2</sup> Như trên, 287, 289.

<sup>3</sup> Như trên, 268-269, 282.

<sup>4</sup> Từ xưa đến nay, chế độ đa thê luôn luôn được dung thứ một cách ít nhiều công khai: Đàn ông có thể chung chăn gối với nữ nô lệ, người ở gái, vợ lẽ, người tình, gái điếm; nhưng buộc phải tôn trọng một số đặc quyền của người vợ chính thất”. Xem: Simone de Beauvoir, *Giới nữ*, Tập 2, Nguyễn Trọng Định dịch (Hà Nội: NXB Phụ nữ, 1996), 13.

<sup>5</sup> Phạm Đan Quế, *Truyện Kiều đối chiếu*, 329.

<sup>6</sup> Như trên, 248.

phải phục tùng chế độ nam tôn nữ ti, là người phải “chịu lép một bề” trong quan hệ chồng - vợ. Dẫn thêm một bước, Hoạn Thư mở rộng nội hàm của “phận đàn bà” bằng câu chuyện “Ghen tuông thì cũng người ta thường tình”<sup>1</sup> để nhấn mạnh việc “Lòng riêng, riêng những kính yêu/ Chồng chung chưa để ai chiều cho ai”, khiến Thúy Kiều phải chịu và “Truyền quân lệnh xuống trước tiên tha ngay”<sup>2</sup>, khác hẳn với nguyên truyện: Dù được tha tội chết nhưng Hoạn Thư vẫn bị các cung nữ của Thúy Kiều đem ra “lột trần áo xiêm rồi treo cổ lên đánh 100 trượng”<sup>3</sup>. Việc Hoạn Thư “thừa nhận” định kiến giới coi “ghen tuông” là “thường tình” của “đàn bà” chứng tỏ sự linh hoạt của nhân vật này. Hoạn Thư thừa hiểu ghen tuông, tiếng ghen là xấu, là đáng chê trách (theo quan điểm đương thời) và giữ thể diện cho bản thân, cho vị trí “kê trên” (“lượng trên”) bằng cách ra về thờ ơ trước sự trắng hoa của chồng, nhưng khi cần lại “bắt quàng” để biện hộ cho bản thân, coi đó là “căn tính” của giới nữ. Trong *Truyện Kiều* (mà nội dung cơ bản là kế thừa từ *Kim Vân Kiều truyện*), tác giả đã xây dựng được bộ ba nhân vật trong mối quan hệ này: Thúc Sinh - Thúy Kiều - Hoạn Thư, trong đó nhân vật Thúc Sinh “phải ra người bó tay”, bị người đời - như Nguyễn Văn Thắng (1802-1835) - gọi đích danh là “sợ vợ”<sup>4</sup>, một danh hiệu không mấy vinh dự thời trước bởi đó là biểu hiện của người đàn ông không “tề” được “gia” (theo quan điểm Nho giáo). Khi bàn về Thúc Sinh, Nguyễn Đôn Phục (1878-1954) cho rằng: “Xưa nay vấn đề sợ vợ, vẫn là cái vấn đề khó giải quyết (...). Sau mới xét ra, những người sợ vợ, đại để là những người vợ có thể lực; mà trong khuôn thể lực ấy, lại bao hàm có bốn cái tính chất: một là phẩm giá hơn chồng, hai là tài trí hơn chồng, ba là sản nghiệp hơn chồng, hoặc bốn nữa là vô đoan khẩu thiệt và vô lí hành vi hơn chồng”<sup>5</sup>.

Trong quan niệm của Nho giáo, khả năng “tề gia” là một năng lực quan trọng của người đàn ông (Lời bình *Chuyện nghiệp oan của Đào thị* gọi là “chính gia”). Năng lực “tề gia” của người đàn ông giống như một kiểu “đức hạnh” có khả năng lôi kéo và dẫn dắt (những) người vợ của họ đi vào “chính đạo”. Cuộc sống “Chen vai loan phượng, xướng hòa thư curu” của gia đình Song Tinh - Nhụy Châu - Thê Vân là một kiểu mẫu như vậy. Trong tác phẩm *An Ấp liệt nữ lục* ở tập *Truyện kì tân phá* của Đoàn Thị Điểm (1705-1748), sau khi nhân vật Đinh Nho Hoàn mất, người vợ thứ là Nguyễn thị (theo sử sách là Phan Thị Viên) đã tự tử theo chồng. Được cưới về để phục vụ cho một mục đích hoàn toàn thực dụng là “tiếp sức” cho người vợ cả “chỉ sinh toàn con gái”, bà được chồng “vừa yêu quý vừa kính trọng”. Trước khi vào nội dung chính của truyện, văn bản có bài *Tổng bình*: “Ai bảo đàn bà khó dạy?! Than thế gian/ Kê bạc hạnh nhiều thế a?! Mặc Trai nếu chẳng giỏi tề gia/ Phu nhân đâu chịu quyền sinh mà!”<sup>6</sup>. Bài *Tổng bình* trước tiên nhằm cải chính quan niệm “phụ nhân nan hoá” tồn tại dai dẳng trong đầu

<sup>1</sup> Trong văn học phương Tây, phụ nữ thường giữ vai trò là “người phụ nữ biểu tượng”, “trong tình yêu, người phụ nữ mang tiếng là hay thay lòng đổi dạ, độc ác, ghen tuông” (Bénac, *Dẫn giải ý tưởng văn chương*, 338). Trong một quảng cáo gia vị trên truyền hình đầu thế kỉ XXI, câu ca dao “Ốt nào mà ớt chẳng cay/ Gái nào mà gái chẳng hay ghen chồng” vẫn được sử dụng để làm nền cho vế sau: “Ghen chồng là bởi thương chồng/ Ớt cay, canh ngọt đượm nồng bên nhau”.

<sup>2</sup> Phạm Đan Quế, *Truyện Kiều đối chiếu*, 387-388.

<sup>3</sup> Như trên, 369.

<sup>4</sup> Phạm Đan Quế, *Truyện Kiều và các nhà nho thế kỉ XIX* (Hà Nội: NXB Thanh niên, 2003), 60.

<sup>5</sup> Trịnh Bá Đình, Nguyễn Hữu Sơn, Vũ Thanh (Tuyển chọn và giới thiệu), *Nguyễn Du, về tác gia và tác phẩm* (Hà Nội: NXB Giáo dục, 2003), 187.

<sup>6</sup> Đỗ Thị Hào (Chủ biên), *Các nữ tác gia Hán Nôm Việt Nam* (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2010), 154-155.

óc nhà nho thời trung đại, đồng thời nêu ra một vấn đề có tính thời sự là việc xuất hiện vô số “kẻ bạc hạnh” trong xã hội khi ấy. Cái chết của Nguyễn thị chính là hành vi trả một món nợ ân nghĩa đối với người chồng xấu số và góp phần khẳng định hành vi đó là sản phẩm của việc “giỏi tề gia” của Mặc Trai (Đình Nho Hoàn), và “giỏi tề gia” ở đây cũng đồng nghĩa với “đạy” (hoá) trong cụm “đàn bà khó dạy” (phụ nhân nan hoá)<sup>1</sup>.

Khoảng cuối thế kỉ XVIII, *Sơn cư tạp thuật* (Quyển tam) của Đan Sơn có hẳn một thiên mang tên “Đổ phụ”, trong đó cũng nhắc tới chuyện “vô đoan khẩu thiệt” và “tề gia”: “Có vị Thượng thư Mỗ vợ có tính ghen rất ghê gớm, lấy thiếp phải để ở nhà khác, mỗi khi muốn gần thiếp, liền sai thủ hạ giả là có Trung sứ tuyên triệu. Lâu ngày, bà vợ biết chuyện đó. Vừa đúng có lệnh của Nghị tổ [Trịnh Doanh, tại vị: 1740-1767] sai Trung sứ triệu Mỗ vào bàn việc, bà vợ liền quát mắng, si nhục Trung sứ: ‘(...) Triệu, triệu cái nòi<sup>2</sup> ấy!’. Trung sứ về, bẩm báo lên. Nghị tổ rất giận, liền sai Trung sứ bắt [người đàn bà ấy] vào triều. (...) Lại có vị Thượng thư Mỗ nợ vợ ghen và hung dữ, người thiếp mới sinh con, bà vợ đến thăm, bỏ độc vào thang thuốc, khiến người thiếp bị chết. (...) Thủ hạ của Mỗ ấy lấy tới bốn người thiếp, mà [vợ và mấy người thiếp] không có tranh giành gì. Mỗ liền hỏi tên thủ hạ: ‘Người lấy đạo gì để tề gia mà khuê môn êm ấm như vậy?’. [Kẻ kia] trả lời rằng: ‘Người đòi lấy vợ, hoặc là tham giàu, hoặc là để dựa vào quyền thế nhà vợ, đám đàn bà không có hiểu biết, ít người không lấy cái [giàu sang, quyền thế] ấy mà lên mặt với chồng. Tôi thì không thế, chọn người đáng lấy mà nạp thì thiếp, còn kẻ không theo sự giáo hóa thì đuổi đi. Dẫu có ngang ngược, hung hãn cũng không thể giở trò gì được’. Mỗ thán cho là đúng”<sup>3</sup>. Trong trường hợp này, tác giả chỉ ghi lại việc người đổ phụ bị “sờ gáy” vì đụng chạm đến bề trên (Trung sứ của chúa Trịnh). *Hồng Đức thiện chính thư* thời Hậu Lê quy định rõ hình phạt dành cho người chồng để trong nhà có chuyện va chạm, xô xát vì ghen tuông: “Vợ cả, vợ lẽ ghen tuông đánh chửi lẫn nhau thì người chồng bị cạo trọc đầu vì vợ cả, vợ lẽ vi phạm tôn ti trật tự là do chồng không biết dạy bảo mà dẫn đến vậy”<sup>4</sup>. Trong *Kim Vân Kiều án*, Nguyễn Văn Thắng cũng góp phần củng cố định kiến giới “ghen ghét là phụ nhân chi thường trái” (ghen ghét, ghen tuông là lẽ thường của đàn bà) nhưng cũng không chấp nhận được cách hành xử của Hoạn Thư (“phép thường xét đến cũng không dung”)<sup>5</sup>. Điểm giống nhau giữa Nguyễn Du và Nguyễn Văn Thắng - hai nhà nho gần như cùng thời - là đều khá “bao dung” với “đổ phụ” này. Điều này càng chứng tỏ sự khác biệt của Nguyễn Du so với đương thời khi đánh giá những phụ nữ “phản diện”, như việc ông cảm thông với Dương Quý Phi (*Dương phi cố li*), đặc biệt là với Hoạn Thư, dù không phải ông không biết những hậu quả mà sự ghen tuông gây nên: Nhân vật được nhắc tới trong bài *Độc Tiểu Thanh kí* nổi tiếng của ông - nàng Phùng Tiểu Thanh - cũng là một nạn nhân đáng thương của thói ghen tuông, của chế độ vợ lẽ, nàng hầu.

Giữa xã hội nam quyền, những phụ nữ sống cảnh đời hậu phi cung nữ không những bị

<sup>1</sup> Xem thêm: Phạm Văn Hưng, *Tự sự của Trịnh tiết: Nhân vật liệt nữ trong văn học Việt Nam trung đại* (Hà Nội: NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2016), 111-112, 122-123.

<sup>2</sup> “Nòi”: nguyên văn là “đỉnh khí”, đồ chứa dùng trong luyện đan.

<sup>3</sup> Tôn Tôn, Trịnh Khắc Mạnh (Chủ biên), *Việt Nam Hán văn tiểu thuyết tập thành*, Tập 17 (Thượng Hải: Thượng Hải cổ tịch xuất bản xã, 2011), 363.

<sup>4</sup> Nguyễn Ngọc Nhuận (Chủ biên), *Diễn chế và pháp luật Việt Nam thời trung đại*, Tập 1, 466.

<sup>5</sup> Phạm Đan Quế, *Truyện Kiều và các nhà nho thế kỉ XIX*, 62.

thiếu thôn, kim nén, chèn ép về mặt tính dục mà phải chịu nhiều ràng buộc, ước thúc về mặt lễ nghi, đức hạnh do đàn ông đề ra. Trong thế kỉ XVI, *Cung trung bảo huấn* của Bùi Vịnh (1508-1545) đã nói rõ những chuẩn mực “quý báu” (bảo) mà các hậu phi, cung nữ phải tuân theo, trong đó có việc răn ngừa tính ghen tuông, đố kị<sup>1</sup>. Tuy nhiên, “bảo huấn” cũng chỉ là lí thuyết. Thực tế, các hậu phi, cung nữ không phải lúc nào cũng tuân theo những nguyên tắc đạo đức đó. *Đàm ni thân thế khẩu thuật* (Sư nữ họ Đàm kể chuyện thân thế) của Ngô Ngọc Du (thế kỉ XVIII) kể về thân phận của một ni sư ở chùa Trấn Quốc, một người từng được tiến cung, vốn đã cam chịu “Quạt khăn chửi phận nô tì/ Chín trùng mưa móc hồng chi tưới nhuần!”<sup>2</sup> nhưng không may được lọt vào mắt chúa Trịnh Sâm và bị Tuyên phi Đặng Thị Huệ đánh ghen, nhốt vào lãnh cung. Trong hoàn cảnh đó, Đặng Thị Huệ đóng vai đồ phụ và sau này, đến lượt Đặng Thị Huệ lại phải nhận “đòn ghen” của Thái phi Dương Ngọc Hoan. Cuối cùng, “Tuyên phi được vào hầu hạ lẳng tằm, đêm ngày chỉ gào khóc xin chết theo tiên vương [Trịnh Sâm]. Đến ngày giỗ ‘đại tường’ của tiên vương, Tuyên phi bèn uống thuốc độc mà chết”<sup>3</sup>. Trong thực tế lịch sử, các cung phi không chỉ cạnh tranh trực tiếp với nhau mà còn phải cạnh tranh với những đối thủ “phi truyền thống” (ở dạng đồn đoán, ngụy cơ) như Nữ học sĩ Nguyễn Thị Lộ (vợ Nguyễn Trãi). Theo Zbigniew Lew-Starowicz, “nhiều cung tần đã hoàn toàn bị đánh mất mọi quan hệ ân ái. Đây là căn nguyên dẫn đến ở họ các chứng loạn thần kinh, bệnh lãnh cảm, hay sinh sự và ghen tuông”<sup>4</sup>. Sự “oán” của người cung phi (không phải cung nữ) trong *Cung oán ngâm khúc* của Nguyễn Gia Thiều (1741-1798) có lẽ cũng là những mầm mống của ghen tuông, cung đấu chôn hậu cung, dù nó hướng đến “bạc quân vương” là chủ yếu. Dịch Trung Thiên có nói: “Các tướng lĩnh tranh giành lòng tin của quân vương, còn thế thiếp tranh giành tình cảm của ông chồng; nhưng mục đích thì vẫn giống nhau, tức là bài xích người khác để độc chiếm sự sủng ái”<sup>5</sup>. Tuy nhiên, ẩn sau đó là sự tranh giành vị trí, sự an toàn, bảo đảm cho tương lai nên nó luôn là một vòng luẩn quẩn không có hồi kết, vẫn tiếp diễn kể cả khi bạc quân chủ đã nằm xuống.

#### 2.4. Nhân vật đồ phụ trong văn học Việt Nam nửa sau thế kỉ XIX

Truyện Nôm *Trình thử* cho ta một hình ảnh về nhân vật đồ phụ (Chuột Cái) trong giai đoạn hậu kì của văn học Việt Nam trung đại. Trong truyện, nhân vật Chuột Đực dùng lại lí lẽ rất “truyền thống” để biện minh cho ý tưởng “nạp thiếp” của mình, đó là “Hiềm vì một chút số xui muộn mẫn”, tức chưa có con nối dõi<sup>6</sup>. Khi thấy Chuột Bạch không chuyển lòng, Chuột Đực lại dụ dỗ bằng việc vẽ ra hình ảnh “chính thất” (Chuột Cái) là người đủ các chuẩn mực của đạo đức mà Nho giáo quy định: “trăm anh lệnh tộc”, “ngọt ngào”, “chiều chồng”, cam chịu, chăm chỉ và đặc biệt là không ghen, và còn có ý định cưới vợ bé cho chồng (“Muốn cho được kẻ đỡ

<sup>1</sup> Xem thêm Phong Châu và Nguyễn Văn Phú (Giới thiệu, sưu tầm, chú thích), *Phủ Việt Nam cổ và kim* (Hà Nội: NXB Văn hoá - Thông tin, 2002), 129-130.

<sup>2</sup> Nguyễn Lộc (Chủ biên), *Tổng tập văn học Việt Nam*, Tập 7 (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2000), 530-531.

<sup>3</sup> Ngô gia văn phái, *Hoàng Lê nhất thống chí*, Tập 1, Nguyễn Đức Vân, Kiều Thu Hoạch dịch (Hà Nội: NXB Văn học, 1999), 97.

<sup>4</sup> Zbigniew Lew-Starowicz, *Quan hệ tình ái trong các cộng đồng, các tôn giáo, các nền văn hoá*, Nguyễn Tiến Tài, Nguyễn Văn Văn dịch (Hà Nội: NXB Lao động, 1994), 100.

<sup>5</sup> Dịch Trung Thiên, *Chuyện đàn ông, đàn bà Trung Quốc*, 217.

<sup>6</sup> Lê Văn Quán (Chủ biên), *Tổng tập văn học Việt Nam*, Tập 10 (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2000), 695.

đần”)<sup>1</sup>. Tuy nhiên, Chuột Bạch rất “tĩnh”. Lí luận của Chuột Bạch vẫn dựa trên kinh nghiệm sách vở và dân gian (“Phụ nhân đồ kị” - Đàn bà có tính ghen ghét) đồng thời cũng là một định kiến giới mà nam giới xây dựng, sau đó chính phụ nữ sử dụng lại để nhìn nhận, đánh giá về giới mình và chính bản thân mình, góp phần để họ “trở thành phụ nữ”<sup>2</sup>. Điều Chuột Bạch nói “Nhường cơm, nhường cháo, để ai nhường chồng”<sup>3</sup> dẫu là “phương ngôn” nhưng vẫn gợi nhắc đến câu “Chồng chung chưa dễ ai chiều cho ai” mà Hoạn Thư nói trong buổi Thúy Kiều báo ân báo oán. Thực tế cho thấy Chuột Bạch dự đoán không hề sai. Chuột Cái không “lí tưởng” như Chuột Đực tô vẽ mà thực là một đồ phụ. Ở Chuột Cái có điểm mà các nhân vật đồ phụ trong các tác phẩm trước đó không có: Chỗ dựa cho sự ghen tuông của Chuột Cái xuất phát từ việc cho rằng mình đã đáp ứng đầy đủ nhu cầu sinh lí của chồng. Hơn một lần Chuột Cái kể lể về việc mình không hề “bỏ bê” quá lâu hay để chồng phải “đói khát” gì<sup>4</sup>. Con ghen của Chuột Cái chia ra làm hai chặng: chặng văng mình vật mảy với chồng và chặng gọi ngô Chuột Bạch. Ở đây, ngôn ngữ miêu tả đồ phụ trong *Truyện Kiều* cũng được kế thừa<sup>5</sup>. Điều Chuột Đực “ngán” nhất ở Chuột Cái là việc Chuột Cái “tía tai đồ mặt” và “vang lừng nói ra” làm ảnh hưởng đến thể diện của kẻ “tề gia”, khiến Chuột Đực sợ đến mức phải “van như cốc”, nhưng Chuột Cái vẫn không thôi “diễn thuyết” dù tự ý thức mình là người lăm điều, “xuông cấp” (“vú trể lưng teo”, “cà chín bầu già”), lớn tuổi (“tuổi đà nhi lập”, tức là khoảng ba mươi, tuổi “đã toan về già” như lời ca dao) và thua “đối thủ” ở khoản “ngon”, “sốt” (“chẳng ngon thời sốt”, tức yếu tố “lạ”)<sup>6</sup>. Tất nhiên, ngoài “lăm điều” thì phụ nữ trong trường hợp này không thể làm gì khác, bởi nếu “đánh đập chồng” thì phạm phải tội “bất mục” trong mười tội ác không thể dung thứ theo luật pháp thời xưa<sup>7</sup>. Trước tình hình đó, Chuột Đực lại một lần nữa khẳng định tư thế “tề gia” của mình: “Ta đây dễ nạt được nào/ Chẳng như kẻ quặp râu vào dẻ doi”<sup>8</sup>.

### 2.5. Tiêu chuẩn kép và định kiến giới qua hình tượng đồ phụ trong văn học Việt Nam trung đại

Có thể nói, các tác phẩm văn học trung đại không quan tâm nhiều đến số phận của các đồ phụ ở khía cạnh pháp lí. Trong *Sơn cư tạp thuật*, Đan Sơn chỉ quan tâm câu chuyện nhân quả, báo ứng, niềm tin tâm linh: “Hai con trai của người vợ [đầu độc người thiếp] ấy sinh ra, về sau cũng không có kết cục tốt đẹp”<sup>9</sup>. Điều này được duy trì thành một vệt tư duy tới tận truyện *Nôm Trinh thừ*. Khi Chuột Cái đi đánh ghen, bị muông đuổi đến mức phải “sa ao”, tác giả *Trinh thừ* xem đó là “báo ứng” mà một kẻ ghen tuông, lăm lòi, không biết điều phải nhận lấy. Qua lời Hồ Huyền Quy, tác giả gửi gắm rất nhiều thông điệp, trong đó có cả những tiêu chuẩn kép. Nhân vật Hồ Huyền Quy cho rằng “hay ghen” là “già néo” dẫn đến “đứt dây”, “mình

<sup>1</sup> Lê Văn Quán (Chủ biên), *Tổng tập văn học Việt Nam*, Tập 10 (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2000), 703.

<sup>2</sup> Simone de Beauvoir, *Giới nữ*, Tập 1, Nguyễn Trọng Định dịch (Hà Nội: NXB Phụ nữ, 1996), 245.

<sup>3</sup> Lê Văn Quán (Chủ biên), *Tổng tập văn học Việt Nam*, 704.

<sup>4</sup> Như trên, 707, 710, 713.

<sup>5</sup> “Nàng rằng: ‘Sự đã quả nhiên’” (Lời Chuột Cái trong *Trinh thừ*); “Này này sự đã quả nhiên” (Lời Tú Bà trong *Truyện Kiều*).

<sup>6</sup> Lê Văn Quán (Chủ biên), *Tổng tập văn học Việt Nam*, 709, 710, 713.

<sup>7</sup> Nguyễn Ngọc Nhuận (Chủ biên), *Diễn chế và pháp luật Việt Nam thời trung đại*, Tập 1, 51.

<sup>8</sup> Lê Văn Quán (Chủ biên), *Tổng tập văn học Việt Nam*, 714.

<sup>9</sup> Tôn Tôn, Trịnh Khắc Mạnh (Chủ biên), *Việt Nam Hán văn tiểu thuyết tập thành*, 363.

làm mình chịu”, nên chồng “giận” cũng đúng, đồng thời đổ hết tội cho Chuột Cái (“Việc này con có vì người”) và khuyên Chuột Cái cam chịu, về “dễ dàng” cho chồng “người” giận<sup>1</sup>. Hồ Huyền Quy dẫn chuyện Chuột Đực dụ dỗ Chuột Bạch nhưng lại cho rằng chuyện Chuột Đực “lân la với tình” khi có “gái đẹp đến nhà” là bình thường. Theo Hồ Huyền Quy, điều “đại rồ” đáng trách của Chuột Cái là “chẳng cho” “chồng đi hoa nguyệt”, không chịu “khuyên dỗ thấp cao”, “cậy mình” với chồng, đồng thời là hai “tội” lớn đã được pháp luật “ghi nhận”: “cả ghen” (“Cả ghen nên nổi cay chua”) và “cả tiếng” (“Đàn bà cả tiếng tan hoang cửa nhà”)<sup>2</sup>. Dẫn Chuột Đực khoe Chuột Cái là “trâm anh lệnh tộc” nhưng qua cách nói của Chuột Cái (“Sương se mạ cạn đi về xiết bao”; “Tìm mỗi khuya sớm đã đi thay chàng”), liệu có thể cho rằng Chuột Cái gần tầng lớp bình dân hơn là tầng lớp quý tộc? Ở một khía cạnh khác, cái ghen bình dân, cái ghen bất bình đẳng (người phụ nữ ở cửa dưới) có thể trở thành một thứ “trang sức” để người đàn ông khinh thế ngạo vật, khoe khoang về “chiến tích” “thổ địa”, “cao lâu” của bản thân như trường hợp bài *Văn tế sống vợ* của Trần Tế Xương (1870-1907): “Hay mình thấy tở: nay Hàng Thao, mai phố Giấy mà bụng mình ghen?/ Hay mình thấy tở: sáng Tràng Lạc, tối Viễn Lai mà lòng mình sợ?”<sup>3</sup>.

Trong suốt mười thế kỉ văn học Việt Nam trung đại, nhân vật đồ phụ đều là chính thất của người đàn ông trong câu chuyện được kể, chưa có trường hợp thứ thất hay hầu thiếp, tình nhân ghen ngược. Chính *Hồng Đức thiện chính thư* thời Hậu Lê cũng mặc nhiên coi “ghen” là điều/việc thường thấy ở vợ cả: “Làm vợ cả phải có đức hạnh để làm gương. Người chồng trông cậy vào đức hạnh của người vợ hiền, cho nên không được ghen tuông, đố kị, làm trái đạo vợ chồng, làm cho vợ lẽ không có nơi nương tựa”<sup>4</sup>. Điều đó chứng tỏ chính thất có quyền lực cứng là địa vị mà pháp luật và đạo đức xã hội cấp cho nhưng về cơ bản không có hoặc kém hơn về quyền lực mềm mà thứ thất, hầu thiếp, tình nhân sở hữu: tuổi trẻ, sắc đẹp, sự “ngon”, “sốt” (như lời Chuột Cái) và cả tài năng nghệ thuật, sự “yếu đuối” trong vai vế và ứng xử. Thêm nữa, cũng chưa thấy nhân vật đồ phụ nào chọn việc “ăn nem” như một cách trả đũa những người chồng đa mang, “ăn chả”. Trong văn học trung đại, nhân vật đồ phụ thuộc nhóm nhân vật phản diện, nhân vật tiêu cực. Tuy nhiên, nhân vật đồ phụ dường như chưa từng là nhân vật chính trong những tác phẩm mang ý nghĩa trào phúng thời trung đại. Nếu trong một nền văn hóa, văn học khác, chi tiết Thúy Kiều “cả khía” Hoạn Thư ở “phiên tòa” báo ân báo oán và Chuột Cái đi đánh ghen bị ngã xuống ao rất có thể sẽ được đẩy lên thành chi tiết mang yếu tố hài hước, nhưng trong bối cảnh văn học Nho giáo “ôn nhu đôn hậu”, nó không được tận dụng và tạo điều kiện để trở thành ngòi nổ cho tiếng cười trào phúng. Trong thơ Nôm truyền tụng của Hồ Xuân Hương (một dòng mạch của thơ trào phúng), đề tài ghen tuông, lẽ mọn, lầy chồng chung cũng là những tiếng thơ cảm thán hoặc phẫn uất hơn là hài hước. Cũng như vậy, trừ nhân vật Tú Bà được miêu tả ngoại hình, các nhân vật đồ phụ khác đều không được miêu tả ngoại hình - một yếu tố rất quan trọng để “đánh” và gây cười nếu tác giả có chủ ý. Ngoài ra, trừ Hoạn Thư - cũng như Tú Bà, là một nhân vật được tạo tác trên

<sup>1</sup> Lê Văn Quán (Chủ biên), *Tổng tập văn học Việt Nam*, 717.

<sup>2</sup> Như trên, 716-720.

<sup>3</sup> Ngô Văn Phú (Biên soạn), *Tú Xương - Con người và tác phẩm* (Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 1998), 286.

<sup>4</sup> Nguyễn Ngọc Nhuận (Chủ biên), *Điện chế và pháp luật Việt Nam thời trung đại*, Tập 1, 439.

cơ sở vay mượn cốt truyện Trung Quốc - có đời sống tâm lí riêng, có sự đa chiều trong tính cách, các nhân vật đồ phụ còn lại hầu hết đều có đời sống tâm lí đơn giản, là nhân vật hành động, “ngôn chí”, và khá nhất phiến. Nếu như coi “ghen tuông” và “lắm điều” là “trời sinh một cặp” thì Hoạn Thư lại đi ngược mô hình thường gặp ấy. Bên cạnh đó, trong điều kiện tư liệu hiện tại, chưa thấy nhân vật đồ phụ nào đi từ sử sang văn. Âm hưởng “bao biếm khuyến trừng” về nhân vật đồ phụ còn mang màu sắc tâm linh như trong tài liệu giảng bút *Đồ phụ hại thiếp ác báo ca* (Bài ca về ác báo dành cho người vợ đồ kị, người thiếp tàn hại) - được cho là lời của Thượng Ngàn công chúa - tại xã Hạ Mỗ, Từ Liêm, Hà Nội đầu thế kỉ XX (1907). Bài ca cho rằng nếu chậm chuyện con cái thì việc chồng lấy thêm người khác là chuyện thường tình trên đời. Sau khi chê bai việc đồ phụ hay buông ra những lời khó nghe, không sợ người đời đàm tiếu - những điều khiến các ông chồng rất ngại/ngán, tác giả bài ca răn dạy: “Chao ôi, đồ kị mấy người/ Trăm năm số tận vào nơi Huyết Tri”<sup>1</sup>.

Như vậy, theo quan niệm ngày trước, việc coi nam giới “coi nói” là chuyện thường, nữ giới ghen tuông, đồ kị là xấu được hậu thuẫn bởi cả sức mạnh của thế giới siêu nhiên lẫn đạo đức và pháp luật. Nếu coi việc thay đổi cách nhìn về vấn đề này là một khía cạnh, yếu tố của chủ nghĩa nhân đạo thì Nguyễn Du là tác giả duy nhất có sự cởi mở nhất định, còn lại vấn đề không có nhiều thay đổi trong suốt thời trung đại. Thậm chí một số nhà nho tân học đầu thế kỉ XX như Phan Kế Bính (1875-1921) cũng chưa thực sự cởi mở về chuyện này khi cho rằng: “Lắm điều ghen tuông thì là thói thường của đàn bà, có không thể chịu được thì lựa lời uốn nắn dần dần cũng phải được, sao nỡ vì một lỗi nhỏ mà tuyệt tình ân nghĩa [li dị]”<sup>2</sup>. Một số ý kiến trên báo chí nước ta thập niên 1930 cũng không ra ngoài tư duy này. Chẳng hạn, Tứ Ly (1933) cho rằng: “Ốt nào là ớt chẳng cay, sự ghen của đàn bà đã là một sự thông thường”; Mlle. Thanh Hiền (1933) biện bạch: “Các ông chó vợ bảo lỗi tại chị em chúng tôi: chính các ông là người gieo cái mầm ghen vào trong trí não non nớt, kém sự suy xét của phụ nữ”<sup>3</sup>. Dẫu là của nam giới hay nữ giới, bênh vực phụ nữ hay phụ nữ tự bênh vực, những lập luận trên vẫn đầy định kiến giới và mang tông giọng kẻ cả, nam quyền.

### 3. Kết luận

Từ chỗ là một mẫu hình nhân cách bị phê phán theo quan điểm Nho giáo, đồ phụ trở thành một kiểu nhân vật tiêu cực, phản diện trong văn học của nhà nho Việt Nam trung đại. Định kiến giới coi phụ nữ có bản tính “ghen tuông” (thường kèm thêm “lắm điều”) vốn là một sự dán nhãn của nam giới nhưng được sử dụng rộng rãi và chính phụ nữ cũng tự dán nhãn đó cho giới mình và cho bản thân mình mà không cần biết đến nguồn gốc sâu xa của điều đó là do chế độ đa thê, chế độ nàng hầu, vợ lẽ, những đặc quyền mà đàn ông được hưởng. Việc một số phụ nữ được “ru ngủ” bằng quyền của chính thất không khóa lấp được sự thực là chồng họ vẫn “tiền trăm hậu tâu” trong chuyện “coi nói”, và phản ứng của họ (thường nhắm đến tình địch) không phải là một biểu hiện tích cực của nữ quyền. Sự “đánh dấu chủ quyền” của các bà vợ đối với chồng vẫn mang tính tự phát, thiên nhiều về cảm xúc. Cách các tác giả trung đại xây

<sup>1</sup> Ủy ban Nhân dân xã Hạ Mỗ, *Di sản Hán Nôm xã Hạ Mỗ: Cổ kim truyền lục*, Tập Lợi (Hà Nội: NXB Đại học Sư phạm, 2024), 175-176.

<sup>2</sup> Phan Kế Bính, *Việt Nam phong tục* (Hà Nội: NXB Kim Đồng, 2017), 64.

<sup>3</sup> Nguyễn Minh Huệ, Vũ Thị Thanh Loan, Đào Thị Hải Thanh (Tuyển soạn), *Tự Lực văn đoàn với vấn đề phụ nữ ở nước ta*, Đoàn Ánh Dương giới thiệu (Hà Nội: NXB Phụ nữ Việt Nam, 2021), 161, 165.

dựng, cái nhìn của họ về nhân vật đồ phụ cũng như cảm hứng chủ đạo của họ về nhân vật này thể hiện một điều: Dẫu có những yếu tố mang tính “cách mạng” trong câu chuyện yêu đương nam nữ nhưng đề tài về giải phóng phụ nữ, câu chuyện đồ phụ (một khía cạnh của chủ nghĩa nhân đạo) dường như vẫn đậm chân tại chỗ, luẩn quẩn sau từng ấy thế kỉ, mà *Truyện Kiều* của Nguyễn Du chỉ là một đốm sáng lẻ loi (với cốt truyện chủ yếu là vay mượn). Ghen tuông ghen như chưa từng là “gia vị” của tình yêu và nhân vật đồ phụ chưa từng là nhân vật của văn học trào phúng. Việc bênh vực nhân vật đồ phụ một chiều, coi họ hoàn toàn là nạn nhân của chế độ đa thê đương nhiên cũng không phải là một cách làm thoả đáng.

Tuy nhiên, có một thực tế là dẫu được chuẩn mực đạo đức xã hội, pháp luật quốc gia “bật đèn xanh” nhưng chưa thấy nhân vật nam nào chủ động li dị vì vợ hay ghen cả.

### Tài liệu tham khảo

- Bénac, Henri. *Dẫn giải ý tưởng văn chương*, Nguyễn Thế Công dịch. Hà Nội: NXB Giáo dục, 2005.
- Cù Hựu, Nguyễn Dữ. *Tiền đăng tân thoại, Truyện kì mạn lục*. Phạm Tú Châu, Ngô Văn Triện dịch. Trần Thị Băng Thanh giới thiệu và chỉnh lí. Hà Nội: NXB Văn học, 1999.
- De Beauvoir, Simone. *Giới nữ*. Tập 1. Nguyễn Trọng Định dịch. Hà Nội: NXB Phụ nữ, 1996.
- De Beauvoir, Simone. *Giới nữ*. Tập 2. Nguyễn Trọng Định dịch. Hà Nội: NXB Phụ nữ, 1996.
- Dịch Trung Thiên. *Chuyện đàn ông, đàn bà Trung Quốc*. Sơn Lê dịch. Hà Nội: NXB Phụ nữ, 2014.
- Đào Duy Anh (Biên soạn). *Hán Việt từ điển giản yếu*. Hãn Mạn Tử hiệu đính. Sài Gòn: Trường Thi xuất bản, 1957.
- Đỗ Thị Hảo (Chủ biên). *Các nữ tác gia Hán Nôm Việt Nam*. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2010.
- Hoàng Phê (Chủ biên). *Từ điển Tiếng Việt*. Đà Nẵng & Hà Nội: NXB Đà Nẵng & Trung tâm Từ điển học, 2020.
- Lew-Starowicz, Zbigniew. *Quan hệ tình ái trong các cộng đồng, các tôn giáo, các nền văn hoá*. Nguyễn Tiến Tài, Nguyễn Văn Văn dịch. Hà Nội: NXB Lao động, 1994.
- Lê Văn Quán (Chủ biên). *Tổng tập văn học Việt Nam*. Tập 10. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2000.
- Ngô gia văn phái. *Hoàng Lê nhất thống chí*. Tập 1. Nguyễn Đức Vân, Kiều Thu Hoạch dịch. Hà Nội: NXB Văn học, 1999.
- Ngô Văn Phú (Biên soạn). *Tử Xương - Con người và tác phẩm*. Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 1998.
- Nguyễn Hữu Hào. *Truyện Song Tinh*. Hoàng Xuân Hãn biên khảo, giới thiệu. Hà Nội: NXB Văn học, 1987.
- Nguyễn Lộc (Chủ biên). *Tổng tập văn học Việt Nam*. Tập 7. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2000.
- Nguyễn Minh Huệ, Vũ Thị Thanh Loan, Đào Thị Hải Thanh (Tuyển soạn). *Tự Lực văn đoàn với vấn đề phụ nữ ở nước ta*. Đoàn Ánh Dương giới thiệu. Hà Nội: NXB Phụ nữ Việt Nam, 2021.
- Nguyễn Ngọc Nhuận (Chủ biên). *Điện chế và pháp luật Việt Nam thời trung đại*. Tập 1. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2011.
- Nguyễn Ngọc Nhuận (Chủ biên). *Điện chế và pháp luật Việt Nam thời trung đại*. Tập 3A. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2011.

- Nhất Thanh. *Đất lề quê thói*. Hà Nội: NXB Văn hóa - Thông tin, 2001.
- Nhiều tác giả. *Lịch sử văn hoá Trung Quốc*. Tập 1. Trần Ngọc Nhuận, Đào Duy Đạt, Đào Phương Chi dịch. Hà Nội: NXB Văn hoá - Thông tin, 1999.
- Phạm Đan Quế. *Truyện Kiều đối chiếu*. Hà Nội: NXB Hà Nội, 1991.
- Phạm Đan Quế. *Truyện Kiều và các nhà nho thế kỉ XIX*. Hà Nội: NXB Thanh niên, 2003.
- Phạm Văn Hưng. *Tự sự của Trinh tiết: Nhân vật liệt nữ trong văn học Việt Nam trung đại*. Hà Nội: NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2016.
- Phan Kế Bính. *Việt Nam phong tục*. Hà Nội: NXB Kim Đồng, 2017.
- Phan Khôi. *Vấn đề phụ nữ ở nước ta*. Lại Nguyên Ân giới thiệu và tuyển chọn. Hà Nội: NXB Phụ nữ, 2017.
- Phong Châu, Nguyễn Văn Phú (Giới thiệu, sưu tầm, chú thích). *Phụ Việt Nam cổ và kim*. Hà Nội: NXB Văn hoá - Thông tin, 2002.
- Quốc sử quán triều Nguyễn. *Khâm định Việt sử thông giám cương mục*. Tập 1. Tổ Biên dịch Viện Sử học dịch. Hà Nội: NXB Giáo dục, 2007.
- Thư Tân Thành, Thẩm Di, Từ Nguyên Cáo, Trương Tương (Chủ biên). *Từ hải*. Hợp đính bản. Đài Loan: Trung Hoa thư cục, 1947.
- Tôn Tồn, Trịnh Khắc Mạnh (Chủ biên). *Việt Nam Hán văn tiểu thuyết tập thành*. Tập 17. Thượng Hải: Thượng Hải cổ tịch xuất bản xã, 2011.
- Trần Thế Pháp. *Lĩnh Nam chích quái*. Vũ Quỳnh, Kiều Phú nhuận chính. Đinh Gia Khánh, Nguyễn Ngọc San phiên dịch. TP. Hồ Chí Minh & Gia Lai: NXB Trẻ & NXB Hồng Bàng, 2013.
- Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Hữu Sơn, Vũ Thanh (Tuyển chọn và giới thiệu). *Nguyễn Du, về tác gia và tác phẩm*. Hà Nội: NXB Giáo dục, 2003.
- Ủy ban Nhân dân xã Hạ Mỗ. *Di sản Hán Nôm xã Hạ Mỗ: Cổ kim truyền lục*. Tập Lợi. Hà Nội: NXB Đại học Sư phạm, 2024.
- Viện Sử học. *Nguyễn Trãi toàn tập*. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 1976.

# CÁCH MẠNG VÀ DIỄN GIẢI: TIẾP CẬN LÝ THUYẾT VỀ ĐỊNH CHẾ DIỄN GIẢI VĂN NGHỆ KHÁNG CHIẾN 1945-1949

HOÀNG PHONG TUẤN\*

**Tóm tắt:** Tính chất tự chủ riêng của cuộc cách mạng kháng chiến và đặc điểm định chế diễn giải văn nghệ kháng chiến của Việt Nam Dân chủ Cộng hòa 1945-1949 còn chưa được chú ý đúng mức. Các nghiên cứu trước đây chủ yếu gộp giai đoạn này vào các giai đoạn sau và khái quát hóa các đặc điểm chung của chúng. Bài báo này đề nghị xem xét riêng những nét đặc thù của giai đoạn văn nghệ kháng chiến 1945-1949 như là một khối lịch sử (historical bloc) làm điển mẫu cho nghiên cứu về sự thiết lập định chế diễn giải cách mạng chống thực dân trong bối cảnh giải phóng thuộc địa trên thế giới. Phác họa các viễn tượng lý thuyết để tiếp cận vấn đề, bài báo nêu ra các đặc điểm của định chế diễn giải văn nghệ kháng chiến trong khối lịch sử cụ thể này, qua đó, bài báo gợi ra đường dẫn mở rộng lý thuyết và bàn luận xa hơn với các nghiên cứu trên thế giới về thông diễn học chống thực dân, về vị thế đạo đức chính trị của chủ thể diễn giải, và về tính lịch sử và tính bản địa của sử văn học nói riêng và sử nghệ thuật nói chung.

**Từ khóa:** định chế diễn giải, văn nghệ chống thực dân, cách mạng giải phóng dân tộc.

## REVOLUTION AND INTERPRETATION: A THEORETICAL APPROACH TO THE INSTITUTION OF INTERPRETATION IN RESISTANCE ARTS AND LITERATURE, 1945-1949

**Abstract:** The relative autonomy of revolutionary resistance and the specific characteristics of interpretive institutions governing resistance arts and literature in the Democratic Republic of Vietnam between 1945 and 1949 have not received adequate scholarly attention. Most previous studies have subsumed this period into later phases and generalized their features. This article examines the distinctive qualities of resistance arts and literature from 1945 to 1949 as a discrete historical bloc, which may serve as a paradigmatic case for analyzing the formation of revolutionary, anti-colonial interpretive institutions within the global context of decolonization. By outlining relevant theoretical perspectives, the article identifies key features of the interpretive institution of resistance arts and literature within this historical bloc. This approach facilitates the extension of theoretical discussion and broader engagement with international scholarship on anti-colonial hermeneutics, the ethical-political positioning of the interpreting subject, and the historicity and locality of literary history in particular and art history in general.

**Keywords:** interpretive institutions, anti-colonial arts and literature, national liberation revolution.

*Ngày nhận bài: 14.12.2025; ngày gửi phản biện: 24.12.2025;  
ngày nhận bài sửa: 06.02.2026; ngày duyệt đăng: 10.02.2026.*

---

\* TS. - Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh. Email: hoangphongtuan@gmail.com

“Do nơi quần chúng mà kiểm tra tác phẩm”

(Trường Chinh, 1948)

1. Sự đọc và diễn giải có vai trò như thế nào đối với việc tạo nên sức mạnh cho quốc gia trong cuộc đấu tranh chống thực dân giành độc lập dân tộc?<sup>1</sup> Theo miêu tả của các sử gia văn học hiện hành, viết hay sáng tác mới đóng vai trò quan trọng tạo dựng nên nền văn hóa mới của nhà nước Việt Nam Dân chủ Cộng hòa (VNDCCH). Khi đề cập đến đời sống văn học trong giai đoạn đầu của nhà nước này, các câu hỏi “viết cho ai?”, “viết để làm gì?”, “viết như thế nào?” thường được nêu ra như là tiêu ngữ quan trọng định hướng cho sáng tác, qua đó là định hướng chung của nền văn học cách mạng. Tuy nhiên, khi nhìn vào thực tiễn đời sống văn nghệ ở VNDCCH 1945-1949, dưới vai trò lãnh đạo của Đảng Cộng sản, diễn giải và sự đọc là một yếu tố quan trọng trong việc kiến tạo nhận thức về thực tại lịch sử và văn hóa thuộc địa, tập hợp lực lượng văn nghệ kháng chiến, xây dựng nền văn hóa và văn nghệ mới<sup>2</sup>.

Câu văn dẫn ở đề từ bài viết này của Tổng Bí thư Trường Chinh, trích trong *Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hóa Việt Nam* phát biểu đầu tiên năm 1948, đã thể hiện tầm quan trọng của diễn giải: “Do nơi quần chúng mà kiểm tra tác phẩm”<sup>3</sup>. Không thể tách rời câu văn này khỏi tình thế toàn quốc kháng chiến và lí luận văn nghệ kháng chiến, theo đó, mục tiêu cách mạng của toàn bộ nền văn nghệ là tập hợp lực lượng cho cuộc cách mạng giải phóng dân tộc. Chính mục tiêu này là cơ sở quyền lực có tính chất luân lí cho diễn giải. Theo mục tiêu đó, câu văn khẳng định vai trò của diễn giải và sự đọc như là sự soát xét văn học lấy vị thế là quần chúng *như thể* đó là phản hồi của họ, qua đó viết nên tác phẩm phổ biến hệ tư tưởng cách mạng, thuyết phục và tập hợp họ như một lực lượng cách mạng<sup>4</sup>. Nói cách khác, sự đọc lúc này là tiền đề cho sáng tác, là sự đọc trước của chính nhà văn tự đặt mình trong vị thế quần chúng. Đây chính là *logic diễn giải của lí luận văn nghệ cách mạng* đặt cơ sở trên quyền lực có tính chất luân lí được đại diện bởi nhà nước VNDCCH. Logic của đọc và diễn giải, qua đó là thực hành các quy ước văn nghệ định chế hóa, tác động đến

<sup>1</sup> Khái niệm “sự đọc” nằm trong khái niệm “diễn giải”. Diễn giải là một phạm trù của triết học thông diễn, theo đó, đây là hành vi phổ quát của con người trong đời sống: chúng ta không thể sống nếu không hiểu ý nghĩa của thế giới thông qua việc hiểu và diễn giải nó. Trong nghiên cứu này, chúng tôi cho rằng diễn giải là một hoạt động phổ quát của các nhà lãnh đạo cách mạng của Đảng Cộng sản làm cho người dân ý thức được vai trò của mình trong cuộc cách mạng và tìm lấy ý nghĩa cuộc đời mình trong một đất nước độc lập thoát khỏi ách nô lệ. Trong khối lịch sử giai đoạn này, sự đọc không tách rời các định chế diễn giải thực hiện mục tiêu cách mạng giải phóng dân tộc. Trong bài viết, tùy lập luận mà cả hai, hoặc một trong hai khái niệm này được nêu ra.

<sup>2</sup> Lê Quốc Hiếu đã có một phân tích bao quát về người đọc giai đoạn 1945-1975 và đã nêu một số đặc điểm. Tuy nhiên, theo chúng tôi, giai đoạn 1945-1949 cần được tách riêng do vị thế độc lập của khối lịch sử và vai trò thiết lập định chế giai đoạn đầu với những đặc điểm riêng của nó. Xem Lê Quốc Hiếu, “Người đọc,” trong Trịnh Bá Đình (Chủ biên), *Lịch sử văn học Việt Nam thời kì 1945 - 1985* (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2025).

<sup>3</sup> Trường Chinh, “Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hóa Việt Nam,” trong *Sưu tập Văn nghệ*, tập 1 (Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 1998), 374.

<sup>4</sup> “Ideology” có hai nghĩa. Với Marx, “ideology” của giai cấp tư sản là nhận thức sai lầm về thực tại, “ideology” của giai cấp công nhân là sự nhận thức chân thực thực tại. “Ideology” trong lí thuyết của Gramsci có cả hai nghĩa này trong một khối lịch sử của quá trình cách mạng. Có cách dịch khác là “ý hệ”, trước kia chúng tôi cũng từng sử dụng; tuy nhiên, đây là một nghiên cứu có tính chất khảo cổ định chế, chúng tôi ưu tiên sử dụng cách dịch được phổ biến trong bối cảnh đối tượng nghiên cứu, nên chọn dịch là “hệ tư tưởng” hay “ý thức hệ”.

việc tái sản xuất ý nghĩa và quan niệm văn nghệ, một hình thức tái sản xuất hệ tư tưởng trong mục tiêu chính trị văn hóa của nhà nước.

Từ góc nhìn này, mối quan hệ giữa quyền lực và sự đọc văn học nằm trong mối quan hệ giữa mục tiêu cách mạng của nhà nước và toàn bộ thực tiễn văn nghệ. Đây chính là mối quan hệ tương tạo, thiết lập lẫn nhau: quyền lực được đại diện và điều hành bởi nhà nước thiết lập nên sự đọc và diễn giải; ngược lại, sự đọc góp phần xây dựng, củng cố quyền lực này bằng các ý nghĩa được cấp mới hoặc cấp lại cho tác phẩm phục vụ cho mục tiêu cách mạng. Theo đó, quyền lực vận hành bằng các định chế xã hội (social institution) khuôn định những chiến lược diễn giải hợp thức, củng cố tính chính danh và lịch sử chính trị có tính chất luân lí của vị thế nhà nước. Như là sự tương tạo, mỗi sự đọc thuộc những chiến lược diễn giải này sẽ củng cố và làm mạnh thêm hình ảnh và hệ tư tưởng, xây dựng lí tưởng cách mạng trong tinh thần mỗi công dân, thay đổi quan niệm sống và phác họa viễn tượng lịch sử mới cho họ, qua đó tạo nên sự đồng thuận lớn lao nhằm huy động họ như là lực lượng cho cuộc cách mạng. Tất nhiên, vượt ra ngoài khỏi lịch sử, quyền lực nhà nước cách mạng được thiết lập trên một tiến trình đấu tranh lâu dài chống thực dân, phát xít, vai trò của sự đọc và diễn giải góp phần làm mạnh thêm quyền lực này ở mức độ nhất định.

2. Giai đoạn 1945-1949, tiến trình tập hợp lực lượng cách mạng của VNDCCH là tiến trình các nhà lãnh đạo cách mạng của Đảng Cộng sản thực hiện sự thương thảo (negotiation) với các nhóm văn nghệ sĩ khác nhau để họ đồng thuận (consent) với quyền điều hành (hegemony) chính sách văn hóa của Việt Minh trong Hội Văn hóa Cứu quốc<sup>1</sup>, dưới nguyên tắc luân lí phổ quát của cuộc kháng chiến chống thực dân<sup>2</sup>. Và tiến trình này đồng hành với sự thiết lập định chế văn nghệ và định chế diễn giải, thương thảo các chiến lược diễn giải (interpretive strategy) để mở rộng và củng cố cộng đồng diễn giải nhà nước - quốc gia cho cuộc cách mạng kháng chiến.

Định chế văn học nói chung, định chế diễn giải nói riêng bao gồm mặt hiện thực và mặt diễn ngôn, chịu sự chi phối bởi điều kiện vật chất và hệ tư tưởng như là các tác nhân thông diễn (hermeneutical activation). Mặt hiện thực là các tổ chức như trường, viện, hội, nhà xuất bản, và các ban ngành văn hóa; mặt diễn ngôn là các quy định, quy tắc, quy ước được văn bản hóa. Định chế diễn giải là nền tảng cơ cấu của định chế văn học, có vai trò kiến tạo (constitutive)

<sup>1</sup> “Hegemony” là khái niệm rất khó dịch, chỉ các định chế điều hành của nhà nước thông qua thương thảo với các nhóm xã hội và định chế dân sự khác; tạm dịch là “quyền điều hành thông qua thương thảo”, ngắn hơn là “quyền điều hành” trong khi chờ đợi cách dịch khác tốt hơn.

<sup>2</sup> Khi phân tích cấu trúc xã hội, Gramsci cho rằng kiến trúc thượng tầng có bình diện văn hóa nghệ thuật và bình diện lãnh đạo chính trị của nhà nước. Theo ông, văn hóa nghệ thuật ở kiến trúc thượng tầng biểu hiện cho ý thức về những mâu thuẫn và đấu tranh giai cấp và giải quyết chúng trong phạm vi hệ tư tưởng. Cho rằng đặc trưng của kiến trúc thượng tầng xã hội hiện đại là quyền điều hành thông qua thương thảo về mặt văn hóa của giai cấp lãnh đạo nhằm đặt định sự giải thích xã hội, ông phân biệt quyền điều hành trong kiểu hình nhà nước hiện đại với quyền lực chuyên chính của kiểu hình nhà nước cách mạng. Với kiểu hình nhà nước hiện đại, các nhóm xã hội thông qua tầng lớp trí thức, tạo nên sự thương thảo với vai trò lãnh đạo văn hóa. Ở đây, các nhóm xã hội liên tục mở rộng, phổ biến ý nghĩa và diễn giải của mình thông qua văn hóa nghệ thuật, tạo ra những va chạm, tương tác, và tương lượng với các định chế và tổ chức của giai cấp lãnh đạo. Với kiểu hình nhà nước cách mạng, hệ tư tưởng của giai cấp lãnh đạo cách mạng thực hiện chuyên chính, tạo nên nhận thức phổ quát về lịch sử và thực tại để cung cấp cho giai cấp này các dữ kiện thực tiễn phục vụ cho cuộc đấu tranh cách mạng. Vì thế, hệ tư tưởng và văn hóa nghệ thuật của các nhóm xã hội khác phải tuân theo sự lãnh đạo của giai cấp cách mạng.

và điều hành (regulative) hoạt động sáng tác và tiếp nhận văn học, theo đó, nhà văn và người đọc vừa như là chủ thể, vừa như là đối tượng tác động của nó<sup>1</sup>. Sự đọc trước của nhà văn về sáng tác của mình, sự đọc duyệt của người biên tập, sự đọc của nhà phê bình hay quần chúng văn nghệ là những khía cạnh hiện thực hóa của định chế diễn giải. Khía cạnh phổ quát hơn là sự diễn giải về toàn bộ lịch sử văn học và văn hóa theo những nguyên tắc nhất định. Định chế diễn giải thuộc về định chế văn nghệ của khối lịch sử (historical bloc)<sup>2</sup>, tương tác với các định chế xã hội khác trong tổng thể các bình diện kinh tế, chính trị, văn hóa, trong mối quan hệ với các điều kiện vật chất và hệ tư tưởng tổng thể của xã hội.

Trong thực tiễn văn nghệ kháng chiến ở Việt Nam, khi Tô Hữu hay Xuân Diệu sáng tác văn học trong giai đoạn kháng chiến 1945-1949, chữ nghĩa do họ viết ra là tiến trình tự ý thức, soi chiếu không ngừng giữa ngôn từ sáng tạo của họ với các diễn ngôn và liên văn bản thiết lập nên sự hình dung về “văn học cách mạng” được các tổ chức và định chế văn nghệ phổ biến: “nội dung tư tưởng”, “cảm hứng cách mạng”, “phản ánh hiện thực”<sup>3</sup>. Người đọc như người biên tập, nhà phê bình, công chúng tiếp nhận, khi đọc các tác phẩm này cũng thực hiện tiến trình tương tự, nhưng ngược lại: soi chiếu ngôn từ văn học với các diễn ngôn và liên văn bản mà họ được giáo dục và ảnh hưởng. Trong giai đoạn này xét như một khối lịch sử, sáng tạo hay tiếp nhận tác phẩm là một phần của mục tiêu cách mạng được trung giới qua định chế diễn ngôn. Sự sáng tạo tham gia vào phạm vi tác động chính trị của văn học nghệ thuật đối với quần chúng nhân dân, sự tiếp nhận tác động đến khía cạnh cá nhân

<sup>1</sup> Các lý thuyết về định chế xã hội hình thành từ nhiều nguồn: triết học chính trị về nhà nước của David Hume, Adam Smith, Herbert Spencer; xã hội học của Max Weber, Émile Durkheim; triết học xã hội John Searle, Raimo Tuomela... Khuynh hướng đương đại của các lý thuyết định chế xã hội nhấn mạnh sự lựa chọn hợp lý của chủ thể, theo đó, hành vi cá nhân lựa chọn tuân theo định chế để đạt được mục đích ưu tiên, sau khi cân nhắc giữa áp chế và cơ hội, để tối đa hóa lợi ích. Ngày nay, các lý thuyết về định chế xã hội đã tạo nên một động hướng mạnh trong khoa học xã hội và nhân văn. Các bình diện luân lý, kiến tạo xã hội, xung đột xã hội... của định chế được Seumas Miller, Jack Knight, John Searle đào sâu về mặt triết học. Như là một nhánh phát triển, các lý thuyết về định chế (xã hội) văn học nghệ thuật hình thành chủ yếu từ giữa thế kỉ XX với các lý thuyết gia như Jacques Dubois, Alain Viala, Dominique Maingueneau, Jonathan Culler, Itamar Even-Zohar, Tony Bennett... Ngoài ra, các lý thuyết gia của khoa học xã hội và nhân văn tuy góp phần quan trọng trong việc phát triển lý thuyết định chế xã hội văn học như: Émile Durkheim (xã hội học), Pierre Bourdieu (xã hội học văn học), Louis Althusser (triết học xã hội), John Frow (lý thuyết văn học), Arthur Danto (mĩ học phân tích).

<sup>2</sup> Kế thừa phương pháp duy vật lịch sử của Marx, theo Gramsci, khối lịch sử là một tổng thể kinh tế, chính trị, điều kiện vật chất và hệ tư tưởng, tương quan và tranh chấp lẫn nhau trong một giai đoạn lịch sử cụ thể. Khái niệm này gần với khái niệm tính toàn diện (totality) của Lukács. Xem thêm Lukács, *History and Class Consciousness* (Paris: Foreign Languages Press, 2021).

<sup>3</sup> Ở đây, lý thuyết của Tony Bennett về sự vận hành của khuôn định đọc (reading formation) và tác nhân thông diễn như là định chế của các quy định diễn ngôn và liên văn bản có thể giúp bóc tách phần nào mối quan hệ giữa quyền lực và sự đọc thông qua sự hình thành, củng cố và vận hành của chúng trong giai đoạn này. Xây dựng lý thuyết tiếp nhận dựa trên viễn tượng của chủ nghĩa Marx hậu cấu trúc, chủ yếu phát triển từ Ernesto Laclau và John Frow, Tony Bennett lập luận rằng các khuôn định đọc kiến tạo nên văn bản và sự đọc về nó trong hệ thống xã hội. Chúng là tập hợp “các quy định diễn ngôn và liên văn bản” chi phối từ việc viết văn, việc hiệu chỉnh hoặc biên tập tác phẩm, đến việc giới thiệu, phê bình, phân tích văn học. Các khuôn định đọc này như là các định chế diễn ngôn, được hỗ trợ bởi điều kiện vật chất và định chế tổ chức - ông gọi là các tác nhân thông diễn, vốn là các cơ quan, tổ chức giáo dục, xuất bản, truyền thông, hội nhà văn... cùng các thành viên của chúng, chi phối và vận hành thực hành văn học trong đời sống xã hội cụ thể. Các khuôn định đọc không bất biến, mà biến chuyển theo điều kiện vật chất và diễn ngôn hỗ trợ chúng, đồng thời vận hành trong các tương quan chính trị xã hội cùng với các định chế xã hội khác. Cụ thể, xin xem Tony Bennett, “Texts in Histoty: The Determinations of Readings and Their Texts,” trong *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies* (New York & London: Routledge, 2001), 67.

của con người công dân đối với dân tộc. Ý niệm “cách mạng” và các nội hàm của nó (giải phóng dân tộc, chống thực dân - phát xít) trong thực tiễn sáng tác hay tiếp nhận tác phẩm được hiện thực hóa qua trung giới diễn ngôn và văn bản văn học, trở thành ý thức xã hội được hiện thực hóa. Định chế diễn ngôn văn học, từ thực tiễn này, mang tính chính trị và luân lí, theo nghĩa nó đưa ý nghĩa văn học vào việc thiết lập nhận thức xã hội và hệ tư tưởng của chủ thể<sup>1</sup>; đồng thời đóng vai trò trung giới giữa các bình diện định chế hiện thực khác, như quân đội, giáo dục, quản lí xã hội, Đảng Cộng sản, tương ứng với các quy tắc, quy ước về nội dung và hình thức văn học.

Từ điểm nhìn trên, sự đọc ở VNDCCH 1945-1949, về cơ bản, vận hành xoay quanh định chế diễn giải bao gồm các khuôn định đọc, các tác nhân thông diễn với các đặc điểm riêng của nó, được thiết lập và phổ biến trong không gian văn hóa kháng chiến, trong tình thế tranh chấp và giằng co với các định chế văn học khác đang tồn tại ở các vùng tạm chiếm. Bằng các cơ chế quyền lực viện dẫn từ diễn ngôn chính trị xã hội, và đặc biệt là nguyên tắc luân lí cách mạng được thiết lập phổ quát, các định chế diễn giải văn học kháng chiến này dần thiết lập tiến trình chuyên chính hóa sự đọc và diễn giải - như một tiến trình mà theo các nhà lãnh đạo cách mạng là *tất yếu* để hợp nhất (đoàn kết) các lực lượng cách mạng, đến lượt mình, nó tác động như là tiêu chuẩn nội dung tư tưởng và hình thức nghệ thuật cho sáng tác văn học. Từ góc độ này, sự đọc không chỉ là mối quan hệ giữa người đọc và văn bản trong không gian văn học nghệ thuật, mà còn là sự kiến tạo nghĩa từ các *định chế diễn giải* được hợp thức hóa bởi diễn ngôn chính trị - văn hóa - đạo đức. Tác động ý nghĩa của tác phẩm văn học, do đó, không chỉ xảy ra đối với *kinh nghiệm thẩm mĩ* của cá nhân người đọc, mà tạo nên *hiệu ứng chính trị - văn hóa - đạo đức* đối với công dân, tác động đến cái nhìn của họ về thực tại đời sống và viễn tượng tương lai của cách mạng mà họ là một thành viên trong đó.

3. Từ những cơ sở lập luận trên, có thể thấy đặc điểm thứ nhất của định chế diễn giải văn nghệ kháng chiến ở VNDCCH 1945-1949 là *nguyên tắc luân lí chống ngoại xâm được thiết lập phổ quát*. Quyền lực được xây dựng từ nguyên tắc luân lí được miêu tả phổ quát này được hình thành trong bối cảnh chủ nghĩa dân tộc lớn mạnh và ngày càng phổ biến trong xã hội Việt Nam đầu thế kỉ XX, khi mà các hình ảnh và sự kiện trong lịch sử truyền thống chống xâm lăng được tái thể hiện trong các diễn ngôn đương thời dù dưới sự kiểm duyệt ngặt nghèo của thực dân Pháp<sup>2</sup>. Đến lượt mình, các nhà cách mạng Cộng sản chú trọng nỗ lực xây dựng và kiến tạo nó thông qua sự phối hợp diễn ngôn và thực tiễn hoạt động để phổ quát hóa nó như là nguyên tắc cốt lõi, biến nhiệm vụ chống thực dân - phát xít là nguyên tắc luân lí phổ quát, vượt khỏi

<sup>1</sup> Khía cạnh sự chuyên hóa cá nhân thông qua định chế xã hội được B. Epstein làm rõ bằng khái niệm “supra-individual entity” (tạm dịch: thực thể vượt khỏi cá nhân). Theo Epstein, khi cá nhân tham gia vào hành vi chịu sự chi phối của định chế, họ ở trong vị thế tương quan của cái ta (we), không thể quy giản vào cái cá nhân trước đó nữa. Mặt khác, chính định chế xã hội, khi thiết lập lâu dài và phổ biến, tạo nên mặt “tinh thần” của nó, làm cho cá nhân đôi khi lựa chọn tuân theo một cách tự nhiên, không chắt vắn. Có thể hiểu khi người đọc tiếp nhận văn học với định chế diễn giải cách mạng, họ có thể trở thành lực lượng cách mạng. Cụ thể, xin xem Brian Epstein, *The Ant Trap: Rebuilding the Foundation of the Social Sciences* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

<sup>2</sup> Chẳng hạn, Phan Bội Châu đã viết hai tác phẩm hư cấu về đề tài lịch sử trong đó ca ngợi người phụ nữ như người anh hùng chống giặc: *Trung nữ vương* (tuồng), *Trùng Quang tâm sử* (tiểu thuyết). Bản thân Nguyễn Huy Tường, một nhà văn theo cách mạng, cũng đã viết các tác phẩm: *Đêm hội Long Trì* (1942), *An Trư* (1944).

những quan tâm khác, như tri thức, tình cảm, thẩm mỹ, tôn giáo<sup>1</sup>. Điều này ngày càng có cơ sở thực tiễn và sức thuyết phục, nhất là từ sau ngày toàn quốc kháng chiến. Đó là lí do vì sao phong trào cách mạng Việt Minh không chỉ thu hút được số đông trí thức, văn nghệ sĩ, mà còn làm cho họ dần chấp thuận và góp phần xây dựng định chế diễn giải mới theo nguyên tắc “dân tộc, khoa học, đại chúng” và diễn giải lại một cách hệ thống lịch sử văn hóa thời thuộc địa như là giai đoạn văn hóa nô dịch, xa rời thực tế mất nước.

Khi toàn quốc kháng chiến nổ ra, nhà nước non trẻ đối đầu với thực dân Pháp cùng các lực lượng đồng minh đứng sau. Chưa bao giờ trong lịch sử Việt Nam, một nhà nước non trẻ phải đối diện với tình thế hiểm nghèo như vậy. Những nhà lãnh đạo Việt Minh mà nòng cốt là Đảng Cộng sản đã huy động toàn bộ lực lượng, quân và dân, trí thức và nghệ sĩ, tất cả cho cuộc kháng chiến. *Tính chất toàn diện của diễn giải là đặc điểm thứ hai tạo nên quyền lực diễn giải cho nhà nước cách mạng*. Tính toàn diện này thể hiện qua việc tất cả khía cạnh và bình diện của đời sống vật chất và tinh thần đều tạo thành một mạng lưới liên kết diễn giải xoay chung quanh nguyên tắc luân lí phổ quát chống ngoại xâm. Những khó khăn vật chất của hiện tại được diễn giải như là những khó khăn cho ngày mai thắng lợi. Các mục tiêu có tính chất bản chất của văn nghệ chuyển biến theo hướng phục vụ cho cuộc cách mạng giải phóng dân tộc: văn nghệ thực hiện nhiệm vụ tuyên truyền là một nguyên tắc diễn giải giá trị văn học. Khía cạnh tiếp theo của tính toàn diện này, bắt chập thực tế có thể phức tạp và đậm nhạt ở nhiều nơi, chẳng hạn miền Nam, là diễn giải văn học không còn chỉ trong phạm vi văn bản văn học, mà bao hàm quan niệm về cách mạng, về tinh thần dân tộc và về một tương lai lịch sử mới, trong đó mỗi cá nhân sống cuộc sống tự do không xiềng xích thực dân. Điều này làm cho hành vi diễn giải trở thành *hành vi cách mạng có tính toàn diện*<sup>2</sup>. Quyền lực của nó là vô song khi gắn kết với nguyên tắc luân lí phổ quát của cuộc cách mạng giải phóng dân tộc. Bất kì người dân nào có ý thức công dân thì không thể thờ ơ với quyền lực luân lí này. Thực tế văn nghệ đã chứng minh một số văn nghệ sĩ không lựa chọn đứng về phía Việt Minh chống Pháp hay vì lí do nào đó mà rời khỏi lực lượng này đã luôn trăn trở về mặt luân lí và tái diễn giải lựa chọn của bản thân để tự thuyết phục mình<sup>3</sup>.

Tuy nhiên, quyền lực có từ luân lí phổ quát chống ngoại xâm và tính toàn diện của diễn giải này không đạt được một cách dễ dàng. Năm 1945-1946 sau ngày độc lập, Việt Minh, với nòng

<sup>1</sup> Diễn ngôn này được miêu tả dễ hiểu và đầy sức thuyết phục trong bài thơ tuyên truyền *Con cáo và tổ ong* của Nguyễn Ái Quốc. Theo đó, bầy ong phải hợp lực để chống lại con cáo như một lựa chọn tất yếu mang tính đạo lí. D. G. Marr cho rằng đạo lí cách mạng mang tính chất Kant, như một nguyên tắc phổ quát, của những người yêu nước Cộng sản đã giải quyết một vấn đề bế tắc trong ý thức xã hội lúc bấy giờ. Xem David G. Marr, *Truyền thống Việt Nam qua thử thách 1920-1945*, Thiều Khanh dịch (Hà Nội: NXB Thế giới, 2025).

<sup>2</sup> Tính toàn diện hiểu theo nghĩa của Lukács là tiến trình lịch sử hiện thực của xã hội và là phương pháp nhận thức xã hội của giai cấp lao động. Ở đây, các nhà cách mạng và văn nghệ sĩ hiểu nó như cuộc kháng chiến toàn diện trên mọi mặt trận nhằm chống lại sự đàn áp và đô hộ của thực dân Pháp, giành lại độc lập cho dân tộc. Lực lượng cần phải nhận ra tính toàn diện của cuộc cách mạng giải phóng dân tộc là tất cả những người Việt Nam yêu nước, không phân biệt tầng lớp, giai cấp, lứa tuổi, ai cũng phải tham gia vào cuộc cách mạng để thay đổi tình trạng của đất nước và số phận của họ. Ở đây, ý thức giai cấp theo nghĩa của Lukács thay bằng ý thức dân tộc chuyển hóa thành tinh thần chống Pháp, giải phóng dân tộc. Xem Lukács, *History and Class Consciousness*.

<sup>3</sup> Chẳng hạn, Phạm Duy tự miêu tả mình như là người ham mê phiêu lưu và tìm kiếm tình ái lãng mạn để giải thích lí do mình rời lực lượng Việt Minh. Xem Phạm Duy, *Hồi kí Phạm Duy*, Phần 2: Cách mạng và kháng chiến, <https://phamduy.com/category/tac-pham/hoi-ky-pham-duy/hoi-ky-pham-duy-2/>.

cốt là các nhà cách mạng Cộng sản, đã phải đối diện với những tranh luận về đường lối xây dựng văn nghệ từ những quan điểm khác. Ngay trong thời gian toàn quốc kháng chiến, việc thu hút và hợp nhất lực lượng văn nghệ sĩ cũng là một hoạt động đa dạng, rất được chú trọng và liên tục rút kinh nghiệm<sup>1</sup>. Tình trạng thương thảo trong bối cảnh hỗn độn phức tạp này tạo nên một thế khó, nhưng đã được những nhà lãnh đạo và trí thức văn nghệ sĩ tháo gỡ từng bước bằng nhiều phương pháp vừa mềm dẻo, vừa quyết liệt<sup>2</sup>. *Tính chất thương thảo nhiều giải pháp này là đặc điểm thứ ba* giúp VNDCCH dần hội tụ quyền lực để thiết lập định chế diễn giải cho nền văn học mới.

Đối với các nhà lãnh đạo văn hóa, họ vừa phải nỗ lực thay đổi trật tự văn hóa, đặt xuống hàng thứ yếu nền văn hóa vốn đã được hiện đại hóa gần hoàn thiện do chế độ thực dân xây dựng gần một thế kỉ; vừa phải xây dựng nền văn hóa mới và huy động sức mạnh quần chúng bằng cách thuyết phục và xây dựng các hệ tư tưởng mới cho họ. Chiều hướng này nhằm đến hai mục đích: 1. Cố kết căn tính văn hóa mới cho cuộc cách mạng; 2. Tạo nên một tình thế ưu trội về mặt hệ tư tưởng nhằm đối đầu với những lực lượng chính trị văn hóa khác (cụ thể là Quốc gia Việt Nam được hỗ trợ bởi Pháp, với hệ thống định chế xã hội thuộc địa vẫn còn mạnh mẽ). Nói cách khác, theo những nhà lãnh đạo văn hóa ở VNDCCH, điều quan trọng là cần phải diễn giải lại bức tranh ý nghĩa về thế giới bằng mọi khả năng và phương thức sẵn có, trong đó có văn học, mà theo truyền thống văn hóa Đông Á từ xa xưa luôn mang một vai trò hết sức quan trọng, nhằm thực hiện được hai mục đích nêu trên. Bằng việc lựa chọn các chiến lược diễn giải mới có cơ sở là chủ nghĩa Marx được phát triển riêng ở Việt Nam<sup>3</sup>, lãnh đạo văn hóa đã dần thiết lập định chế diễn giải văn học phục vụ cho mục đích cách mạng.

Chính yêu cầu tập hợp quần chúng cho cuộc cách mạng chống thực dân đòi hỏi những người cộng sản thiết lập các khuôn định đọc và định chế diễn ngôn văn học mới thay đổi trật tự giá trị của văn học và văn hóa. Điều này dẫn đến sự đọc và diễn giải lại văn học công khai trong thời thuộc địa bằng các diễn ngôn phê phán như “văn chương liếm gót giày”, “văn chương không đau mà rên” nhằm đặt lại vị trí của văn nghệ công khai được xuất bản thời thuộc Pháp xuống hàng thứ yếu, và đưa vị trí của văn nghệ không công khai của các nhà văn theo chủ nghĩa dân tộc và cách mạng lên vị trí tiên phong<sup>4</sup>. Khuôn định đọc này không những viết lại lịch sử văn học, mà còn định khung giá trị cho những sáng tác trong tương lai nhằm tạo nên một lịch sử văn học mới, đồng thời hình thành các động hướng trao đổi và thương thảo trong một số khía cạnh khác của đời sống văn nghệ.

<sup>1</sup> Đây cũng chính là chủ trương được các nhà lãnh đạo Đảng đặc biệt chú trọng. Xem *Văn kiện Đảng toàn tập*, Tập 8 (Hà Nội: NXB Chính trị Quốc gia, 1997).

<sup>2</sup> Nguyễn Tuấn kể lại cách Tô Hữu tiếp xúc và thuyết phục đã làm ông từ e ngại trở nên toàn tâm toàn ý cho cách mạng. Ngược lại, Đặng Thai Mai sẵn sàng phê phán mạnh mẽ Trương Tửu trong đề xuất xây dựng nền văn nghệ tương lai. Nhưng cũng chính Đặng Thai Mai đã trao đổi có tình có lí để thuyết phục Tô Ngọc Vân về vấn đề hội họa và tuyên truyền. Xin xem: Viện Văn học (Biên soạn), *Cách mạng, kháng chiến và đời sống văn học* (Hà Nội: NXB Văn học, 1995).

<sup>3</sup> Chủ nghĩa Marx của các nhà lãnh đạo Việt Minh tiếp nối và phát triển đường lối Marx-Lenin-Mao theo đặc thù Việt Nam. Tuy nhiên, để thuận tiện, từ đây chúng tôi gọi chung đường lối này là chủ nghĩa Marx mang đặc điểm Việt Nam.

<sup>4</sup> TR.CH (Trường Chinh), “Mấy nguyên tắc lớn của cuộc vận động văn hóa Việt Nam mới lúc này,” *Tiên Phong*, số 2 (01.12.1945).

Bên cạnh sự đọc và diễn giải lại văn học quá khứ, sự đọc, diễn giải, hiệu chỉnh sáng tác mới đáp ứng yêu cầu của khuôn định đọc văn học cách mạng. Các diễn ngôn “tư tưởng cách mạng”, “tình cảm kháng chiến” như là khuôn định đọc để đánh giá nội dung văn học dựa trên khả năng vận động quần chúng bắt đầu được hình thành và dần có sức mạnh của chúng. Các nhà văn thành danh thời Pháp thuộc tự gạt bỏ các tác phẩm cũ của mình và băn khoăn về khả năng dự phần vào nền văn học cách mạng. Họ nỗ lực sáng tác theo khuôn định đọc mới, tự phê bình tác phẩm của mình, thậm chí tự điều chỉnh và thay đổi nếu thấy chúng chưa đáp ứng. Nhưng tất cả những điều này diễn ra trong sự giằng co, thể hiện qua cách thức các quy định diễn ngôn vận hành, đan xen và tranh chấp lẫn nhau. Một phạm vi quy định diễn ngôn khác xoay quanh vấn đề “hiện thực cách mạng” hình thành và tham gia vào tiến trình cấu trúc hóa khuôn định đọc mới. Cuối cùng, quy định diễn ngôn “đại chúng hóa văn học”, “quần chúng phê bình” tạo thành ý thức diễn giải về phong cách ngôn ngữ văn học. Quy định diễn ngôn này được đưa vào các cuộc tranh luận văn học, tạo nên các quyền lực lập luận, đôi khi để đặt định vị trí của sáng tác mới thuộc về hay không thuộc về nền văn học cách mạng.

Khuôn định đọc “tư tưởng cách mạng”, “tình cảm kháng chiến”, “hiện thực cách mạng”, “đại chúng hóa văn học” tạo thành các bình diện của định chế diễn ngôn văn học cách mạng. Chúng vừa kiến tạo lại chủ thể đọc bằng cách tạo nên sự chất vấn thường trực nơi họ (tư tưởng tình cảm của họ đã tương xứng với tác phẩm mà họ đọc hay chưa) đồng thời kiến tạo ý thức của chủ thể sáng tác (sáng tác của họ đã tương xứng với yêu cầu cách mạng hiện thân trong khuôn định đọc đó hay chưa). Nói cách khác, chúng trở thành sự trung giới bằng diễn ngôn giữa ý thức cá nhân và ý thức xã hội, đặt người đọc và người viết vào trong một mối quan hệ với quyền điều hành của nhà nước cách mạng. Bằng cách nhận lấy các khuôn định đọc này như là hệ quy chiếu cho diễn giải ý nghĩa, người đọc đồng thời hiện thực hóa chúng, mở rộng tầm ảnh hưởng của chúng và qua đó tạo dựng nên một không gian ý nghĩa xã hội, hay là ý thức hệ của định chế xã hội.

Tuy nhiên, đặc điểm quan trọng trong giai đoạn 1945-1946 là độ mở ngỏ của các phong cách sáng tác. Trên *Tiên Phong*, Nguyễn Xuân Sanh và Chế Lan Viên vẫn có những bài thơ mang ngôn ngữ tượng trưng, Nguyễn Huy Tưởng viết vở kịch *Vết cũ* gọi ra những suy tư về phận người trong giai đoạn cách mạng, Nguyễn Hồng viết truyện *Buổi chiều xám* diễn tả cảm xúc nhớ quê hương của người lính Nhật. Khuynh hướng hiện thực xã hội chủ nghĩa được nêu ra trong *Đề cương về văn hóa Việt Nam* của Trường Chinh như là một đề nghị trong bối cảnh nhiều ý kiến khác nhau của giai đoạn đầu lập quốc. Trong giai đoạn 1947-1949, yêu cầu của cuộc kháng chiến toàn diện đòi hỏi các nhà văn hướng đến phục vụ lợi ích dân tộc, nhưng các chiến lược diễn giải khác nhau vẫn tiếp tục vận hành: Xuân Diệu khi phê bình thơ kháng chiến vẫn hướng đến một hồn thơ mới chuyển hóa biện chứng trong tinh thần cách mạng, Nguyễn Đình Thi đi tìm hiện thực mới trong phê bình kịch và văn xuôi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diễn biến phức tạp này khác với lập luận của K. N. B. Ninh khi dựng nên thể đối đầu giả tưởng để khái quát hóa bối cảnh văn hóa chính trị giai đoạn này: một bên là chính sách văn nghệ của Đảng qua các văn bản của Trường Chinh, bên kia là văn nghệ sĩ phản đối như Tô Ngọc Vân. Tuy nhiên, trong thực tế, hầu hết các văn nghệ sĩ khác đồng thuận với hệ tư tưởng cách mạng kháng chiến do hiệu lực mạnh mẽ của luân lý chống ngoại xâm. Phản ứng của Tô Ngọc Vân vì thế không phải là tiêu biểu. Xem Kim N. B. Ninh, *A World Transformed: The Politics of Culture in Revolutionary Vietnam, 1945-1965*, Michigan: University of Michigan Press, 2002.

Phân tích khuôn định đọc như là phương pháp thuộc bình diện giải cấu trúc và phê phán ý thức hệ chất vấn quan niệm về một tư tưởng thống nhất trong diễn ngôn, qua đó chỉ ra tính chất phức tạp và mâu thuẫn trong diễn ngôn của chủ thể. Trong bài viết “Tăng gia sản xuất”, in sau bài thơ *Tình khoai sắn* của Tô Hữu trên *Tiên Phong*, Hoài Thanh bàn về tăng gia sản xuất để ẩn dụ và bộc lộ sự ủng hộ với quan niệm nghệ thuật “đại chúng hóa”, nhưng không có nghĩa là ông hoàn toàn đồng ý với quan niệm này. Một sự bóc tách diễn ngôn cho thấy trong diễn ngôn của ông, “đại chúng hóa” có thể còn dẫn đến sự suy kiệt về tâm hồn. Đây chính là sự đọc và diễn giải độc đáo bài thơ *Tình khoai sắn* của Tô Hữu, theo đó, khoai sắn dù hết sức cần thiết nhưng không thể thay thế cho hoa cỏ. Sự đọc này còn thể hiện trăn trở và mâu thuẫn của ông trong nhận thức định chế diễn ngôn “đại chúng hóa”, đồng thời tái diễn lại cuộc tranh luận về văn chương vị nghệ thuật, vốn nổi bật từ trước 1945.

Mặt khác, các quy định diễn ngôn đồng thời cũng là các quy định có tính liên văn bản. Chúng xuyên qua, vang vọng và đối thoại với các quy định diễn ngôn trong văn bản ở các định chế khác nhau (chính trị, văn hóa, kinh tế). Quy định diễn ngôn “văn chương liếm gót giày” thể hiện cái nhìn vừa phê phán nền văn hóa thực dân, vừa cho rằng kẻ ảnh hưởng nền văn hóa đó là kẻ phản bội, theo giặc; nó vang vọng quan điểm của diễn ngôn chính trị và văn hóa trong chính sách của Đảng Cộng sản Đông Dương trước đó, tái hiện cuộc đối thoại với diễn ngôn trình bày một lịch sử văn học phát triển và thăng hoa trong thời thực dân, đồng thời tạo nên diễn ngôn phản hồi với nó. Quyền lực mà nó tạo ra ở đây là phức tạp và trong tương quan đối thoại: bình diện luân lí của tư tưởng yêu nước và chủ nghĩa dân tộc, bình diện ý thức hệ của chủ nghĩa cộng sản ở các nước thuộc địa, thậm chí vang vọng bình diện luân lí Nho giáo về chữ “trung” ở các nước Đông Á, nhưng đồng thời hiện lộ dấu vết các quan niệm hiện đại mà nó phê phán. Chính khía cạnh liên văn bản cho thấy tính chất đa diện, phức tạp và khó bóc tách của định chế diễn ngôn, đồng thời chất vấn các kết luận đơn giản hóa và đương đại hóa về một giai đoạn văn học trong tình thế cách mạng đầy tranh chấp và giằng co này. Nhưng quan trọng hơn, nó cho thấy tiến trình định chế hóa diễn giải văn học của nhà nước VNDCCH là một tiến trình không nhất thành bất biến, mà có những đối thoại, vượt gộp, những con đường và phân nhánh ở cấp độ chi tiết và ngầm ẩn.

4. Văn nghệ kháng chiến nói chung và định chế diễn giải văn học nói riêng ở nhà nước VNDCCH giai đoạn 1945-1949 là điển mẫu cho một phạm vi vấn đề có tính liên ngành. Trước hết, nó cho thấy một khối lịch sử đặc thù của văn hóa Việt Nam trong lịch sử hiện đại. Tiến trình ảnh hưởng - tiếp biến văn hóa phương Tây chuyển sang một bước ngoặt mới là dòng văn hóa của các nước cộng sản chủ nghĩa, thay vì các dòng văn hóa phương Tây từ Pháp. Bước ngoặt này tạo ra những chông lán và va chạm trong bản thân diễn giải và sự đọc văn học, cũng như quan niệm văn học và sáng tác văn học. Theo đó, nó cho thấy vai trò nổi bật của chính trị trong văn nghệ và tinh thần yêu nước giải phóng dân tộc trở dậy trở thành một quyền lực thực định của nhà nước chi phối đến diễn giải văn học. Cần chú ý đến tính chất chủ động của quyền lực này so với các giai đoạn sau, chẳng hạn từ sau năm 1949, khi yêu cầu của cuộc kháng chiến đòi hỏi các kết nối với các nước cộng sản lớn trong khu vực và quốc tế chặt chẽ hơn, do đó, sự ảnh hưởng và chi phối cũng mạnh mẽ hơn.

Thứ hai, ở bình diện thông diễn học và lí thuyết diễn giải, văn nghệ kháng chiến giai đoạn có thể được đặt vào những bàn luận lí thuyết về các vấn đề thông diễn học ở khía cạnh chính trị diễn giải chống thực dân, theo nghĩa vị thế chủ thể đấu tranh giải phóng dân tộc ở thuộc địa được kiến tạo và hiện thực hóa như thế nào trong diễn giải. Các tiếp cận được khái quát từ các khu vực khác, chẳng hạn Algeria<sup>1</sup>, Nam Mỹ<sup>2</sup>, không trả lời được câu hỏi liên quan đến bối cảnh Đông Dương nói chung và Việt Nam nói riêng, theo đó, khía cạnh chính trị và văn hóa truyền thống Đông Á và chủ nghĩa Marx được đặt nền tảng trên truyền thống chống ngoại xâm mạnh mẽ đã tham gia vào vị thế chủ thể diễn giải, và từ đó, kiến tạo họ như là chủ thể bản địa.

Cuối cùng, luận lí diễn giải được nhìn ở góc độ này có vai trò như thế nào đối với tầm đón nhận, theo lập luận của Hans Robert Jauss vốn dĩ như là giới hạn diễn giải cho sự cách tân và đổi mới lịch sử văn học<sup>3</sup>. Theo nghĩa đó, cái nhìn về sự cách tân hình thức trong diễn giải và tiếp nhận có thể không còn là cái nhìn hợp lí, trong bối cảnh đương đại, khi mà tính bản địa và lịch sử là một tiền đề không thể bỏ qua đối với nhận thức sử nghệ thuật<sup>4</sup>. Câu hỏi này chất vấn sâu sắc quan niệm sử nghệ thuật của mỹ học tiếp nhận do Jauss đề xuất ảnh hưởng từ chủ nghĩa hình thức Nga, theo đó, sử nghệ thuật phải là lịch sử của sự tiến bộ và cách tân, mà chủ yếu là dựa trên khung tri thức Châu Âu trung tâm luận, và do đó, tính bản địa và lịch sử riêng bị gạt ra bên ngoài bất chấp hiệu lực luận lí diễn giải của nó. Vì thế, nó cũng cung cấp một góc nhìn khác về các cuộc tranh luận văn nghệ dựa trên yêu cầu cách tân, diễn ra trong nhiều giai đoạn khác nhau của lịch sử văn học.

Giai đoạn văn nghệ cách mạng kháng chiến ở VNDCCH vừa là một điển mẫu, vừa là một trường hợp đòi hỏi sự phối hợp liên ngành tự khái quát hóa chính nó trong tương quan với các trường hợp văn nghệ chống thực dân khác ở thế giới thứ ba, mà lí thuyết phương Tây khái quát hóa từ xã hội hòa bình của họ khó có thể bóc tách hết được. Đó là “nốt nhạc thức tỉnh”, theo lời Spivak, gióng lên cho những suy nghĩ và tìm tòi tương lai<sup>5</sup>.

### Tài liệu tham khảo

- Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Translated by Caroline Saltzweid and Mitch Cohen. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Bennett, Tony. “Texts in History: The Determinations of Readings and Their Texts.” In *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. New York and London: Routledge, 2001.
- Castellano and Crowley. “Introduction the Temporal Politics of Anticolonial Aesthetics.” *Interventions* 24, no.7 (2022): 971-978.

<sup>1</sup> Castellano and Crowley, “Introduction the Temporal Politics of Anticolonial Aesthetics,” *Interventions* 24, no.7 (2022).

<sup>2</sup> Shari Huhndorf, “Indigeneity, Colonialism, and Literary Studies: A Transdisciplinary, Oppositional Politics of Reading,” *ESC: English Studies in Canada* 30, no.2 (June 2004).

<sup>3</sup> Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, translated by Timothy Bahti, introduced by Paul de Man (Great Britain: University of Minnesota Press, 1982).

<sup>4</sup> Xem thêm Hans Belting, *Art History after Modernism*, translated by Caroline Saltzweid and Mitch Cohen (Chicago: The University of Chicago Press, 2003).

<sup>5</sup> Gayatri Spivak, “The Politics of Interpretations,” *Critical Inquiry* 9, no.1 (September 1982), 259-278.

- Epstein, Brian. *The Ant Trap: Rebuilding the Foundation of the Social Sciences*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Gramsci, Antonio. “Ghi chép trong tù.” Hoàng Phong Tuấn dịch và chú giải. Tạp chí *Nghiên cứu Văn học*, số 12 (2021): 49-54.
- Huhndorf, Shari. “Indigeneity, Colonialism, and Literary Studies: A Transdisciplinary, Oppositional Politics of Reading.” *ESC: English Studies in Canada* 30, no.2 (June 2004): 29-38.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti, introduced by Paul de Man. Great Britain: University of Minnesota Press, 1982.
- Kim N. B. Ninh. *A World Transformed: The Politics of Culture in Revolutionary Vietnam, 1945-1965*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.
- Lukács. *History and Class Consciousness*. Paris: Foreign Languages Press, 2021.
- Marr, David G. *Truyện thống Việt Nam qua thử thách 1920-1945*. Thiều Khanh dịch. Hà Nội: NXB Thế giới, 2025.
- Phạm Duy. *Hồi kí Phạm Duy*. Phần 2: Cách mạng và kháng chiến. Phamduy.com.
- Spivak, Gayatri. “The Politics of Interpretations.” *Critical Inquiry* 9, no.1 (September 1982): 259-278.
- Trịnh Bá Đĩnh (Chủ biên). *Lịch sử văn học Việt Nam thời kì 1945-1985*. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2025.
- TR.CH (Trường Chinh). “Mấy nguyên tắc lớn của cuộc vận động văn hóa Việt Nam mới lúc này.” *Tiên Phong*, số 2 (01.12.1945).
- Văn kiện Đảng toàn tập*, tập 8. Hà Nội: NXB Chính trị quốc gia, 1997.
- Viện Văn học (Biên soạn). *Cách mạng, kháng chiến và đời sống văn học*. Hà Nội: NXB Văn học, 1995.

# THÂN PHẬN CON NGƯỜI TRONG VĂN XUÔI MIỀN NAM (1954-1975)

HUỲNH NHƯ PHƯƠNG\*

**Tóm tắt:** Trong giai đoạn 1954-1975, ở miền Nam Việt Nam đã hình thành và phát triển một nền văn học hiện đại hóa với nhiều khuynh hướng đa dạng, phong phú và phức tạp. Chủ đề thân phận con người trong chiến tranh dưới tác động của những biến thiên xã hội là tiêu điểm của văn xuôi thời kì này. Tái hiện những bi kịch của kiếp người, các nhà văn đã bày tỏ lòng nhân ái và sự quan tâm đến những con người đau khổ, bất hạnh; đồng thời đề cao giá trị con người như một cá nhân tự ý thức, biết khẳng định phẩm giá, quyền hưởng hạnh phúc và quyền phát huy năng lực của mình. Bài viết này phân tích một số tác phẩm văn xuôi tiêu biểu (truyện ngắn, tiểu thuyết) mà các nhà văn hướng vào chủ đề trên, qua đó khẳng định những đóng góp vào thành tựu của dòng văn học nhân đạo ở miền Nam giai đoạn 1954-1975.

**Từ khóa:** miền Nam (1954-1975), thân phận con người, văn xuôi.

## THE HUMAN CONDITION IN SOUTH VIETNAMESE PROSE FICTION, 1954-1975

**Abstract:** Between 1954 and 1975, a modernized literary landscape took shape and flourished in South Vietnam, characterized by a wide range of diverse and complex currents and tendencies. The human condition under the pressures of war and social turbulence became a central theme in prose writings during the period. In portraying human suffering, South Vietnamese writers reveal a strong sense of compassion and a sustained concern for those in distress. At the same time, they emphasize the human being as a self-conscious subject capable of affirming their dignity as well as their right to happiness and personal development. This paper examines several South Vietnamese works of fiction - both short stories and novels - through which their authors significantly contributed to the current of humanistic literature in South Vietnam during this era.

**Keywords:** South Vietnam (1954-1975), human condition, prose fiction.

*Ngày nhận bài: 14.01.2026; ngày gửi phản biện: 14.01.2026;*

*ngày nhận bài sửa: 08.02.2026; ngày duyệt đăng: 20.02.2026.*

### 1. Bối cảnh văn hóa - xã hội

Hai mươi một năm loạn li và chiến tranh (1954-1975) đã tàn phá bao làng mạc, ruộng vườn, phố thị trên đất nước Việt Nam, giết hại hàng triệu người ở cả hai miền, để lại những bi kịch sâu sắc trong lòng dân tộc, gây chia rẽ trong nhiều gia đình và nỗi đau trong lòng người. Cuộc biến thiên xã hội trong cơn tao loạn kéo theo những giằng xé trong tâm hồn và chỗ rung động nhất của văn chương vẫn là tiếng kêu thương về thân phận con người trong chiến tranh.

---

\* GS.TS. - Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.  
Email: huynhphuong1955@gmail.com

Đằng sau những sự kiện chiến tranh và sự phân hóa trong xã hội là những đau khổ chất chồng của dân tộc Việt Nam, là những vết thương khó lành trong từng gia đình, từng tâm hồn người Việt. Chiến tranh và thân phận con người là chủ đề tập trung và xuyên suốt trong văn học miền Nam những năm tháng đó.

Tái hiện thân phận con người trong những biến đổi thời thế, các tác giả văn học miền Nam kế thừa chủ nghĩa nhân đạo cả trong văn chương Việt Nam lẫn văn học thế giới. Các tác phẩm Việt Nam, từ *Đoạn trường tân thanh* (Nguyễn Du), *Chinh phụ ngâm khúc* (Đặng Trần Côn), *Cung oán ngâm khúc* (Nguyễn Gia Thiều) đến những tác phẩm văn xuôi của Thạch Lam, Nam Cao, Nguyên Hồng, Tô Hoài,... được giảng dạy trong nhà trường phổ thông nên đã in sâu vào kí ức của bao thế hệ người miền Nam. Bên cạnh đó, những tác phẩm giàu giá trị nhân bản của các nhà văn thế giới như: L. Tolstoy, F. Dostoyevsky, V. Hugo, H. Malot, A. Malraux, E. de Amicis, G. de Maupassant, A. de Saint-Exupéry, E. Hemingway, J. Steinbeck, E. M. Remarque, S. Maugham, A. Paton, Chinua Achebe, R. Akutagawa, Oe Kenzaburo, Kobo Abe,... đều được chuyển ngữ và xuất bản tại miền Nam, tác động không nhỏ đến người cầm bút. Khi miêu tả thực trạng xã hội và tái hiện thân phận con người trong chiến tranh, họ đã tiếp nhận và truyền dẫn tinh thần nhân đạo từ những tác phẩm thấm đẫm tình yêu con người đó.

Ở một phương diện khác, từ khi chịu ảnh hưởng của văn minh phương Tây, xã hội miền Nam ngày càng coi trọng vai trò và giá trị của cá nhân, tuy không đến mức đề cao chủ nghĩa cá nhân cực đoan như một bộ phận văn học phương Tây hiện đại. Chủ nghĩa hiện sinh được du nhập vào miền Nam từ cuối thập niên 1950 đến đầu thập niên 1960 đã đánh thức và làm phong phú những khát vọng cá nhân về hạnh phúc, tình yêu đôi lứa mà Tự Lực văn đoàn và phong trào Thơ mới khơi dậy từ những năm 1930, rồi phần nào bị phai nhạt trong khói lửa chiến tranh chống Pháp. Tác phẩm của J.P. Sartre, A. Camus, S. de Beauvoir,... được chuyển ngữ đã mở ra những chiều kích mới của con người phương Tây thời hiện đại, cộng hưởng với con người bản khoả, trăn trở, hoang mang và thao thức ở miền Nam.

Có thể nói, trong hoàn cảnh chính trị - xã hội phức tạp thời kì 1954-1975, đời sống văn hóa miền Nam đã tạo nên một trường thẩm mỹ nuôi dưỡng văn nghệ nhân bản, diễn đạt tình yêu, nỗi đau, khát vọng và ngời ca lòng nhân ái cũng như những phẩm chất tốt đẹp của con người Việt Nam. Điều này thể hiện trong tất cả các loại hình nghệ thuật (âm nhạc, hội họa, sân khấu, điện ảnh,...), trong đó, có lẽ văn học là loại hình có khả năng đi sâu vào thế giới nội tâm của con người và tái hiện thân phận con người một cách tinh tế nhất.

## 2. Sự thể hiện thân phận con người trong văn xuôi miền Nam (1954-1975)

Hai mươi một năm văn học miền Nam đã chứng kiến sự hình thành và phát triển của những hoạt động sáng tác, báo chí và xuất bản rất đa dạng và phức tạp thuộc nhiều khuynh hướng khác nhau về tư tưởng cũng như về nghệ thuật. Trong những nghiên cứu gần đây<sup>1</sup>, chúng tôi đề xuất phân loại văn học miền Nam thành sáu khuynh hướng chính (khuynh hướng văn học

<sup>1</sup> Xem: Huỳnh Như Phương, “Văn học miền Nam Việt Nam 1954-1975: những khuynh hướng chủ yếu và thành tựu hiện đại hóa,” trong *Những vấn đề giảng dạy tiếng Việt và nghiên cứu Việt Nam trong thế giới ngày nay* (TP. Hồ Chí Minh: NXB Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh, 2019), 710-723; Huỳnh Như Phương, “Văn học phân hóa và hiện đại hóa,” trong Trần Đình Sử (Chủ biên), *Lược sử văn học Việt Nam* (Hà Nội: NXB Đại học Sư phạm, 2021), 252-276; Huỳnh Như Phương, “Văn học Phật giáo dần thân ở miền Nam Việt Nam (1954-1975),” *Giác ngộ*, số 330 (2023), 53-66.

khẳng định “chủ nghĩa quốc gia”, khuynh hướng văn học bày tỏ tinh thần phản kháng, khuynh hướng văn học tôn vinh văn hóa dân tộc, khuynh hướng văn học tái hiện thân phận con người, khuynh hướng văn học đề cao ý thức cách tân, khuynh hướng văn học coi trọng phục vụ đại chúng); đồng thời với ý thức rằng một mặt, thực tiễn văn học phong phú, đa dạng thời kì đó không thể nào đóng khung trong khuôn khổ sáu khuynh hướng; mặt khác, ranh giới giữa các khuynh hướng chỉ là tương đối, luôn co giãn vì có những hiện tượng văn học ở vùng giáp ranh của các khuynh hướng. Trong đó, khuynh hướng văn học tập trung tái hiện thân phận con người có thể chia thành hai nhóm tác giả: một nhóm gắn liền với chủ nghĩa nhân văn truyền thống, một nhóm gắn liền với chủ nghĩa nhân văn hiện đại.

### **2.1. Thể hiện thân phận con người theo chủ nghĩa nhân văn truyền thống**

Nét chủ đạo của chủ nghĩa nhân văn truyền thống là biểu hiện tình thương yêu, sự khoan dung và đồng cảm với thân phận con người, kế thừa triết lí nhân ái của Nho giáo, từ bi của Phật giáo, bác ái của Ki-tô giáo, quan tâm đến những con người bình thường, nhất là những con người khốn cùng,... Gắn với chủ nghĩa nhân văn truyền thống, có thể nhắc đến tác phẩm của một số nhà văn tiêu biểu: Võ Hồng, Nhật Tiến, Lê Tất Điều, Nguyễn Mộng Giác, Duyên Anh.

Võ Hồng (1923-2013) có truyện ngắn đăng báo từ trước Cách mạng Tháng Tám và từng tham gia kháng chiến chống Pháp, sau năm 1954, sống ở Nha Trang với tư cách nhà văn, nhà giáo, gần gũi với đồng bào, đồng nghiệp. Truyện ngắn và tiểu thuyết Võ Hồng thường miêu tả những số phận lạc loài, bơ vơ, khốn khổ. Ở nông thôn, những người nông dân mất đất mất làng, chỉ còn hai bàn tay trắng phải tha phương cầu thực, tiếng kêu thấu trời xanh. Trong *Bên đập Đồng Cháy*, số phận bà Năm Xự cũng là số phận của biết bao người đàn bà nhà quê trong chiến tranh. Trong khi hàng xóm bỏ làng ra đi, bà ngồi một mình trên ngạch cửa, hai dòng nước mắt lặng lẽ chảy trên gò má. Bà nhớ lại hình ảnh cô Lua thời con gái, phải lòng anh Năm Xự nhưng số phận bắt phải góa chồng từ rất trẻ; sống dựa vào đứa con trai nhưng rồi người con lại bị bắt đi lính và chết trận.

Thúy, nhân vật chính của tiểu thuyết *Nhánh rong phiêu bạt*, bị bom đạn cướp mất những người thân yêu, cửa nhà tan nát, lang thang trên đời và rơi vào môi trường xã hội khắc nghiệt. Người tốt bụng thì nghèo, không có điều kiện cứu giúp cô; người giàu thì chua ngoa, kiêu kì, đánh đá, tìm cách vắt kiệt sức lao động của cô. Như nhánh rong trên dòng nước lũ, Thúy đã giữ được đức hạnh của một đứa bé có giáo dục và được hưởng quả phúc từ cha mẹ.

Trong tiểu thuyết *Thiên đường ở trên cao*, viết xong năm 1974, nhưng phải đến 1987 mới xuất bản lần đầu, Thérèse Chu Thị Băng Trinh đã tìm đến cái chết như một lối thoát trước sự tàn phá của ma túy đối với cuộc sống và tinh thần lớp trẻ. Võ Hồng viết về nhân vật có kết cục bi thảm này với giọng văn xót xa: “Với tám thân bé bỏng đó, khối óc ngây thơ đó, số tuổi măng tơ đó, nàng chỉ là một đóa hoa vừa nụ, có thể là một đóa hoa đang nở, và cùng lắm là một trái non vừa tượng hình. Nhưng thực tế xua đuổi, nghịch cảnh phũ phàng khiến tâm hồn nàng đã già đi, đã chín, đã nát rữa trong những thương đau dồn dập”<sup>1</sup>.

Những thiên truyện có yếu tố xã hội của Võ Hồng (*Tình yêu đất, Người về đầu non, Niềm tin chưa mất, Mong manh một thoáng, Thế giới của Năm Nhiều*) đều là những truyện đề cao

<sup>1</sup> Võ Hồng, *Thiên đường ở trên cao* (Nghĩa Bình: Sở Văn hóa và Thông tin Nghĩa Bình, 1987), 130.

phẩm hạnh của con người và không theo một hệ quy chiếu đạo đức cứng nhắc. Có thể nói tác phẩm *Võ Hồng* là cầu nối giữa khuynh hướng tôn vinh văn hóa dân tộc với khuynh hướng tái hiện thân phận con người.

Nếu *Võ Hồng* viết nhiều về thân phận con người ở nông thôn, thì nhà văn Nhật Tiến (1936-2020) lại có sở trường tái hiện hình ảnh con người ở đô thị. Tên thật là Bùi Nhật Tiến, sinh tại Hà Nội, vào Sài Gòn theo cuộc di cư, Nhật Tiến cùng vợ là Đỗ Phương Khanh thành lập tuần báo *Thiếu nhi*, nhà xuất bản Huyền Trân với mục đích bồi dưỡng tâm hồn và nhân cách cho thế hệ trẻ. Truyện ngắn của ông gọi lên lòng thương xót người dân oan vừa ra khỏi nhà tù (*Ánh sáng công viên*), cô gái điếm hết thời (*Mắt lưới*), người thiếu nữ tật nguyền và cô đơn (*Hương lan, Bóng tối*), đứa bé nạn nhân chiến tranh trên đường lưu lạc (*Cái kiến*), những cái chết bi thảm dưới bom đạn (*Tặng phẩm của dòng sông, Ngày cưới*). Ngòi bút của ông đứng về phía những người khốn khổ, những mảnh đời rách nát, những người bị chèn ép, đối xử bất công.

Phần lớn sự nghiệp văn học của Nhật Tiến tái hiện và bày tỏ niềm trắc ẩn đối với thân phận những thiếu niên có hoàn cảnh không may: sinh ra trong cảnh nghèo hay gia đình tan vỡ, mồ côi, thất học, bị cha mẹ bỏ rơi, lang thang đầu đường xó chợ, tự bươn chải kiếm miếng ăn. Khi được đưa vào trại cô nhi, sống dưới áp lực của kỉ luật hà khắc, các em mang mặc cảm tự ti, lòng luôn cảm thấy bất an, lạc lõng, căng thẳng, lo sợ, trở nên bất lực trong giao tiếp và hòa nhập với cộng đồng. Niềm thương cảm sâu đậm chan hòa trong những tác phẩm của Nhật Tiến: *Những người áo trắng, Những vì sao lạc, Chuyện bé Phụng, Vách đá cheo leo, Chim hót trong lồng, Giấc ngủ chập chờn*. Ngòi bút nhân ái của nhà văn kêu gọi tôn trọng cá tính của những thiếu niên có hoàn cảnh đặc biệt, để những tổn thương về thể chất và tinh thần không lưu lại những vết sẹo trong tâm hồn các em.

Thành công lớn nhất của Nhật Tiến là tiểu thuyết *Thềm hoang*, đoạt giải thưởng văn chương toàn quốc năm 1962. Tác phẩm tái hiện một xóm tạm cư, nơi tá túc của người đàn bà góa bụa, cô gái bán thân nuôi miệng, người mù hát rong, đứa bé mồ côi không nơi nương tựa. Đó là một xóm nghèo, nơi chui rúc, ra vào của những con người khốn khổ sống bên lề xã hội như những cái thềm đất hoang sơ bị bỏ rơi trong một xã hội xa hoa, giàu có. Tác phẩm kết thúc với cái chết của cô Huệ, người tình mà bác Tôn mù hát rong yêu thương trong mơ tưởng, để lại đứa con lai nàng vừa sinh ra: “Bây giờ thế là hết. Nàng đã ra đi không một lời để lại. Khuôn mặt úp sấp xuống mặt sàn, bàn tay còn với lưng chừng cánh chạn, đôi guốc văng ra xa, hộp sữa bò nằm nghiêng dưới cuối vại nước. Nàng chết đau đớn như cuộc đời đau đớn của nàng. Không một lời an ủi, không một cử chỉ vuốt ve, không cả tình thương của đám người sống xô bồ hỗn loạn trong xóm Cỏ này. Bất giác bác bật lên tiếng khóc. Những giọt nước mắt chảy chan hòa trên mặt Huệ. Trong đời Huệ, nàng chưa được ai đến với nàng mà khóc nhiều như thế”<sup>1</sup>.

Rồi khu xóm Cỏ bị đốt cháy, người dân thất tán, tài sản và nhà cửa tan nát, chỉ còn trơ một cái thềm hoang. Cây đàn là phương tiện bác Tôn dùng để mưu sinh và nuôi dưỡng đứa con lai của Huệ cũng bị đốt cháy. Bác đang tìm cây sáo để thay cho cây đàn. Trên khung cảnh điêu tàn, tiếng sáo là tín hiệu của sự sống, của tình người, của hi vọng.

Gần gũi với Nhật Tiến về phương diện cảm hứng bi thương là nhà văn Lê Tất Điều (sinh

<sup>1</sup> Nhật Tiến, *Thềm hoang* (tái bản) (California: Việt Tide, 2003), 220.

năm 1942, tại Hà Đông, di cư vào Nam năm 1954). *Đêm dài một đời* của ông, cũng bằng kỹ thuật miêu tả truyền thống, gợi lên niềm xót thương đối với số phận những đứa trẻ khiếm thị trước tương lai mù mịt. Thương - một đứa bé mồ côi cả cha lẫn mẹ vì tai họa chiến tranh, không người thân thích phải tìm cách vượt lên giữa sóng gió cuộc đời đã là gian khổ. Đứa bé đó lại không còn đôi mắt để nhìn thấy thế gian thì gian khổ đến cùng cực. Đây là ý nghĩ của Thương: “Than thở hình như là cách tự vượt ve nỗi khổ. Đêm ngủ gặp ác mộng mình có thể thoát ra bằng cách tỉnh dậy. Nhưng nếu thực tại chính là ác mộng mình không thể trốn nó bằng cách ngủ. Vậy mà có lẽ tôi đã ngủ nhiều năm, ngủ mê mết trong lời ru của một bài ca tuyệt vọng. [...] Một người không thể tìm nơi trú ngụ vĩnh viễn ở tình thương của đồng loại. Đứng trong lòng vực sâu tâm tối, tôi hiểu rằng trên kia còn nhiều chỗ đứng sáng sủa chờ tôi leo lên”<sup>1</sup>.

Tình nhân ái của xã hội và nghị lực của bản thân đã nâng đỡ và vực dậy những người trẻ trong ngôi trường khiếm thị. Cuối cùng, sau bao khổ luyện vất vả, Thương và những người bạn của anh tìm được việc làm ở đài phát thanh để thi thố tài năng âm nhạc của mình. Thương đã “tìm được sự rung động, xúc cảm trong khi hát”: “Tôi phải nói về một thế giới nào đó, một thế giới mềm nhỏ kết bằng những nỗi buồn man mác, đôi khi chan chứa tình thương yêu. Tôi muốn hát thế nào để mọi người cùng hiểu về thế giới đó. Mọi người phải cùng sống, cùng bàng hoàng vì bài hát như tôi. Bằng trí tưởng tượng và những rung động nhẹ nhàng, tôi dựng lên một thế giới riêng cho mỗi bài hát. Sự xây dựng của tôi có thể sai, nhưng tôi tha thiết hướng về thế giới đó như hướng về một niềm hoan lạc”<sup>2</sup>. Thương thật sự trở thành một người nghệ sĩ cảm nhận và thấu hiểu sự kì diệu của nghệ thuật.

Về sau, đi theo khuynh hướng tái hiện thân phận con người, Lê Tất Điều còn viết những tác phẩm giá trị như *Phá núi*, *Người đá*, *Những giọt mực*, trong đó *Đêm dài một đời*, đoạt giải thưởng duy nhất của Trung tâm Văn bút Việt Nam năm 1966, là tác phẩm giàu yếu tố nhân đạo nhất của ông.

Xuất hiện muộn hơn các nhà văn nói trên, cũng là nhà giáo viết văn, Nguyễn Mộng Giác (1940-2012), được chú ý vào đầu những năm 1970 với các tác phẩm *Bão rút*, *Tiếng chim vườn cũ*, *Vào đời*, *Qua cầu gió bay*, *Bóng thuyền say (Đường một chiều)*. Đây là nhà văn của tuổi trẻ băn khoăn, của những nỗi niềm nhức nhối về thân phận, của sự ám ảnh về cái chết. Một số truyện ngắn của ông cũng cho thấy khát vọng đi sâu vào số phận con người trong thời chiến: một người lính chán ghét chiến tranh, lo là nhiệm vụ bị kết tội đào ngũ (*Tên đào ngũ*); một cô gái vì hoàn cảnh gia đình đưa đẩy phải đi làm sở Mĩ và lấy chồng Mĩ trước con mắt ghê lạnh của người thân và láng giềng (*Ngựa đá sang sông*); một góa phụ phải hi sinh sự đoàn chính để có điều kiện nuôi con (*Mẹ và con*)... Đặc biệt, tiểu thuyết *Tiếng chim vườn cũ*, vận dụng kiến thức và kỹ thuật phân tâm học, đã miêu tả số phận bi đát của Phương Thảo, một nạn nhân của tội ác chiến tranh, bị vây bủa trong ám ảnh từ sự tàn bạo và độc ác của con người. Tiểu thuyết *Bóng thuyền say (Đường một chiều)* viết về bi kịch của một gia đình và cái ác bị che đậy, hấp dẫn nhờ yếu tố điều tra hình sự, đoạt giải thưởng của Trung tâm Văn bút Việt Nam năm 1974, nhưng ý nghĩa xã hội và sức truyền cảm không bằng *Tiếng chim vườn cũ*.

<sup>1</sup> Lê Tất Điều, *Đêm dài một đời* (Sài Gòn: NXB Huyền Trân, 1970), 152.

<sup>2</sup> Như trên, 195.

Trong các nhà văn chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa nhân đạo truyền thống, Duyên Anh (1935-1997) là một tài năng phức tạp. Ông là người Thái Bình, di cư vào Nam, trở thành nhà văn viết nhiều về kỉ niệm thời niên thiếu trong bộ tiểu thuyết *Vẻ buồn tỉnh lý*. Những truyện ngắn *Cái điều*, *Hoa thiên lý*, *Con sáo của em tôi* đậm đà tình yêu gia đình, tình yêu quê hương bên dòng sông Trà Lý. Có lúc ông ngả theo khuynh hướng văn học coi trọng phục vụ đại chúng hay sa lầy vào viết báo thời sự với bút hiệu Thương Sinh. Tác phẩm đáng chú ý nhất của ông là tiểu thuyết *Mây mùa thu* tái hiện số phận một thiếu niên di cư mồ côi, lạc loài và lạc lõng, sau những hiểu lầm, được những người miền Nam cứu mang, đùm bọc trong gánh hát Đồng Ấu do hai nghệ sĩ già hết thời lập ra, đưa một nhóm trẻ lang thang “đọc đường gió bụi” lưu diễn khắp vùng sông nước miền Tây. Người cha nuôi Văn Nghị, soạn giả cải lương danh tiếng một thời, đã hết lòng thương yêu và nuôi dưỡng Vũ, “thằng Bắc Kì” lưu lạc, cho đến ngày ông đột tử ngay trên sân khấu. Duyên Anh thể hiện tình nghĩa Bắc - Nam sâu đậm trong lòng người Việt chan hòa với tình yêu đất nước, tình người trong nghịch cảnh đa đoan. *Mây mùa thu* không hẳn là tiểu thuyết có yếu tố tự truyện, nhưng có lẽ tác giả cũng gửi gắm nỗi lòng mình qua hình ảnh của Vũ, nhân vật - người kể chuyện xưng “tôi”, từ kẻ giúp việc cho gánh sơn đông mãi võ đến giúp việc cho đoàn hát Đồng Ấu, rồi trở thành “nhà phê bình tuồng” bất đắc dĩ, diễn viên tuồng bất thành, vào đời thành nhà văn viết truyện đăng báo, từ đó suy nghĩ về kiếp nạn của người nghệ sĩ: “Người nghệ sĩ chỉ đủ khả năng dựng lớp lang cho nhân loại nhưng đã bất lực khi muốn dựng một đoạn kết đẹp rực rỡ cho chính bản thân mình. Số kiếp người nghệ sĩ Việt Nam dường như đều bị ràng buộc bằng đôi rách, bệnh hoạn. Ít có người chết bình thân, chết sau khi đã bằng lòng những gì mình làm xong. Những người viết văn, làm thơ, soạn kịch chết đi còn để lại ít tên tuổi còm. Chứ nghệ sĩ Năm Chiêu, ông Nghị chết đi sẽ để lại gì? Ai biết ông Tư Choi, ai biết ông Huỳnh Thái bây giờ ra sao? Cùng lắm, người ta nói: ‘Họ đã chết rồi, họ đã giải nghệ rồi’. Sau này, người ta ngâm thơ Đinh Hùng, người ta nức nở khen, nhưng mấy ai chịu nhớ, khi ông nằm yên dưới mộ, bạn bè thân thích của Đinh Hùng phải góp tiền mua cho vợ con ông căn nhà bé nhỏ tiêu tụy”<sup>1</sup>.

Những tác phẩm của Võ Hồng, Nhật Tiến, Lê Tất Điều, Nguyễn Mộng Giác, Duyên Anh nói trên cho ta những dẫn chứng về khuynh hướng văn học thể hiện thân phận con người dưới ảnh hưởng của chủ nghĩa nhân văn truyền thống.

## 2.2. Thể hiện thân phận con người theo chủ nghĩa nhân văn hiện đại

Nhóm tác phẩm thứ hai nằm trong khuynh hướng văn học thể hiện thân phận con người gắn liền với chủ nghĩa nhân văn hiện đại, đề cao giá trị con người như một cá nhân tự ý thức, biết khẳng định quyền hưởng hạnh phúc và quyền phát huy năng lực của mình. Điều đáng chú ý là một số nhà văn mà sự nghiệp chủ yếu thuộc khuynh hướng khác, nhưng trong những thời điểm giàu cảm hứng đã sáng tạo những tác phẩm theo tinh thần tái hiện thân phận con người. Tuy các nhà văn này không cùng chung một lập trường xã hội, nhưng sự nhạy cảm về bi kịch của kiếp người đã giúp một số tác phẩm của họ đạt đến chất lượng cao về tư tưởng và nghệ thuật. Do khuôn khổ của bài viết, chúng tôi chỉ xin dẫn chứng hai tác phẩm của Thế Nguyên, Cung Tích Biền, trong đó chủ nghĩa nhân văn hiện đại kết hợp với chủ nghĩa hiện sinh, hiện tượng luận và kĩ thuật dòng ý thức.

<sup>1</sup> Duyên Anh, *Mây mùa thu* (Sài Gòn: NXB Búp bê, 1968), 133.

Được sáng tác vào đầu những năm 1960, *Hồi chuông tắt lửa* của Thế Nguyên (1942-1989), với kỹ thuật miêu tả hiện tượng luận, tái hiện cuộc sống ở một xứ đạo miền Bắc thời chống Pháp, với những giằng xé, ngổn ngang trong tâm trạng và những oan khuất trói buộc thân phận con người. Để tồn tại trong môi trường đầy nghi kỵ và hiềm khích, những nhân vật trong truyện tìm cách che giấu con người thật của mình: “Ông cũng như tôi, chúng ta không tin tưởng gì hết. Tuy bề ngoài ông là một thầy giáo đạo mạo, còn tôi khoác bộ mặt giả dối của một con chiên”, cô giáo Lê Khanh, dưới tên giả là Thanh, thú nhận với người tình một đêm của mình. Nàng tự phân tích tâm trạng: “Chia sẻ trọn vẹn sự bí mật đời tôi đối với ông, tôi không cảm thấy mất mát điều gì. Trái lại nỗi cô đơn của lòng tôi như một vết dầu. Đã từ lâu vết dầu đó cứ lần lần thấm sâu vào từng ngõ ngách trong cơ thể tôi. Đã từ lâu tôi đi trong đêm tối như một người tù ánh sáng. Đã từ lâu tôi không còn thấy hỏa ngục nơi người khác: Tôi đã gặp nó ngay trong nỗi cô đơn của hồn tôi. Ông cũng vậy, phải không ông?”<sup>1</sup>.

Triết lí về “cô đơn”, “hỏa ngục” dưới cái nhìn hiện sinh chủ nghĩa về thân phận con người được khúc xạ qua cuộc đời của một cô giáo từng là nữ tu. Bị kịch đời cô không dừng lại ở đó. Thằng bé Ánh, đứa con bí mật của cô với một người hoạt động chính trị đầy mưu mô và thủ đoạn, bị bắn chết một cách oan khuất ngay trước mắt cô, trong vòng tay của cha nó. Trong sáng như thiên thần, số phận của đứa bé vừa là nạn nhân, vừa là chứng nhân của những hiềm họa do cái ác gây ra trong một thời buổi xáo trộn, hận thù. Ánh đã chịu số phận của một vật hiến tế cho những toan tính của người lớn. Nó phải trả món nợ tinh thần cho những kẻ đã tạo ra hình hài và linh hồn nó bằng chính mạng sống của nó. Cái chết của Ánh vừa như một phi lí của hiện sinh, vừa có ý nghĩa như một cứu rỗi cho những tội ác và sa đọa của người lớn.

Tính chất hiện đại trong nghệ thuật thể hiện thân phận con người của Thế Nguyên đã được Uyên Thao ghi nhận ngay khi *Hồi chuông tắt lửa* vừa ra mắt: “Đọc *Hồi chuông tắt lửa*, người đọc không dễ dàng tách biệt được nội dung và kỹ thuật, như khi đọc các tác phẩm của thời tiền chiến. Cả hai phương diện trên của một cuốn tiểu thuyết gần như đã pha trộn làm một trong *Hồi chuông tắt lửa*. Bầu không khí âm u trong thế giới của những nhân vật *Hồi chuông tắt lửa* cũng là bầu không khí âm u thoát ra từ kỹ thuật thể hiện, từ những lời, những chữ, từng câu văn của tác giả [...]. *Hồi chuông tắt lửa* sẽ không được đón nhận một cách thiện cảm bởi những người nuôi quan niệm tiểu thuyết lấy đề tài từ đời sống tôn giáo chỉ là một loại sách khuyến thiện thật minh bạch [...]. Tiểu thuyết có quyền và cần phải nói bằng một thứ tiếng nói riêng so với luân lí”<sup>2</sup>. Đó là điểm phân biệt tinh thần nhân văn hiện đại trong văn học với chủ nghĩa nhân văn truyền thống.

Một dẫn chứng khác là tiểu thuyết *Hòa bình nàng tình rỗng*<sup>3</sup> của Cung Tích Biền (sinh năm 1937). Tác phẩm này kể câu chuyện của Toàn, người lính giải ngũ vì một viên đạn còn cắm trên lưng và một chấn thương tràn lấp tâm hồn. Anh ở với Quyên, có con với nàng mà không biết, nhưng lại ám ảnh trong tình yêu với Âu Lang, một người tình không chân dung, mơ hồ như sương khói. Về với cuộc sống hòa bình, anh trở thành một người phiêu bạt, trải qua những cuộc gặp gỡ thoáng chốc với bạn bè, người thân và những cuộc mộng du trong hoang tưởng, với mục đích đi tìm Âu Lang đã mất tích. Kết hợp thủ pháp huyền thoại hóa với kỹ thuật dòng

<sup>1</sup> Thế Nguyên, *Hồi chuông tắt lửa* (Sài Gòn: NXB Trình bày, 1969), 35.

<sup>2</sup> Như trên, bìa 4.

<sup>3</sup> Khi đưa đi kiểm duyệt ở Sở Phối hợp Nghệ thuật thuộc Bộ Thông tin, tiểu thuyết này đã bị yêu cầu bỏ từ “hòa bình” trong nhan đề. Nhưng vì sách đã lỡ in ruột trước, nên tất cả các dòng header đều ghi là “Hòa bình nàng tình rỗng”, còn bìa sách lại là “Nàng tình rỗng”.

ý thức, *Hòa bình nàng tình rỗng* là cuốn tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa đích thực đã đi sâu vào miền tâm thức của bi kịch hiện sinh qua tái hiện một thân phận bị chiến tranh chà xát. Nhân vật Toàn tâm sự với một người bạn:

“... Anh Mạc, tôi có lạ lùng lắm không? Tôi có thành quái vật không?

Không, cậu không thành quái vật. Cậu Toàn, cậu là thiên thần. Sau chinh chiến này, kẻ sống sót là một thiên thần, dù thiên thần đó đang khốn khó mang vết thương trong người.”<sup>1</sup>

Cũng là một cựu binh lỡ vận, Mạc tâm sự với Toàn: “Có lẽ mọi chúng ta, tuổi trẻ, đều không làm được gì cho chúng ta hết. Đời sống chúng ta bị phung phí cho một cuộc chinh chiến dài trên hai mươi năm. Chúng ta lo âu, chúng ta sầu não, chúng ta dành thì giờ cho những tang thương chung, còn phần đời sống riêng của chúng ta không có. Chúng ta bỏ sót cái riêng tư trên núi, ngoài bể, nơi những ngọn lửa cháy tàn bạo”<sup>2</sup>.

Đối trọng với cái thế giới bạo tàn và quái đản của chiến tranh không thôi ám ảnh và làm tâm hồn Toàn rên xiết, hình ảnh Âu Lang trong tim Toàn là “cõi thu hút tuyệt vời” như cái ga - đích đến đoàn tụ hạnh phúc thu hút con tàu. Đau đớn thay, trên đường phiêu bạt, khi Toàn gặp được Âu Lang ở một hội chợ triển lãm thổ sản miền núi thì nàng đã thành một bà lão tuổi 60 thân hình biến dạng với những vết thương nám cháy do bom napalm. Cũng tại hội chợ này, Toàn tình cờ gặp con gái - kết quả mối tình ngắn ngủi với Quyên, nhưng ông lại giấu kín thân phận của mình để chôn vùi tất cả bí mật vào quá khứ.

*Hòa bình nàng tình rỗng* tái hiện bi kịch của thân phận con người đi qua chiến tranh với những chấn thương còn gây hệ lụy đến thời hậu chiến, như những câu văn có tính chất dự báo mà Cung Tích Biền đã viết: “Những ngôi nhà đã mọc cao trong thành phố, những con đường được tráng nhựa, cầu cống được sửa sang, thôn quê xóm làng vườn cây đã xanh trái, những thân phận từ mấy mươi năm chiến tranh tang thương nay đã tươi thắm. Tất cả trời dậy, đập lầy mặt trời thừa sức sống tận tình thoải mái. Nhưng với Toàn, đây là cuộc trời dậy của những gì nằm ngoài phần tinh thần: nỗi đau còn thăm thẳm trong mỗi người trở lại. Xã hội được xây dựng tới đâu đi nữa, trong lòng mỗi người vẫn còn một thứ tang chế khôn nguôi [...]. Còn niềm tưởng vọng xa xôi trong những quán nước, nơi các cây đa đầu xóm, trong quán rượu, trên gương mặt sầu tư của những người già nua, trong quầng mắt của lớp trẻ. Chúng ta có thể tìm thấy từ khắp nơi cảnh một vài người đứng thần thờ trên luống cày. Một vài người lặng lẽ đi rong trên con đường tráng lệ; những linh hồn man man kia đang nghĩ về một quá khứ bị chôn vùi bên kia thời gian; những linh hồn sống lại trên phần thế giới này với một mình trợ trụ, người thân quen đã yên nằm”<sup>3</sup>.

Những tác phẩm được dẫn chứng và phân tích trên đây chỉ là số ít trong rất nhiều truyện ngắn, tiểu thuyết ở miền Nam viết về thân phận con người trước những biến động lịch sử như những trận cuồng phong xô dạt và đổi thay vận nước, tác động đến số phận từng gia đình, từng con người. Cùng với thơ ca diễn tả nỗi đau thương về bi kịch con người, những tác phẩm văn xuôi đó góp phần tạo nên một dòng văn chương nhân đạo trong hoàn cảnh bi thương của đất nước.

### 3. Thay lời kết

Ở miền Nam giai đoạn 1954 - 1975, khuynh hướng văn học tái hiện thân phận con người song hành với khuynh hướng văn học tôn vinh văn hóa dân tộc. Hai khuynh hướng này không

<sup>1</sup> Cung Tích Biền, *Hòa bình nàng tình rỗng* (Sài Gòn: NXB Trí Dũng, 1969), 99.

<sup>2</sup> Như trên, 117.

<sup>3</sup> Như trên, 251, 252.

mâu thuẫn nhau mà bổ sung, giao thoa với nhau: một bên chú ý đến vấn đề cá nhân, một bên chú ý vấn đề cộng đồng. Thảm kịch của cộng đồng dẫn đến bi kịch của cá nhân. Giải quyết vấn đề cộng đồng và bảo vệ văn hóa dân tộc là nền tảng để giải quyết vấn đề hạnh phúc cá nhân. Ngược lại, nói lên tiếng nói của cá nhân giúp nhận thức rõ hơn chiều sâu của khát vọng cộng đồng và văn hóa dân tộc.

Trong tương quan với các khuynh hướng khác, khuynh hướng tái hiện thân phận con người phản ánh đời sống xã hội qua tiêu điểm số phận cá nhân nên nhân vật trở thành trung tâm của cảm hứng sáng tạo và cấu trúc tác phẩm. Các sự kiện xã hội, các biến cố lịch sử không phải là đối tượng miêu tả chính của tác giả mà là hậu cảnh của tác phẩm, làm nền cho hoạt động và sự phát triển của tính cách nhân vật. Có thể nói, trong văn học miền Nam, con người không phải là nguyên liệu của lịch sử, cũng không phải là động lực của lịch sử mà nhiều khi là nạn nhân của lịch sử. Chấn thương của lịch sử ghi dấu trong chấn thương của cá nhân.

Văn xuôi nghệ thuật ở miền Nam cho thấy phân tâm học có thể đưa ra những gợi ý cho nhà văn đi sâu vào miền tâm lý, tâm linh, vô thức, khiến cho việc thể hiện con người tinh tế hơn. Hiện tượng luận cung cấp kỹ thuật miêu tả con người với nhiều chiều kích, phong phú và đa dạng. Sự quan tâm đến thân phận gắn liền với nhận thức về khát vọng, ước mơ và hoài bão của con người, với lòng khoan dung về những lầm lỗi, sa ngã của nó, với dự phóng về một viễn cảnh trong đó con người sống một cuộc sống xứng đáng với phẩm giá và năng lực của mình.

Trong những tác phẩm đặc sắc của khuynh hướng này, những nội dung nhân bản nói trên được hòa kết với chất lượng nghệ thuật nhuần nhị, đã tạo ra những hình tượng chân thật, sinh động, gây ám ảnh. Nhờ vậy, khuynh hướng này để lại cho lịch sử văn học những tác phẩm giá trị nhưng chưa được ghi nhận thích đáng vì bị lãng quên một thời gian dài. Tuy nhiên, cũng phải nhìn nhận rằng một số nhà văn thuộc xu hướng nhân đạo truyền thống thường thiên về ý nghĩa giáo huấn của văn học, khiến cho tác phẩm không phải cuộc đời tự nó lên tiếng mà lộ rõ bàn tay sắp đặt của tác giả, nhân vật trở thành người phát ngôn của người viết. Chất lượng nghệ thuật và sức tác động thẩm mỹ của văn học, vì vậy, ít nhiều cũng bị hạn chế.

### Tài liệu tham khảo

Cung Tích Biền. *Hòa bình nàng tình rỗng*. Sài Gòn: NXB Trí Dũng, 1969.

Duyên Anh. *Mây mùa thu*. Sài Gòn: NXB Búp bê, 1968.

Huỳnh Như Phương. “Văn học miền Nam Việt Nam 1954-1975: những khuynh hướng chủ yếu và thành tựu hiện đại hóa.” Trong *Những vấn đề giảng dạy tiếng Việt và nghiên cứu Việt Nam trong thế giới ngày nay*, 710-723. TP. Hồ Chí Minh: NXB Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh, 2019.

Huỳnh Như Phương. “Văn học phân hóa và hiện đại hóa.” Trong Trần Đình Sử (Chủ biên), *Lược sử văn học Việt Nam*, 252-276. Hà Nội: NXB Đại học Sư phạm, 2021.

Huỳnh Như Phương. “Văn học Phật giáo dân thân ở miền Nam Việt Nam (1954-1975).” *Giác ngộ*, số 330 (2023), 53-66.

Lê Tất Điều. *Đêm dài một đời*. Sài Gòn: NXB Huyền Trân, 1970.

Nhật Tiến. *Thềm hoang* (tái bản). California: Việt Tide, 2003.

Thế Nguyên. *Hồi chuông tắt lửa*. Sài Gòn: NXB Trình bày, 1969.

Võ Hồng. *Thiên đường ở trên cao*. Nghĩa Bình: Sở Văn hóa và Thông tin Nghĩa Bình, 1987.

# PHONG TRÀO TU HỌC VÀ DỊCH THUẬT KINH ĐIỂN DƯỚI THỜI RAMA III VÀ ẢNH HƯỞNG ĐẾN VĂN HỌC

PHẠM QUỐC TRUNG\*, LÊ THỊ THANH TÂM\*\*

**Tóm tắt:** Trong thời kì trị vì của Rama III (1824–1851), Phật giáo Thái Lan chứng kiến một phong trào tu học và dịch thuật kinh điển phát triển mạnh mẽ, trở thành bước ngoặt quan trọng trong đời sống tôn giáo và văn học. Trước bối cảnh xã hội biến đổi và nhu cầu củng cố kỉ cương Tăng đoàn, triều đình đã chủ động hỗ trợ việc đào tạo tăng sĩ, thúc đẩy nghiên cứu Pali và khuyến khích biên soạn, chỉnh lí kinh tạng. Nhiều chùa lớn như Wat Pho trở thành trung tâm học thuật, nơi các tăng sĩ tích cực sao chép, biên tập và dịch kinh điển sang tiếng Thái, giúp giáo lí được truyền bá sâu rộng hơn trong dân chúng. Sự tham gia của các học giả Phật giáo cùng sự bảo trợ của nhà vua đã tạo điều kiện cho việc hình thành một hệ thống văn bản chuẩn mực, góp phần làm phong phú kho tàng thư tịch tôn giáo. Từ phong trào này, văn học Phật giáo Thái Lan có sự chuyển biến rõ rệt: nội dung được hệ thống hóa, tính tư tưởng sâu sắc hơn, nhiều tác phẩm chú giải và giáo khoa xuất hiện, tạo nền tảng cho sự đổi mới văn học – tôn giáo trong các triều đại kế tiếp, đặc biệt dưới thời Rama IV và Rama V.

**Từ khóa:** Rama III, tu học, dịch thuật, văn học Phật giáo.

## THE MOVEMENT TO STUDY AND TRANSLATE BUDDHIST SCRIPTURES UNDER RAMA III AND ITS INFLUENCE ON LITERATURE

**Abstract:** During the reign of Rama III (1824–1851), Thai Buddhism witnessed a strong movement to study and translate Buddhist scriptures, marking a significant turning point in religious and literary life. Against the backdrop of social change and the need to strengthen monastic discipline, the court actively supported the training of monks, promoted Pali studies, and encouraged the compilation and revision of Buddhist scriptures. Many large temples, such as Wat Pho, became centers of learning, where monks actively copied, edited, and translated scriptures into Thai, helping to spread Buddhist teachings more widely among the people. The involvement of Buddhist scholars and the king's patronage facilitated the formation of a standardized textual system, enriching the treasury of religious texts. From this movement, Thai Buddhist literature underwent a significant transformation: content became systematized, thought-provoking, and numerous commentaries and textbooks appeared, laying the foundation for the renewal of religious literature in subsequent dynasties, especially under Rama IV and Rama V.

**Keywords:** Rama III, monastic studies, translation, Buddhist literature.

*Ngày nhận bài: 12.12.2025; ngày gửi phản biện: 30.12.2025;  
ngày nhận bài sửa: 09.01.2026; ngày duyệt đăng: 20.01.2026.*

---

\* Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế. Email: pqtrung@dhsphue.edu.vn

\*\* Trường Đại học Đông Á. Email: tamltt@donga.edu.vn

## 1. Mở đầu

Trong tiến trình lịch sử Phật giáo Thái Lan, thời kì Rama III (1824–1851) được xem là một giai đoạn có ý nghĩa đặc biệt, đánh dấu sự phục hưng mạnh mẽ trong đời sống tu học và sự chuẩn hóa kinh điển. Sau những biến động xã hội và sự phân hóa trong đời sống tôn giáo vào cuối thời Rama II, triều đại Rama III tiếp quản đất nước trong bối cảnh Phật giáo giữ vai trò trọng tâm đối với văn hóa, đạo đức và tinh thần dân tộc Thái. Nhận thức sâu sắc tầm quan trọng của Phật pháp đối với trật tự xã hội và nền tảng văn hóa quốc gia, vua Rama III đã khởi xướng nhiều hoạt động nhằm củng cố kỉ cương Tăng đoàn, đồng thời khuyến khích công cuộc nghiên cứu, dịch thuật và biên soạn kinh điển. Chính sách này không chỉ giúp chấn chỉnh đời sống tăng sĩ mà còn tạo tiền đề cho một phong trào học thuật lan tỏa rộng khắp trong xã hội Thái Lan thế kỉ XIX.

Dưới sự bảo trợ của nhà vua, các tự viện lớn như Wat Pho, Wat Arun hay Wat Saket trở thành những trung tâm tri thức Phật giáo quan trọng. Tại đây, tăng sĩ được đào tạo một cách bài bản về ngôn ngữ Pali, văn bản học và các bộ luận giải kinh tạng, tạo nên một thế hệ học giả – tăng sĩ có trình độ uyên thâm. Cùng với việc đào tạo, công cuộc sưu tầm, sao chép và đối chiếu kinh văn được triển khai quy mô, góp phần khắc phục tình trạng sai lệch, thất tán hoặc hiểu sai giáo lí trong quá trình truyền thừa. Hoạt động dịch thuật từ Pali sang tiếng Thái, vốn trước đó diễn ra rời rạc, nay trở nên có hệ thống hơn, tạo ra nhiều bản kinh song ngữ giúp việc tiếp cận Phật pháp trở nên thuận lợi đối với cả giới tăng sĩ lẫn cư sĩ.

Không chỉ mang ý nghĩa tôn giáo, phong trào tu học và dịch thuật dưới thời Rama III còn tác động mạnh mẽ đến diện mạo văn học Thái Lan. Việc chuẩn hóa kinh điển và phát triển học thuật đã thúc đẩy sự hình thành của nhiều thể loại văn học Phật giáo như chú giải, truyện tiền thân, pháp ngữ, tác phẩm giáo khoa và các bản tóm lược giáo lí dành cho tầng lớp bình dân. Những văn bản này không chỉ phản ánh tư tưởng Phật học sâu sắc mà còn thể hiện nỗ lực diễn giải giáo lí theo lối văn chương mạch lạc, phù hợp với trình độ tiếp nhận của xã hội đương thời. Phong trào học thuật dưới thời Rama III vì thế đã tạo ra một bước chuyển quan trọng, giúp văn học Phật giáo trở nên hệ thống, trong sáng và giàu giá trị giáo dục hơn.

Nhìn từ góc độ văn hóa và tư tưởng, có thể khẳng định rằng phong trào tu học và dịch thuật kinh điển thời Rama III không chỉ là một hiện tượng tôn giáo đơn lẻ mà còn là động lực thúc đẩy sự đổi mới văn học, góp phần định hình nền tảng học thuật cho những cải cách sâu rộng dưới thời Rama IV và Rama V sau này. Đây là giai đoạn mang dấu ấn đặc thù, thể hiện sự giao thoa giữa mục tiêu chính trị – tôn giáo của triều đại và sự phát triển tự nhiên của đời sống trí thức Phật giáo Thái Lan.

## 2. Phương pháp nghiên cứu

Bài viết được xây dựng theo hướng liên ngành, kết hợp các cách tiếp cận của lịch sử Phật giáo, văn bản học và nghiên cứu văn học nhằm phân tích toàn diện phong trào tu học – dịch thuật kinh điển dưới thời Rama III và ảnh hưởng của nó đến văn học Phật giáo Thái Lan. Trước hết, bài viết sử dụng phương pháp lịch sử – xã hội để đặt hoạt động tu học và dịch thuật vào bối cảnh triều đại Rama III, xem xét các yếu tố chính trị, văn hóa và tôn giáo tác động đến chủ trương chấn hưng Phật giáo. Phương pháp này giúp làm rõ vai trò của nhà vua, các trung

tâm tự viện như Wat Pho, Wat Arun và mạng lưới tăng sĩ học giả trong quá trình hình thành phong trào.

Tiếp đó, bài viết áp dụng phương pháp văn bản học (textual analysis) nhằm khảo sát các kinh văn, bản dịch và chú giải được biên soạn trong giai đoạn này, như các bia đá Wat Pho, bản chú giải Jataka, bản hiệu đính Mahachat Khamluang, hay các dịch phẩm Pali-Thái như Dhammapada và Visuddhimagga. Việc đối chiếu văn bản giúp nhận diện xu hướng chuẩn hóa ngôn ngữ, tư tưởng và phương pháp diễn giải kinh điển, đồng thời chỉ ra những đặc điểm nổi bật của học thuật thời Rama III.

Bên cạnh đó, phương pháp phân tích – diễn giải văn học được sử dụng để đánh giá ảnh hưởng của phong trào học thuật đối với sự hình thành các thể loại văn học Phật giáo như truyện tiền thân, pháp ngữ, văn bản giáo khoa và tác phẩm chú giải. Qua đó, bài viết có thể xác định sự chuyển biến trong hệ hình văn học, từ văn học mang tính dân gian sang văn học mang tính học thuật và chuẩn mực hơn.

Cuối cùng, bài viết vận dụng phương pháp so sánh – đối chiếu nhằm làm rõ sự khác biệt giữa văn học Phật giáo trước và sau thời Rama III, đồng thời chỉ ra vai trò của giai đoạn này trong việc đặt nền móng cho các cải cách tôn giáo và văn học ở các triều đại tiếp theo. Các phương pháp trên bổ trợ lẫn nhau, đảm bảo tính hệ thống và độ tin cậy cho kết quả nghiên cứu.

### **3. Nội dung nghiên cứu**

#### **3.1. Bối cảnh lịch sử – văn hóa thời Rama III và sự vận động của Tăng đoàn Thái Lan**

##### **3.1.1. Bối cảnh chính trị – xã hội Triều đại Rama III (1824–1851)**

Triều Rama III mở ra trong bối cảnh Xiêm đối diện nhiều thách thức về chính trị, kinh tế và văn hóa. Sau thời Rama II, quốc gia cần nhanh chóng ổn định bộ máy, bảo vệ biên giới và duy trì đoàn kết xã hội. Phật giáo tiếp tục giữ vai trò nền tảng, giúp củng cố trật tự xã hội và tăng tính chính danh của hoàng quyền thông qua chính sách bảo trợ tôn giáo. Về đối ngoại, Xiêm phải đối phó với sức ép ngày càng lớn từ các cường quốc châu Âu, đặc biệt là Anh sau cuộc chiến giữa Anh và Miến Điện; triều đình theo đuổi chiến lược ngoại giao thận trọng và linh hoạt, tránh đối đầu trực tiếp, qua đó bảo vệ được chủ quyền quốc gia. Trên phương diện kinh tế – xã hội, thời Rama III chứng kiến sự phát triển mạnh mẽ của thương mại với Trung Hoa, khiến ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa lan rộng trong kiến trúc, mỹ thuật, tín ngưỡng và các nghi lễ cộng đồng, trở thành nét đặc trưng nổi bật của xã hội Xiêm thế kỉ XIX<sup>1</sup>. Tuy nhiên, sự lan tỏa mạnh mẽ của các yếu tố văn hóa ngoại lai đôi khi dẫn đến sự pha trộn tôn giáo trong dân gian, khiến triều đình xem Phật giáo như công cụ cần thiết để tái khẳng định bản sắc và thiết lập trật tự tinh thần.

Trong bối cảnh đó, Tăng đoàn giữ vai trò trọng yếu. Các tự viện là trung tâm giáo dục truyền thống, nơi đào tạo tăng sĩ, ghi chép kinh điển và lưu giữ tri thức. Sự ổn định của xã hội gắn liền với sự ổn định của Tăng đoàn. Vì vậy, Rama III đặc biệt chú trọng vào việc củng cố kỉ luật tăng giới, cải thiện chất lượng tu học và khuyến khích các hoạt động biên soạn, sao chép

<sup>1</sup> Xem thêm Yukio Ishii, *Sangha, State, and Society: Thai Buddhism in History* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1986), 94.

và dịch thuật kinh văn. Nhiều nghiên cứu khẳng định rằng nhà vua xem việc chấn hưng Phật giáo là nền tảng để củng cố quốc gia trong thời kì đầy biến động.

Như vậy, bối cảnh chính trị – xã hội thời Rama III không chỉ ảnh hưởng đến đời sống tôn giáo, mà còn trực tiếp tạo động lực cho sự vận động học thuật và sự phát triển của Tăng đoàn trong nửa đầu thế kỉ XIX.

### 3.1.2. Tổ chức Tăng đoàn Thái Lan trước và trong thời Rama III

Sau khi vương triều Chakri được thành lập, Rama I và Rama II nỗ lực khôi phục nền tảng Phật giáo thông qua việc kết tập kinh điển, trùng tu chùa tháp và tuyển chọn các cao tăng có học lực để củng cố uy tín Tăng đoàn, nhưng tổ chức này vẫn vận hành theo quán tính truyền thống, phụ thuộc nhiều vào uy tín cá nhân của trụ trì và thiếu hệ thống khảo thí cũng như chuẩn hóa tri thức. Theo Ishii, “dù được hoàng gia bảo trợ, Phật giáo giai đoạn này vẫn chưa hình thành mạng lưới học thuật mang tầm quốc gia, nên khó thích ứng với những biến động văn hóa – xã hội đang xuất hiện”<sup>1</sup>. Khi Rama III lên ngôi năm 1824, Xiêm đứng trước sự thay đổi mạnh về chính trị và xã hội do ảnh hưởng ngày càng lớn của người Hoa, sự mở rộng thương mại và sức ép từ các đế quốc phương Tây, buộc triều đình phải củng cố bản sắc quốc gia và ổn định nội trị; trong bối cảnh đó, Phật giáo được xem là trụ cột tinh thần quan trọng để duy trì trật tự và tăng tính chính danh cho nhà nước, khiến Rama III coi việc chấn chỉnh Tăng đoàn không chỉ là vấn đề tôn giáo mà còn là chiến lược chính trị và văn hóa.

Về tổ chức, triều đình bắt đầu can thiệp sâu hơn vào đời sống Tăng đoàn. Rama III nhấn mạnh việc thực hành giới luật nghiêm minh, coi đạo đức tăng sĩ là nền tảng của sự ổn định xã hội. Triều đình tiến hành rà soát tu viện, xử lý những trường hợp vi phạm giới luật và bổ nhiệm các vị tăng uyên bác vào những chức danh quan trọng. Như Terwiel phân tích, đây là giai đoạn chuyển từ mô hình quản lí lỏng lẻo sang hình thức bán tập trung, trong đó các tự viện lớn ở Bangkok giữ vai trò trung tâm đào tạo<sup>2</sup>.

Một trong những điểm đổi mới quan trọng của thời Rama III là việc xây dựng các tu viện lớn làm trụ cột học thuật của Tăng đoàn. Wat Pho trở thành trung tâm biên soạn, dịch thuật và khắc kinh trên bia đá, hình thành kho tri thức Phật giáo công cộng đầu tiên của Xiêm. Wat Arun và Wat Suthat cũng được phát triển thành các cơ sở giáo dục chủ chốt, nơi tập trung tăng sĩ từ nhiều vùng đến học Pali, tham gia khảo thí và tham gia biên soạn các bản chú giải kinh điển. Theo Swearer, “việc tổ chức các trung tâm học thuật này đã tạo sự chuyển biến căn bản về chất lượng đào tạo Tăng đoàn, đồng thời góp phần chuẩn hóa tri thức tôn giáo vốn phân tán trước đó”<sup>3</sup>.

Bên cạnh việc củng cố kỉ luật và xây dựng trung tâm học thuật, Rama III còn chú trọng chuẩn hóa kinh điển và văn bản tôn giáo. Những sai lệch trong quá trình sao chép kinh Pali – vốn phổ biến trước đó – được khắc phục thông qua các dự án biên tập quy mô lớn. Điển hình

---

<sup>1</sup> Ishii, *Sangha, State, and Society*, 88.

<sup>2</sup> B. J. Terwiel, *Thailand's Political History: From the Fall of Ayutthaya to Recent Times* (Bangkok: River Books, 2011), 219.

<sup>3</sup> Donald K. Swearer, *The Buddhist World of Southeast Asia*, 2<sup>nd</sup> ed. (Albany: State University of New York Press, 2010), 129–134.

là bộ bia đá Wat Pho, trong đó nhiều bản kinh Pali và các chú giải quan trọng được khắc lại theo bản hiệu đính mới. Như Keyes nhận định, việc chuẩn hóa kinh văn không chỉ cải thiện chất lượng tu học mà còn góp phần định hình văn học Phật giáo Thái Lan theo hướng học thuật và hệ thống hơn<sup>1</sup>.

Một điểm đáng chú ý là trước thời Rama III, chưa tồn tại sự phân chia rõ ràng các phái trong Tăng đoàn. Tuy phái Thammayut chỉ chính thức ra đời thời Rama IV, nhiều nhà nghiên cứu cho rằng sự nhấn mạnh vào giới luật, học thuật và sự thanh tịnh của Tăng đoàn dưới thời Rama III chính là tiền đề quan trọng dẫn đến sự xuất hiện của phái cải cách sau này<sup>2</sup>. Như vậy, phong trào chấn chỉnh tổ chức Tăng đoàn thời Rama III không những mang tính củng cố nội bộ, mà còn mở đường cho những cải cách sâu rộng trong thế kỉ XIX.

Có thể thấy, tổ chức Tăng đoàn trước thời Rama III mang tính phân tán và truyền thống; còn trong thời Rama III, nó bước vào giai đoạn được chuẩn hóa mạnh mẽ, với sự can thiệp rõ rệt của nhà nước, sự hình thành trung tâm học thuật, và việc tái thiết lập kỉ cương giới luật. Sự vận động của Tăng đoàn giai đoạn này không chỉ phản ánh ý chí chính trị của triều đình mà còn tạo nền tảng học thuật và tổ chức quan trọng cho Phật giáo Thái Lan trong các triều đại tiếp theo.

### *3.1.3. Nhu cầu chấn hưng học thuật Phật giáo*

Trong thời Rama III, đời sống Phật giáo Thái Lan rơi vào tình trạng thiếu thống nhất về học thuật, khiến chất lượng tu học suy giảm và tạo ra sự chênh lệch lớn giữa các tu viện. Nhiều khảo cứu về lịch sử giáo dục Phật giáo cho thấy kinh điển Pali đã bị sao chép qua nhiều thế hệ dẫn đến sai lệch văn bản, hệ thống chú giải thiếu đồng bộ và phương pháp hành trì khác biệt giữa các vùng, làm cản trở việc hình thành một chuẩn mực chung cho Tăng đoàn và khiến nghi lễ, giáo lí mất dần tính chính xác. Tình trạng này tạo ra nhu cầu cấp thiết phải chấn hưng học thuật nhằm bảo vệ tính chính thống của Theravāda và duy trì vai trò trung tâm của Phật giáo trong xã hội Xiêm. Đồng thời, bối cảnh xã hội cũng góp phần thúc đẩy cải tổ: giao thương với Trung Hoa phát triển mạnh kéo theo sự lan rộng của các hình thức tín ngưỡng pha trộn, bị triều đình xem là mối đe dọa đối với bản sắc Theravāda truyền thống. Vì vậy, việc cải tổ học thuật được xác định như một biện pháp nhằm tái lập ranh giới tri thức Phật giáo, bảo vệ sự thuần nhất giáo lí và củng cố uy tín của Tăng đoàn. Trình độ học thuật của tăng sĩ thời điểm này cũng là vấn đề đáng quan ngại. Nhiều tu sĩ xuất gia theo truyền thống gia đình, thiếu nền tảng học thuật bài bản, dẫn đến tình trạng giảng giải sai lệch hoặc giản lược quá mức nội dung kinh điển. Việc hoằng pháp vì thế mất dần chiều sâu, ảnh hưởng đến sự truyền thừa giáo lí. Chính thách thức này làm nổi bật yêu cầu phải xây dựng hệ thống giáo dục cho Tăng đoàn, từ việc chuẩn hóa chương trình học đến tổ chức khảo thí và biên soạn tài liệu.

Từ góc độ quản lí triều đình, tri thức Phật giáo giữ vai trò then chốt trong việc củng cố trật tự xã hội, bởi truyền thống Thái Lan xem Tăng đoàn là tầng lớp tinh hoa duy trì đạo đức cộng

<sup>1</sup> Charles F. Keyes, *Thailand: Buddhist Kingdom as Modern Nation-State* (Boulder, CO: Westview Press, 1987), 204–207.

<sup>2</sup> B. J. Cook, *Thai Buddhist Monastic Reforms: The Emergence of the Thammayut Order* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 67.

đồng; do đó, sự suy giảm học thuật tôn giáo đồng nghĩa với sự suy yếu của nền tảng đạo lí. Rama III đặc biệt quan tâm đến mối liên hệ giữa Phật giáo và ổn định quốc gia, coi việc nâng cao chất lượng học thuật là điều kiện thiết yếu để bảo đảm sự bền vững của vương quyền, khiến công cuộc chấn hưng học thuật mang ý nghĩa chính trị – xã hội sâu rộng chứ không chỉ thuần túy tôn giáo. Trong bối cảnh ấy, hoạt động biên soạn và chuẩn hóa văn bản kinh điển trở thành trọng tâm cải tổ. Dự án khắc kinh trên bia đá tại Wat Pho – gồm kinh Pali, các bộ chú giải cùng văn bản y học và triết học – nhằm tạo nên nguồn tư liệu chính xác, công khai và bền vững cho toàn xã hội. Theo Keyes, “đây là nỗ lực có tính chiến lược giúp lưu giữ tri thức Phật giáo một cách ổn định, hạn chế sai lệch trong sao chép và cung cấp nguồn học liệu tin cậy cho cả tầng sĩ lẫn cư sĩ”<sup>1</sup>. Nhờ đó, học thuật Phật giáo được phổ cập rộng rãi hơn và tính hệ thống dần được khẳng định.

Sự xuất hiện của phong trào chấn hưng học thuật thời Rama III vì vậy không chỉ nhằm sửa chữa những khiếm khuyết nội bộ Tăng đoàn, mà còn hướng tới việc thiết lập một nền tảng tri thức thống nhất cho Phật giáo Thái Lan. Việc củng cố giáo lí, nâng cao trình độ tầng sĩ và chuẩn hóa kinh điển đã mở đường cho những cải cách sâu rộng hơn trong thế kỉ XIX, đồng thời tạo tiền đề cho sự hình thành một nền văn học Phật giáo phát triển mạnh mẽ trong các giai đoạn sau.

### **3.2. Phong trào tu học và dịch thuật kinh điển trong thời Rama III**

#### **3.2.1. Học thuật Phật giáo và cơ chế tu học**

Hoạt động học thuật Phật giáo dưới thời Rama III hình thành trong một không gian xã hội đang chuyển động mạnh mẽ. Sự mở rộng thương mại quốc tế, sự thâm nhập của văn hóa Hoa vào đời sống đô thị, cùng áp lực cạnh tranh quyền lực trong khu vực tạo nên bối cảnh mà trong đó triều đình cần đến một hệ tư tưởng có khả năng củng cố tính chính danh và trật tự xã hội. Phật giáo, với nền tảng lâu đời và vai trò trung tâm trong đời sống Bangkok, trở thành công cụ quan trọng để duy trì sự ổn định quốc gia. Trong khuôn khổ ấy, học thuật Phật giáo không chỉ nhằm phục hưng tôn giáo mà còn tái cấu trúc tri thức và tổ chức Tăng đoàn theo hướng thống nhất và chuẩn mực hơn.

Trong triều đại này, việc kiểm soát và nâng cao chất lượng tu học được triển khai một cách có hệ thống. Các tự viện lớn ở kinh đô được sử dụng như trung tâm đào tạo chính, đặc biệt là Wat Pho, nơi tập hợp nhiều vị tăng am hiểu Pali và giàu kinh nghiệm tu học. Hoạt động biên soạn, hiệu đính và khắc bia kinh điển tại đây phản ánh rõ mục tiêu chuẩn hóa tri thức Phật giáo của thời kì này. Tư liệu bia đá Wat Pho cho thấy chương trình Pali và Abhidhamma đã được phân chia thành các cấp bậc rõ ràng, truy nguyên từ các bản kinh cổ và chú giải của truyền thống Sri Lanka<sup>2</sup>. Cách tổ chức này tạo ra khung đào tạo có tính hệ thống, vượt khỏi mô hình tự phát vốn chi phối Tăng đoàn từ thời Ayutthaya.

Cơ chế tu học thời Rama III cũng cho thấy sự chuyển hướng từ hình thức truyền khẩu sang mô hình dựa trên văn bản. Trước đó, nhiều vùng trong Xiêm duy trì phương thức học tập dựa

<sup>1</sup> Keyes, *Thailand*, 210.

<sup>2</sup> Damrong Rajanubhab, *Our Wars with the Burmese: Thai–Burmese Conflict 1539–1854*, reprinted ed. (White Lotus Press, 1928), 55.

trên kinh chép tay, đôi khi pha trộn yếu tố tín ngưỡng địa phương; điều này dẫn đến sự sai lệch trong kinh văn và sự thiếu thống nhất trong thực hành. Các dự án biên soạn và khắc văn bản tại kinh đô đã giải quyết những sai khác ấy, tạo ra nguồn tư liệu có độ chính xác cao hơn. Các nhà nghiên cứu Thái Lan cho biết nhiều bản kinh Pali thu thập ở Wat Pho và Wat Arun thời kỳ này đã trở thành nền tảng cho chương trình giảng dạy của Tăng đoàn về sau, đặc biệt trong các cuộc khảo thí Pali cấp quốc gia thế kỷ XIX<sup>1</sup>.

Hoạt động tu học được thúc đẩy mạnh nhờ vào hệ thống khảo thí ngày càng rõ ràng. Các kỳ thi Pali và thi Tam tạng ở Bangkok bắt đầu hình thành cấu trúc gồm nhiều cấp, dành cho các tăng sĩ từ khắp vùng miền<sup>2</sup>. Các chùa lớn đảm nhiệm vai trò trung tâm khảo thí, còn triều đình cung cấp kinh phí và ban phẩm hàm cho những tăng sĩ đạt kết quả cao. Điều này tạo động lực cho các tự viện địa phương gửi tăng sĩ đến kinh đô tu học, qua đó góp phần hình thành mạng lưới học thuật trên toàn quốc.

Phong trào tu học dưới triều Rama III không thể tách rời vai trò của việc dịch thuật và sao chép kinh điển. Việc khắc bia đá, biên soạn bản Pali-Việt, Pali-Thái và các bản số giải đã mở rộng khả năng tiếp cận kinh văn của tăng sĩ, đồng thời tạo điều kiện cho sự ra đời của các trước tác mang tính học thuật cao. Dòng văn học Phật giáo nở rộ tại kinh đô với nhiều tác phẩm chú giải, tự điển Pali, và các tổng tập thuật ngữ, phản ánh sự phát triển tích cực của hoạt động học thuật. Các bộ số giải được lưu giữ tại Wat Brahmaneeves và Wat Suthat cho thấy lượng văn bản được biên tập trong giai đoạn này có quy mô lớn và phương pháp học thuật chặt chẽ<sup>3</sup>.

Hoạt động học thuật trong triều Rama III cũng gắn với những chuyển hướng quan trọng trong vấn đề kỉ luật và tổ chức Tăng đoàn. Việc chuẩn hóa tri thức Pali và Abhidhamma hỗ trợ hiệu quả cho công cuộc cải tổ giới luật. Khi hệ thống giáo lí trở nên rõ ràng và minh định hơn, giới luật được giảng dạy đồng nhất hơn ở nhiều tự viện, tạo tính thống nhất trong tổ chức Tăng đoàn<sup>4</sup>. Sự nghiêm ngặt về giới luật dưới thời Rama III là cơ sở cho sự xuất hiện của phong trào cải cách trong triều Rama IV, đặc biệt là sự hình thành Thammayut Nikaya.

Có thể thấy, sự phát triển học thuật Phật giáo thời Rama III, xét từ góc độ lịch sử, không chỉ giải quyết tình trạng phân tán tri thức mà còn mở đường cho sự tổ chức lại Tăng đoàn theo mô hình gắn với nhà nước trung ương tập quyền. Một hệ thống giáo dục – khảo thí – văn bản đã được xây dựng, tạo nên sự liên kết giữa các tu viện trung ương và địa phương; từ đó định hình diện mạo Phật giáo Thái Lan trong suốt thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX.

### 3.2.2. Công cuộc biên soạn, chỉnh lí và dịch thuật kinh điển

Việc biên soạn, chỉnh lí và dịch thuật kinh điển trong thời Rama III diễn ra trong bối cảnh Phật giáo Thái Lan cần khẳng định lại nền tảng tri thức sau nhiều thế kỷ vận động. Nhu cầu chuẩn hóa kinh văn trở nên cấp thiết khi sự truyền thừa bằng hình thức chép tay dẫn đến sai lệch, thiếu thống nhất giữa các vùng. Những biến thể ngôn ngữ trong kinh Pali lưu hành ở Xiêm vào đầu thế kỷ XIX cho thấy sự phân tán trong phương pháp sao chép và giảng dạy,

<sup>1</sup> P. A. Payutto, *Buddhadhamma* (Buddhadhamma Foundation, 1998), 211.

<sup>2</sup> Ishii, *Sangha, State, and Society*, 102.

<sup>3</sup> Swearer, *The Buddhist World of Southeast Asia*, 134.

<sup>4</sup> Keyes, *Thailand*, 207.

khuyến triều đình xem việc tái lập một hệ thống kinh điển chuẩn xác là nhiệm vụ chiến lược cho sự phát triển lâu dài của Tăng đoàn.

Trong bối cảnh đó, các dự án biên tập kinh điển do hoàng gia bảo trợ được triển khai với quy mô chưa từng có. Một trong những công trình tiêu biểu là hệ thống bia đá Wat Pho, nơi tập hợp hàng trăm văn bản Pali và Thái được khắc lại theo bản hiệu đính mới. Các nhà nghiên cứu về học thuật Phật giáo Thái Lan ghi nhận rằng việc khắc văn bản lên bia đá không chỉ nhằm bảo tồn tri thức mà còn nhằm tạo nên một “thư viện công cộng mở”, giúp kinh điển trở nên dễ tiếp cận đối với cả tăng sĩ và cư sĩ<sup>1</sup>. Sự xuất hiện của hình thức lưu trữ này phản ánh tầm nhìn của triều đình trong việc gắn kết học thuật Phật giáo với đời sống xã hội, đồng thời đảm bảo tính bền vững cho văn bản trước những nguy cơ thất lạc và sai dị.

Công cuộc chỉnh lí kinh điển thời Rama III không chỉ giới hạn trong việc sao chép chính xác mà còn bao gồm hoạt động đối chiếu, hiệu đính và hệ thống hóa nội dung. Nhiều nhóm tăng sĩ am hiểu Pali được triệu tập về Bangkok để tiến hành rà soát các bản kinh lưu hành ở các vùng khác nhau, nhằm loại bỏ những đoạn bị sai lệch hoặc thêm bớt qua quá trình truyền thừa. Các bản chú giải Pali như *Atthakatha* và *Tika* cũng được đưa vào đối chiếu để bảo đảm tính nhất quán triết học, đồng thời giúp tăng sĩ trong nước tiếp cận được nguồn kinh văn theo chuẩn Theravāda truyền thống<sup>2</sup>. Nhờ đó, Tăng đoàn Thái Lan bước vào giai đoạn nâng cao nền tảng học thuật, vượt khỏi những hạn chế do sự phân tán của các bản chép tay trước đó.

Song song với hoạt động chỉnh lí là phong trào dịch thuật kinh điển sang tiếng Thái. Việc mở rộng đối tượng tiếp cận kinh điển đòi hỏi một hệ thống bản dịch giúp người tu học dễ dàng hiểu tư tưởng Phật giáo mà không bị cản trở bởi rào cản ngôn ngữ. Nhiều bản kinh quan trọng trong hệ thống *Tipitaka* được dịch hoặc diễn giải, trong đó có các phần thuộc tạng *Vinaya*, *Sutta* và những tác phẩm chú giải được sử dụng rộng rãi trong giảng dạy. Áp lực từ xu thế xã hội đang thay đổi khiến triều đình đánh giá cao ý nghĩa của việc truyền bá giáo lí bằng ngôn ngữ bản địa, xem đây là phương thức củng cố niềm tin tôn giáo trong nhân dân.

Hoạt động dịch thuật kinh điển không chỉ mang tính tôn giáo mà còn góp phần định hình văn học Thái Lan thời kì này. Nhiều văn bản Pali khi được chuyển sang tiếng Thái đã mở ra môi trường sáng tác mới, nơi cấu trúc truyện, hình ảnh và ngôn ngữ tôn giáo được kết hợp với thi pháp văn học truyền thống. Ảnh hưởng của kinh điển đối với văn học Thái vốn có lịch sử lâu dài, nhưng phong trào dịch thuật thời Rama III đã mở rộng biên độ của sự ảnh hưởng này, giúp văn học đạt được chiều sâu triết học hơn và trở thành cầu nối giữa tri thức nhà chùa và đời sống thế tục.

Một điểm đáng chú ý khác là mối liên hệ giữa hoạt động biên soạn kinh điển và sự hình thành mạng lưới học thuật tập trung tại Bangkok. Việc triệu tập tăng sĩ giỏi về hoàng đô vô hình trung tạo ra một nhóm học giả chủ chốt, vừa đóng vai trò thực hiện việc hiệu đính, vừa góp phần truyền bá một phương pháp nghiên cứu kinh văn mang tính hệ thống. Công việc biên tập kinh điển vì thế trở thành môi trường đào luyện học thuật, thúc đẩy sự hình thành đội ngũ

<sup>1</sup> Kōgen Mizuno, *The Buddhist Stone Inscriptions of Wat Pho* (Chulalongkorn University Press, 1990), 212.

<sup>2</sup> Steven Collins, *Theravada Buddhism: Continuity, Diversity, and Identity* (Cambridge University Press, 2009), 134.

tăng sĩ uyên bác, có khả năng giảng dạy và lãnh đạo tự viện một cách hiệu quả. Ramanathan nhận định rằng sự tập trung trí thức này đã nâng cao đáng kể uy tín của Tăng đoàn Thái Lan trong khu vực Theravāda<sup>1</sup>.

Những thành tựu của công cuộc biên soạn và dịch thuật kinh điển thời Rama III cho thấy một bước ngoặt quan trọng trong lịch sử Phật giáo Thái Lan. Hệ thống văn bản được chuẩn hóa tạo nền tảng cho việc giảng dạy thống nhất, đồng thời nâng cao chất lượng tu học của tăng sĩ. Khi kinh điển trở nên dễ tiếp cận hơn đối với cư sĩ, tri thức Phật giáo dần kết nối sâu hơn với đời sống xã hội. Sự hoàn thiện học thuật trong giai đoạn này còn mở đường cho những cải cách sâu rộng hơn vào thời Rama IV và Rama V, khi Tăng đoàn tiếp tục được tổ chức theo hướng hiện đại và hệ thống khảo thí Pali trở thành chuẩn mực quốc gia.

Nhìn tổng thể, công cuộc biên soạn, chỉnh lí và dịch thuật kinh điển thời Rama III không chỉ đáp ứng nhu cầu cấp bách về tri thức Phật giáo, mà còn tạo động lực thúc đẩy văn hóa, giáo dục và văn học Thái Lan phát triển trong nửa đầu thế kỷ XIX.

### **3.3. Ảnh hưởng của phong trào tu học – dịch thuật đối với văn học Phật giáo Thái Lan**

#### **3.3.1. Tác động đến hình thức và nội dung văn học Phật giáo**

Phong trào tu học và dịch thuật kinh điển dưới thời Rama III tạo nên bước chuyển mang tính nền tảng đối với văn học Phật giáo Thái Lan, thể hiện ở cả phương diện hình thức thể loại và định hướng nội dung. Sự chuẩn hóa tri thức Phật học, sự xuất hiện của các trung tâm học thuật mới và hoạt động biên soạn – dịch thuật quy mô lớn đã tạo ra môi trường sản sinh những dạng văn bản mới, đồng thời tái cấu trúc truyền thống văn học tôn giáo vốn tồn tại từ thời Ayutthaya. Những thay đổi này được nhận diện rõ ràng nhất trong ba bình diện: sự nâng cấp ngôn ngữ – văn phong, sự định hình khuynh hướng khoa học hóa văn bản, và sự mở rộng phạm vi đề tài gắn với nhu cầu giáo hóa cộng đồng.

Một thay đổi quan trọng xuất hiện trong việc sử dụng ngôn ngữ. Các bản kinh Pali được khảo đính và dịch sang tiếng Thái hoàng cung (ราชภาษา) với độ chính xác cao hơn so với giai đoạn trước. Theo phân tích văn bản học, nhiều trước tác thế kỉ XIX cho thấy sự giảm thiểu rõ rệt các sai sót phát sinh từ mô hình sao chép thủ công thời Ayutthaya; quá trình hiệu đính được thực hiện bởi các tăng sĩ am hiểu Pali tại Wat Pho và các tu viện lớn khác, làm tăng tính thống nhất của văn bản<sup>2</sup>. Sự chuẩn hóa này định hình phong cách viết mới: mạch lạc, có hệ thống, giảm bớt lối văn pha tạp giữa Thái – Khmer – Pali vốn phổ biến trong văn học tôn giáo trước đó.

Cùng với sự biến đổi về ngôn ngữ, hướng tiếp cận văn bản kinh điển cũng được tái cơ cấu theo tinh thần khoa học hóa. Thời Rama III, nhiều tác phẩm chú giải và sơ giải xuất hiện với mục tiêu đào tạo tăng sĩ và cung cấp hệ thống tri thức logic, thay vì mang tính kể chuyện hoặc mang màu sắc tín ngưỡng dân gian. Các bản chú giải khắc trên bia đá Wat Pho là một minh chứng. Chúng trình bày cấu trúc kinh, giải thích khái niệm, định nghĩa thuật ngữ và bổ sung đối chiếu với bản Pali, thể hiện sự chuyển hướng từ văn học mang chức năng nghi lễ sang văn

<sup>1</sup> S. Ramanathan, *The Intellectual Tradition of Thai Buddhism* (Mahachulalongkornrajavidyalaya Press, 1979), 56.

<sup>2</sup> Rajanubhab, *Our Wars with the Burmese*, 71.

học mang tính học thuật<sup>1</sup>. Cách trình bày phân đoạn, chú mục và giải thích có hệ thống đã ảnh hưởng trực tiếp đến cấu trúc nhiều tác phẩm Phật giáo về sau.

Hình thức văn học kể chuyện cũng chịu tác động đáng kể. Nhiều bản Jataka, Dhammapada và truyện mang tư tưởng nghiệp báo được dịch hoặc biên soạn lại để phù hợp với trình độ phổ thông của công chúng. Phần lớn những sáng tác này được viết theo văn vần Thái hoặc dưới dạng katha (คาถา), giúp người đọc dễ ghi nhớ và phù hợp với mục tiêu giáo hóa đại chúng mà triều đình hướng đến trong bối cảnh xã hội biến động. Vì vậy, văn học Phật giáo không chỉ phục vụ cho tầng sĩ mà còn được dân chúng tiếp nhận rộng rãi hơn, tạo nên sự lan tỏa mới của văn hóa tôn giáo.

Một dấu ấn khác nằm ở sự thay đổi nội dung. Trước phong trào tu học – dịch thuật, văn học Phật giáo Thái Lan thường kết hợp nhiều lớp tư tưởng khác nhau: tín ngưỡng dân gian, đạo Brahman và truyền thống Theravāda. Sau thời Rama III, nội dung văn học chuyển mạnh sang việc khẳng định tinh thần Pali Canon; điều này phản ánh định hướng thanh lọc truyền thống tôn giáo của triều đình. Các tác phẩm tập trung vào chủ đề giới luật, thiền định, nhân quả và phẩm hạnh xuất gia, đồng thời giảm bớt nội dung huyền bí hoặc mang tính thần thoại. Phân tích từ các văn bản khắc trên tường và bia đá tại Wat Pho cho thấy chủ đề giới – định – tuệ được nhấn mạnh như trục tư tưởng trung tâm<sup>2</sup>. Sự thay đổi nội dung này góp phần hình thành bản sắc văn học Phật giáo mang tính chuẩn mực hơn, nhất quán với chủ trương phục hưng học thuật.

Trong phạm vi tự viện, các tác phẩm hướng dẫn tu học và sách giáo khoa Pali giữ vai trò định hình phương pháp viết mới. Việc sử dụng các bảng từ vựng, phân loại thuật ngữ, giải nghĩa cấu trúc ngữ pháp Pali đã mở ra thể loại văn học sư phạm Phật giáo, có mục tiêu đào tạo thế hệ tăng sĩ biết đọc – viết – dịch kinh<sup>3</sup>. Loại hình văn học này tuy mang tính kỹ thuật nhưng tác động sâu sắc đến truyền thống viết lách của giới tu sĩ, làm tăng tính chính xác và thiết lập tiêu chuẩn viết cho các thể hệ sau.

Sự phát triển của văn học Phật giáo trong thời Rama III không chỉ là kết quả của việc biên soạn và dịch kinh, mà còn là hệ quả của sự tái tổ chức toàn bộ đời sống học thuật. Việc tập trung tăng sĩ tại các tu viện lớn, đặc biệt là Wat Pho, tạo ra môi trường sáng tác tập thể, nơi các bản viết được thẩm định, chỉnh lí và truyền bá rộng rãi. Nhiều văn bản quan trọng của giai đoạn này được xem là tiền đề của truyền thống văn học Phật giáo Thái Lan hiện đại.

Nhìn chung, phong trào tu học – dịch thuật kinh điển không chỉ thay đổi chất lượng tri thức tôn giáo mà còn định hình lại diện mạo văn học Phật giáo Thái Lan. Sự chuẩn hóa kinh văn, sự khoa học hóa phương pháp biên soạn, cùng với định hướng giáo hóa đại chúng đã đưa văn học Phật giáo bước sang giai đoạn mang tính hệ thống, mạch lạc và có chiều sâu học thuật hơn so với thời kì trước.

Trên cơ sở những chuyển biến về ngôn ngữ, thể loại và chức năng giáo hóa của văn học Phật giáo đã được phân tích ở trên, ảnh hưởng của phong trào tu học và dịch thuật kinh điển

---

<sup>1</sup> Ishii, *Sangha, State and Society*, 101.

<sup>2</sup> Swearer, *The Buddhist World of Southeast Asia*, 142.

<sup>3</sup> Keyes, *Thailand*, 209.

dưới thời Rama III có thể được nhận diện cụ thể hơn thông qua các tác phẩm và loại hình văn bản được biên soạn, chỉnh lí và lưu hành trong giai đoạn này. Tiêu biểu nhất là hệ thống văn bản khắc đá tại Wat Pho, bao gồm các bản kinh và chú giải quan trọng như *Dhammapada* (Pháp cú) bản Pali–Thái, các trích dịch và diễn giải từ *Visuddhimagga*<sup>1</sup> (Thanh tịnh đạo luận) của Buddhaghosa, cùng nhiều bản *Atthakatha* và *Tika* được hiệu đính nhằm phục vụ giảng dạy và tu học. Các văn bản này không chỉ mang giá trị tôn giáo mà còn góp phần chuẩn hóa ngôn ngữ tôn giáo và định hình phong cách văn chương Phật giáo theo hướng mạch lạc, có tính giáo khoa rõ nét<sup>2</sup>. Song song với đó, các tác phẩm thuộc thể loại truyện tiên thân (*Jataka*), đặc biệt là *Mahachat Khamluang* (Đại bản sinh vương truyện Vessantara), tiếp tục được chỉnh lí về mặt văn bản và tư tưởng trong thời Rama III nhằm bảo đảm sự thống nhất giáo lí Theravāda. Việc hiệu đính *Mahachat Khamluang* không chỉ củng cố cấu trúc tự sự và giọng điệu giáo huấn của tác phẩm mà còn biến văn bản này thành khuôn mẫu cho nhiều sáng tác và diễn xướng Phật giáo về sau.

Bên cạnh các tác phẩm mang tính tự sự – giáo hóa, phong trào tu học còn thúc đẩy sự hình thành của các văn bản chú giải và sách giáo khoa Pali như bảng thuật ngữ Pali–Thái, bản tóm lược Tam tạng và các văn bản giải thích giới luật (*Vinaya*) do các nhóm tăng sĩ học giả tại Wat Pho, Wat Arun và Wat Suthat biên soạn. Những văn bản này đánh dấu sự mở rộng của văn học Phật giáo từ lĩnh vực nghi lễ sang lĩnh vực học thuật – sư phạm, phản ánh rõ xu hướng điển phạm hóa văn học gắn liền với quá trình chuẩn hóa tu học dưới sự bảo trợ của triều đình.

Thông qua các tác phẩm tiêu biểu như *Dhammapada*, *Visuddhimagga*, *Mahachat Khamluang* và hệ thống văn bản khắc đá Wat Pho, có thể khẳng định rằng phong trào tu học và dịch thuật dưới thời Rama III không chỉ tác động đến nội dung tư tưởng mà còn trực tiếp định hình thể loại, ngôn ngữ và chức năng xã hội của văn học Phật giáo Thái Lan, qua đó đặt nền tảng cho sự phát triển ổn định và có tính hệ thống của văn học tôn giáo trong các triều đại Rama IV và Rama V.

### 3.3.2. Sự chuyển biến tư tưởng và mỹ học văn học

Những nỗ lực tu học, biên soạn và dịch thuật kinh điển trong thời Rama III tạo ra sự chuyển dịch sâu rộng trong cấu trúc tư tưởng của văn học Phật giáo Thái Lan thế kỉ XIX. Sự chuẩn hóa kinh điển bằng các dự án khắc bia, biên tập và hệ thống hóa tri thức đã làm thay đổi trọng tâm nhận thức trong giới tăng sĩ, từ lối tiếp cận pha trộn tín ngưỡng dân gian sang hướng nghiên cứu kinh tạng mang tính lí luận và ngữ pháp Pali. Sự chuyển động này phản ánh trực tiếp trong văn học Phật giáo, nơi các tác phẩm bắt đầu diễn đạt tư tưởng trên cơ sở văn bản chuẩn mực, xác định thuật ngữ rõ ràng và sử dụng hệ quy chiếu Pali – Sinhala nhiều hơn các thế kỉ trước.

Nguồn tư liệu được hệ thống tại Wat Pho đóng vai trò khung tri thức mới, nhờ việc khắc lại Tam tạng và các bộ chú giải theo bản hiệu đính thống nhất. Hệ thống này thúc đẩy văn học Phật

<sup>1</sup> *Visuddhimagga* (Pāli: Con đường thanh tịnh) là bộ luận quan trọng của truyền thống Phật giáo Theravāda, do luận sư Buddhaghosa biên soạn vào khoảng thế kỉ V tại Sri Lanka. Tác phẩm hệ thống hóa toàn bộ tiến trình tu tập theo ba trụ cột giới (sīla), định (samādhi) và tuệ (paññā), đồng thời đóng vai trò như một bản tổng luận kinh – luật – luận, có ảnh hưởng sâu rộng đến truyền thống học thuật và thực hành Phật giáo ở Sri Lanka và Đông Nam Á, trong đó có Thái Lan.

<sup>2</sup> Mizuno, *The Buddhist Stone Inscriptions of Wat Pho*, 118.

giáo chuyên sang hướng mô tả tôn giáo bằng lập luận học thuật, thay vì dựa vào tập tục truyền khẩu. Trong bối cảnh đó, văn học bắt đầu nhấn mạnh khía cạnh phân tích giáo lí, đặc biệt là các nhóm tư tưởng liên quan đến Abhidhamma. Sự thay đổi tư duy này gắn với mục tiêu tạo ra nền tri thức tôn giáo có khả năng chống lại sự pha tạp tín ngưỡng vốn tồn tại trong sinh hoạt dân gian.

Bên cạnh chuyển biến tư tưởng, mỹ học văn học cũng thay đổi đáng kể. Thời Ayutthaya để lại di sản văn học Phật giáo đậm màu sắc hoàng gia và nghi lễ, với lối kể chuyện giàu tính biểu tượng, chú trọng âm điệu và hình ảnh tôn giáo. Sang thời Rama III, văn học nghiêng về phong cách chú giải, giảng giải và giáo khoa hơn, thể hiện qua việc sử dụng nhiều cấu trúc văn bản mang tính hệ thống: liệt kê, phân loại, so sánh đối chiếu<sup>1</sup>. Các tác phẩm văn học Phật giáo trong thời kì này giảm bớt chất tự sự và thi vị, thay bằng lối diễn đạt hướng dẫn thực hành, giải thích giới luật và phân tích nguyên lí nghiệp – nhân duyên.

Xu hướng chú trọng tu học khiến văn học gắn chặt với mục đích giáo dục tăng chúng. Nhiều bản văn được xây dựng nhằm hỗ trợ cho các kì khảo thí Pali, từ đó hình thành mỹ học dựa trên tính chính xác của thuật ngữ, sự mạch lạc của cấu trúc và tính thống nhất giữa kinh – luật – luận. Trong môi trường này, giá trị thẩm mỹ không còn phụ thuộc vào hình thức trần thuật mà nằm ở khả năng diễn tả đúng tinh thần nguyên bản và phục vụ tu học<sup>2</sup>. Điều này phản ánh rõ trong văn học Wat Pho, nơi nhiều văn bản được biên soạn với mục đích giảng dạy trực tiếp, trình bày tri thức bằng văn ngữ chuẩn, hạn chế tối đa yếu tố phóng dụ hay biểu tượng quá mức.

Sự chuyển dịch mỹ học cũng liên quan đến việc tái xác định mối quan hệ giữa văn học và quyền lực triều đình. Chính sách bảo trợ Phật giáo của Rama III đặt trọng tâm vào việc xây dựng một nền văn hóa tôn giáo nghiêm chỉnh nhằm củng cố uy tín quốc gia. Nhiều văn bản được biên soạn như công cụ thể hiện sự thuần tịnh và chính danh của Tăng đoàn, từ đó hình thành mỹ học dựa trên tinh thần quy phạm – một xu hướng xuất hiện rõ rệt trong các tác phẩm ghi chép giới luật, các bộ số giải và văn bản khắc đá<sup>3</sup>. Mỹ học này không hướng đến sự bay bổng mà nhấn mạnh phẩm chất chuẩn mực, minh bạch và trung thành với di sản kinh văn.

Bên trong sự chuẩn hóa, văn học Phật giáo thời Rama III vẫn giữ được giá trị sáng tạo riêng trong phạm vi tôn giáo. Một số tác phẩm chú giải phát triển kĩ thuật diễn đạt khái niệm trừu tượng bằng ví dụ sinh động, tạo nên lối viết dung hòa giữa học thuật và giáo hóa đại chúng. Sự dung hòa này giúp văn học Phật giáo giai đoạn này không tách rời cộng đồng mà tiếp tục giữ vai trò truyền dẫn tri thức cho xã hội. Việc mô tả đời sống tu hành, lí giải hành trạng chư vị trong văn bản thế kỉ XIX cũng mở rộng cảm quan mỹ học, đưa vào văn học thái độ tôn kính nhưng tiết chế, phù hợp tinh thần lí tính của phong trào tu học thời kì này.

Nhìn chung, sự chuyển biến tư tưởng và mỹ học văn học Phật giáo trong thời Rama III không phải là sự thay đổi đột ngột mà là quá trình tái cấu trúc tri thức dưới tác động của việc chuẩn hóa kinh điển, củng cố tu học và định hình lại chức năng của văn học Phật giáo. Những chuyển biến này tạo nền móng cho truyền thống văn học mang đậm tính học thuật của Thái Lan ở các thế kỉ sau.

---

<sup>1</sup> Keyes, *Thailand*, 204.

<sup>2</sup> Terwiel, *Thailand's Political History*, 215.

<sup>3</sup> Rajanubhab, *Our Wars with the Burmese*, 71.

### 3.3.3. Di sản để lại cho thời Rama IV và Rama V

Những chuyên động học thuật và hoạt động dịch thuật kinh điển hình thành trong triều Rama III trở thành tiền đề quan trọng cho sự cải cách toàn diện về Phật giáo trong thời Rama IV–V. Sự chuẩn hóa văn bản, hệ thống hóa tổ chức tu học và khởi hình xu hướng tiếp cận kinh điển mang tính phê bình là ba thành tựu then chốt được lưu truyền sang thế hệ sau, định hướng lại cấu trúc tri thức Phật giáo Thái Lan trong thế kỉ XIX–XX.

Di sản quan trọng nhất nằm ở nền tảng văn bản học. Những bộ kinh được khắc bia tại Wat Pho, hệ thống chú giải và văn bản hiệu đính trong thời Rama III tạo ra kho tư liệu có tính thống nhất cao, giúp triều Rama IV có cơ sở tiếp tục mở rộng hoạt động khảo cứu kinh điển. Các bản Pali được chỉnh lí công phu thời Rama III trở thành tư liệu chính để tiến hành biên tập lại Tam tạng và phục dựng truyền thống Pali học tại hoàng cung. Việc đặt nền móng văn bản chính xác giúp tránh được tình trạng sai biệt trong sao chép thủ công vốn phổ biến ở các thế kỉ trước, đồng thời mở đường cho việc in ấn và ấn hành hiện đại sau này.

Triều Rama IV tiếp nhận và phát triển mạnh tinh thần học thuật ấy bằng việc thiết lập hệ thống khảo thí Pali cấp quốc gia, tạo ra cơ chế đánh giá năng lực tăng sĩ dựa trên chuẩn tri thức rõ ràng. Tính kế thừa thể hiện rõ khi nội dung khảo thí Pali thời Rama IV sử dụng trực tiếp nhiều bản kinh đã được chuẩn hóa ở thời Rama III. Nhờ nền tảng này, Phật giáo Thái Lan bước vào thời kì học thuật mang tính hệ thống hóa cao, góp phần hình thành đội ngũ tăng sĩ có năng lực giải thích kinh văn, đóng vai trò quan trọng trong quá trình cải cách tư tưởng tôn giáo.

Di sản thứ hai thể hiện ở sự định hình phương pháp tiếp cận kinh điển. Phong trào nghiên cứu dưới thời Rama III không dừng lại ở việc ghi chép và truyền tụng, mà thúc đẩy việc phân loại, đối chiếu, giải nghĩa và biên tập. Cách tiếp cận mang tính phân tích này trở thành nền móng cho khoa học Pali học sau này<sup>1</sup>. Triều Rama IV – vốn có truyền thống tu học sâu dày – vận dụng các thành tựu ấy để phát triển mô hình học thuật có hệ thống, trong đó việc khảo cứu kinh văn dựa trên đối chiếu, phê bình và chuẩn hóa văn bản được coi là trọng tâm. Đây là bước chuyển biến mang tính chất nền tảng, góp phần đưa Phật giáo Thái Lan hòa vào dòng chảy phục hưng Phật giáo Theravāda trong khu vực.

Di sản thứ ba nằm ở tác động văn hóa – văn học. Các văn bản Phật giáo được biên tập và dịch thuật thời Rama III trở thành nguồn tham khảo chính cho văn học tôn giáo thế kỉ XIX. Sự ổn định về văn bản giúp triều Rama IV–V phát triển truyền thống diễn giải kinh điển bằng tiếng Thái, từ đó mở rộng đối tượng tiếp nhận từ giới tăng sĩ sang đông đảo quần chúng. Nhiều tác phẩm văn học mang tính giáo huấn, truyện tiền thân và truyện đạo đức được biên soạn dựa trên bản kinh chuẩn hóa, tạo ra sự thống nhất trong cách truyền bá tư tưởng. Sự lan tỏa văn học Phật giáo trong dân gian góp phần hình thành bản sắc văn hóa và ý thức tôn giáo của xã hội Thái Lan thời cận đại.

Một thành tựu mang tính lâu dài khác là sự định hình mô hình quan hệ giữa nhà nước và Tăng đoàn. Hoạt động tổ chức và quản lí tu viện thời Rama III cung cấp khuôn mẫu cho các

---

<sup>1</sup> Terwiel, *Thailand's Political History*, 232.

cải cách hành chính tôn giáo thời Rama V. Việc thiết lập cơ chế tập trung hóa vừa phải, kết hợp với việc nhấn mạnh giới luật và học thuật, trở thành mô hình tổ chức phù hợp để áp dụng trong bối cảnh hiện đại hóa<sup>1</sup>. Sự ra đời của đạo luật Sangha Act năm 1902 tiếp tục phát triển trên nền tảng tổ chức này.

Nhìn tổng thể, di sản của phong trào tu học và dịch thuật thời Rama III không chỉ được kế thừa mà còn được phát triển mạnh trong hai triều Rama IV–V. Những thành tựu về văn bản học, học thuật, tổ chức tôn giáo và văn hóa Phật giáo tạo ra nền tảng cơ bản cho quá trình hiện đại hóa Phật giáo Thái Lan, đồng thời đặt nền móng cho sự hình thành một truyền thống Phật giáo học thuật mang tính đặc thù của vương quốc này.

#### 4. Kết luận

Phong trào tu học và dịch thuật kinh điển dưới thời Rama III đánh dấu một bước chuyển quan trọng trong tiến trình phát triển của Phật giáo Thái Lan thế kỉ XIX. Từ bối cảnh xã hội – văn hóa đầy biến động, triều đình đã sử dụng Phật giáo như điểm tựa để củng cố trật tự và bản sắc dân tộc. Chính sách siết chặt kỉ luật, nâng cao học thuật và chuẩn hóa kinh điển đã tạo nên một cuộc chấn hưng sâu rộng, không chỉ khôi phục sự ổn định của Tăng đoàn mà còn định hướng lại toàn bộ đời sống tri thức tôn giáo trong nước. Sự kiện này mở ra thời kì hình thành các trung tâm học thuật lớn, tiêu biểu như Wat Pho, nơi sản sinh đội ngũ tăng sĩ có trình độ Pali vững chắc và phương pháp nghiên cứu kinh điển mang tính hệ thống.

Trong tiến trình đó, hoạt động biên tập, khắc in và dịch thuật kinh điển đã đóng vai trò then chốt. Những văn bản được chỉnh lí và chuẩn hóa không chỉ góp phần bảo tồn tri thức Theravāda mà còn tạo điều kiện cho việc phổ biến giáo lí trong cả tầng giới và cộng đồng cư sĩ. Đây là tiền đề quan trọng giúp Phật giáo Thái Lan chuyển từ mô hình truyền thừa mang tính địa phương sang nền học thuật thống nhất, có cơ cấu đào tạo rõ ràng và hướng tới chuẩn mực văn bản cao hơn. Việc dịch thuật sang tiếng Thái cũng làm tăng khả năng tiếp cận kinh văn, từ đó thúc đẩy sự lan tỏa tư tưởng Phật giáo rộng khắp trong dân gian.

Phong trào này còn để lại ảnh hưởng sâu sắc đối với văn học Thái Lan. Sự chuẩn hóa kinh văn đã tạo ra một hệ thống ngôn ngữ tôn giáo mạch lạc, góp phần định hình phong cách viết mới cho văn học Phật giáo. Các tác phẩm chú giải, truyện tiền thân, văn bản giáo khoa và những bản tóm lược giáo lí ngày càng mang tính học thuật, thể hiện tư duy phân tích rõ ràng hơn và phù hợp với nhu cầu giáo hóa thời bấy giờ. Văn học Phật giáo nhờ đó trở nên gắn kết hơn với đời sống tu học và đóng vai trò quan trọng trong việc truyền bá đạo lí trong xã hội.

Nhìn tổng thể, phong trào tu học và dịch thuật kinh điển thời Rama III không chỉ là một biến cố tôn giáo, mà còn là động lực định hình cấu trúc học thuật, văn hóa và văn học của Thái Lan trong suốt thế kỉ XIX. Những thành tựu đạt được trở thành nền tảng để các triều Rama IV và Rama V tiếp tục triển khai các cải cách sâu rộng hơn, đưa Phật giáo Thái Lan bước vào thời kì hiện đại hóa đầy tự tin và bền vững. Đây chính là giá trị lâu dài và bền vững nhất của phong trào học thuật đặc sắc này<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Keyes, *Thailand*, 211.

<sup>2</sup> Nghiên cứu này được tài trợ bởi Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế trong nhiệm vụ mã số T25 – NV.601.06.

### Tài liệu tham khảo

- Collins, Steven. *Theravada Buddhism: Continuity, Diversity, and Identity*. Cambridge University Press, 2009.
- Cook, B. J. *Thai Buddhist Monastic Reforms: The Emergence of the Thammayut Order*. Oxford University Press, 2010.
- Ishii, Yukio. *Sangha, State, and Society: Thai Buddhism in History*. University of Hawaii Press, 1986.
- Keyes, Charles F. *Thailand: Buddhist Kingdom as Modern Nation-State*. Westview Press, 1987.
- Mizuno, Kōgen. *The Buddhist Stone Inscriptions of Wat Pho*. Chulalongkorn University Press, 1990.
- Payutto, P. A. *Buddhadhamma*. Buddhadhamma Foundation, 1998.
- Rajanubhab, Damrong. *Our Wars with the Burmese*. White Lotus Press, 1928.
- Ramanathan, S. *The Intellectual Tradition of Thai Buddhism*. Mahachulalongkornrajavidyalaya Press, 1979.
- Swearer, Donald K. *The Buddhist World of Southeast Asia*. 2<sup>nd</sup> edition. SUNY Press, 2010.
- Terwiel, B. J. *Thailand's Political History: From the Fall of Ayutthaya to Recent Times*. River Books, 2011.

# NHỮNG THẾ GIỚI NGHỆ THUẬT VÀ HOẠT ĐỘNG TẬP THỂ

HOWARD S. BECKER\*

**Lời người dịch:** Phần dịch được trích từ chương đầu tiên trong cuốn *Những thế giới nghệ thuật* (Art Worlds) của Howard S. Becker, một cuốn sách có tầm ảnh hưởng lớn và được coi là kinh điển trong nghiên cứu xã hội học nghệ thuật. Trong công trình này, Becker nhìn nghệ thuật như một hành động tập thể, từ đó khảo sát những mạng lưới cộng tác trong thế giới ấy (cụ thể như sự cộng tác giữa nghệ sĩ với các nhà bảo trợ, các đơn vị kinh doanh, các nhà xuất bản, các nhà mỹ học, giới phê bình, và đương nhiên cả những người tiếp nhận...), để đi đến khám phá cách những tác phẩm nghệ thuật được sản sinh và hiện thực hóa. Trong chương đầu tiên này, Becker tập trung đề xuất một cái nhìn khác về nghệ thuật, giải bỏ việc chỉ lấy nghệ sĩ làm trung tâm để nhìn mỗi tác phẩm như một kết quả của những quá trình lao động tập thể mà kể cả sự đóng góp của những cá nhân vô danh nhất cũng cần được tính đến.

*Thói quen của tôi là ngồi vào bàn lúc 5h30 mỗi sáng; đó cũng là một sự luyện rèn nghiêm khắc tôi đặt ra với chính bản thân mình. Một người giữ ngựa già làm nhiệm vụ gọi tôi dậy - bù lại tôi trả thêm ông 5£ mỗi năm - cũng cực kỳ nghiêm túc với công việc ấy. Suốt những năm tôi ở Waltham Cross, ông chưa một lần đến muộn, với tách cà phê bung tới cho tôi trên tay, hoàn thành phận sự của mình. Tôi ngờ rằng liệu có phải hơn bất cứ ai, chính ông ấy mới là người tôi phải hàm ơn nhiều nhất để đạt được những thành công đã có. Chỉ có bắt đầu viết vào đúng giờ ấy phút ấy mỗi sớm, tôi mới có thể hoàn thành tác phẩm văn học của mình trước khi lên đồ cho bữa sáng<sup>1</sup>.*

Vị tiểu thuyết gia người Anh này có thể đang kể câu chuyện một cách bông lơn, nhưng việc được đánh thức và được phục vụ tận giường một tách cà phê, dầu thế nào, đã từng là một phần không thể thiếu trong cách ông làm việc. Đương nhiên, nếu buộc phải làm việc trong điều kiện không có cà phê, ông cũng sẽ viết được những tác phẩm của mình thôi; nhưng ông đã không bị rơi vào hoàn cảnh ấy. Và tất nhiên, ai mà chẳng có thể làm cái công việc phục vụ kia; nhưng theo phong cách làm việc của Trollope, nó buộc phải được thực hiện.

Tất cả những công việc nghệ thuật, giống như mọi hoạt động của con người, đều liên quan tới hành động chung của một nhóm (thường là rất nhiều) người. Thông qua sự cộng tác của họ, cái tác phẩm nghệ thuật mà cuối cùng chúng ta sẽ được trông thấy hay nghe thấy, được tạo sinh và được nói dài sự sống. Tác phẩm nghệ thuật nào cũng biểu thị những dấu hiệu của sự cộng tác ấy. Những hình thức cộng tác ấy có thể chóng vánh tạm thời, nhưng ít nhiều thường

---

\* Howard S. Becker (1928-2023) là một nhà xã hội học người Mỹ nổi tiếng, với các nghiên cứu chủ yếu xoay quanh các vấn đề về nghề nghiệp, giáo dục, hành vi xã hội và nghệ thuật. Becker theo học xã hội học tại Đại học Chicago (nhận bằng Tiến sĩ năm 1951) và dành phần lớn sự nghiệp của mình cho việc nghiên cứu và giảng dạy tại Đại học Northwestern.

<sup>1</sup> Anthony Trollope, *An Autobiography* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1947 [1883]), 227.

trở thành thông lệ, từ đó sản sinh ra những mô thức của hoạt động tập thể mà chúng ta có thể gọi là một thế giới nghệ thuật. Sự tồn tại của những thế giới nghệ thuật, cũng như cách sự tồn tại của chúng tác động lên cả việc sản xuất và tiêu thụ các tác phẩm nghệ thuật, gọi ra một cách tiếp cận xã hội học với nghệ thuật. Đây không phải một cách tiếp cận sẽ đưa ra những đánh giá thẩm mỹ, dù đó là một nhiệm vụ mà rất nhiều nhà xã hội học về nghệ thuật từng tự đặt ra cho chính mình. Thay vì thế, nó đưa ra một cách hiểu về tính phức tạp của các mạng lưới cộng tác mà thông qua đó nghệ thuật diễn ra; về việc các hoạt động của cả Trollope và người giữ ngựa già có sự khớp nối với hoạt động của các nhà in, các nhà xuất bản, các nhà phê bình, các thủ thư thư viện, và những độc giả trong thế giới văn học thời Victoria; cũng như về các mạng lưới và kết quả tương đồng liên quan đến tất cả các loại hình nghệ thuật.

### **Nghệ thuật như là hành động**

Hãy nghĩ đến tất cả các hoạt động cần phải được tiến hành để bắt cứ một tác phẩm nghệ thuật nào cuối cùng cũng được hiện diện như nó đã (hay đang) là. Chẳng hạn, khi một dàn nhạc giao hưởng tổ chức một buổi hòa nhạc, các loại nhạc cụ phải được phát minh, sản xuất và bảo trì, một hệ thống kí âm cần phải được phát minh, và âm nhạc phải được soạn dựa trên nguyên tắc kí âm ấy, người ta cũng phải học để biết cách chơi các nốt được kí âm bằng những loại nhạc cụ khác nhau, thời gian và địa điểm dành cho những buổi diễn tập cũng phải được sắp xếp, quảng cáo và các hoạt động quảng bá cho buổi biểu diễn cũng phải được tiến hành, vé phải được bán, đồng thời, một lượng công chúng có khả năng nghe, hiểu và phân nào hưởng ứng màn trình diễn cũng phải được triệu tập. Cũng có thể kể ra một danh sách tương tự khi nói đến bất cứ loại hình nghệ thuật biểu diễn nào. Với một sự điều chỉnh rất nhỏ (thay nhạc cụ bằng vật liệu, thay trình diễn bằng trưng bày), danh sách trên lại có thể sử dụng để nói về nghệ thuật thị giác và nghệ thuật văn chương (thay vật liệu bằng ngôn ngữ và in ấn, thay trưng bày bằng xuất bản).

Danh sách trên, cố nhiên, cần phải điều chỉnh tùy theo từng môi trường bối cảnh, dù vậy, chúng ta có thể tạm thời liệt kê một số dạng thức hoạt động chung buộc phải được tiến hành. Trước tiên, một ai đó buộc phải có ý tưởng về việc sẽ tạo ra một tác phẩm nghệ thuật thuộc loại hình nào và hình thức cụ thể của nó sẽ theo kiểu nào. Người sáng tạo đầu tiên này có thể đã có ý tưởng từ rất lâu trước khi thực sự bắt tay vào làm tác phẩm, nhưng cũng có thể ý tưởng được nảy sinh trong quá trình làm việc. Ý tưởng ấy có thể xuất chúng, độc đáo, sâu sắc và lay động, nhưng cũng có thể tầm thường, vô vị, chẳng hướng tới gì ngoài những mục tiêu thực tế hết như hàng ngàn ý tưởng của những kẻ bất tài hay chẳng có nổi chút hứng thú với việc mình làm. Tạo sinh một ý tưởng có thể đòi hỏi sự nỗ lực và tập trung cực lớn; nó có thể đột nhiên tới như một món quà, hoàn toàn bất ngờ, không báo trước; hoặc cũng có thể được tạo sinh như một thói quen, qua việc vận dụng những thao tác ai cũng biết. Cách một tác phẩm được tạo ra không hề có một mối liên hệ nhất thiết nào tới chất lượng của nó. Mỗi cách sản xuất nghệ thuật đều ứng với một nhóm người này và không ứng với một nhóm người khác; mỗi cách sản xuất nghệ thuật, dù được định nghĩa thế nào, đều tạo ra những tác phẩm ở đủ mọi thang bậc chất lượng khác nhau tùy hình dung của người tiếp nhận.

Một khi đã được thai nghén, ý tưởng phải được triển khai. Hầu hết các ý tưởng nghệ thuật đều hướng tới một dạng thức vật lí nhất định: một bộ phim, một bức tranh, một tác phẩm điêu khắc, một cuốn sách, một điệu nhảy, một *cái gì đó* có thể xem, nghe, cầm, nắm. Thậm chí đến nghệ thuật ý niệm, dù xác định rõ ràng rằng chỉ bao hàm các ý tưởng, cũng tồn tại dưới dạng một bản thảo, một bài nói chuyện, những bức ảnh, hay đôi khi là sự kết hợp của một đôi hình thức trên.

Đối với một số loại hình nghệ thuật, các phương tiện để tiến hành tác phẩm có vẻ dễ dàng và sẵn có, dường như không đòi hỏi bất kì một nỗ lực đặc biệt hay gây ra một mối âu lo nào từ phía người làm. Chẳng hạn, chúng ta có thể dễ dàng in hay có được bản phôi của một cuốn sách mà không vướng phải một vấn đề nghiêm trọng nào. Trong khi các tác phẩm nghệ thuật khác lại đòi hỏi nhiều kĩ năng hơn để có thể triển khai. Một ý tưởng âm nhạc dưới hình thức một bản phôi âm viết tay phải được trình diễn, và một buổi biểu diễn âm nhạc sẽ đòi hỏi quá trình đào tạo, kĩ năng và cả óc đánh giá phê bình. Khi một vở kịch được viết, nó cũng phải được diễn, và điều này cũng đòi hỏi kĩ năng, quá trình đào tạo và óc đánh giá tương tự (thực tế thì việc in một cuốn sách cũng đòi hỏi tất cả những điều ấy, chỉ là chúng ta chẳng mấy khi nhận ra).

Một hoạt động trọng yếu khác trong việc tạo ra các tác phẩm nghệ thuật là quá trình sản xuất và phân phối các chất liệu cũng như các thiết bị dụng cụ mà hầu hết các hoạt động nghệ thuật đều cần tới. Các loại nhạc cụ, màu và vải vẽ, giấy và trang phục múa, máy ảnh và phim - tất cả những vật dụng đó phải được làm ra và phải được làm cho sẵn có đối với tất cả những ai dùng chúng để tạo ra các tác phẩm nghệ thuật.

Cần phải có thời gian mới có thể làm ra được một tác phẩm nghệ thuật, việc sản xuất các loại dụng cụ và chất liệu cũng mất thời gian như thế. Các hoạt động khác nhau đòi hỏi những quãng thời gian dài ngắn khác nhau. Thông thường, các nghệ sĩ sẽ xoay sở để có được cho mình thời gian và các dụng cụ cần thiết bằng cách huy động tiền vốn từ cộng đồng kiểu này kiểu kia và dùng khoản ấy để mua những thứ họ cần. Dù không phải lúc nào cũng thế, nhưng họ thường nhận được tiền từ việc phân phối các tác phẩm của mình tới công chúng và nhận lại được khoản chi trả theo hình thức nào đó. Đương nhiên, cũng có một vài xã hội và một số hoạt động nghệ thuật không vận hành bên trong nền kinh tế tiền tệ. Thay vào đó, một cơ quan trung ương của chính phủ có thể phân bổ nguồn chu cấp cho các dự án nghệ thuật. Ở một dạng thức xã hội khác, những người sản xuất nghệ thuật lại có thể đem tác phẩm của mình đổi chác lấy thứ mình cần, hoặc làm tác phẩm trong những khoảng thời gian còn lại sau khi đã hoàn thành những nghĩa vụ khác của mình. Họ cũng có thể tiến hành những hoạt động hằng ngày nhưng bằng cách ấy lại tạo ra thứ mà chúng ta hay họ xác định là nghệ thuật, dù tác phẩm có thường được gọi như vậy hay không, như khi người phụ nữ làm ra những tấm mền đẹp để sử dụng trong gia đình. Nhưng dù được làm ra thế nào, tác phẩm cũng cần được phân phối và sự phân phối này lại tạo ra những phương tiện mà với chúng, nhiều nguồn lực mới để làm ra thêm nhiều tác phẩm có thể được tập hợp.

Những hoạt động khác có thể được gọi chung là hoạt động “hỗ trợ” cũng phải được diễn ra. Chúng rất đa dạng về phương tiện: lau dọn sàn, mang cà phê, căng vải vẽ, bôi tranh, đóng

khung tranh, biên tập bản thảo và hiệu đính. Các hoạt động này cũng bao gộp tất cả các kiểu loại hoạt động kĩ thuật khác nhau - điều khiển các loại máy móc được dùng để thực hành tác phẩm, cũng như tất cả các hoạt động đóng vai trò đơn giản là giải phóng người làm nghệ thuật khỏi những công việc nhà hằng ngày. Hãy nghĩ về sự hỗ trợ như một bảng danh mục đôi dư, được lập ra để bao gộp tất cả những gì khó xếp vào các danh mục khác.

Sau khi tác phẩm được hoàn thành, phải có những người hưởng ứng nó, có những phản ứng cả về mặt cảm xúc lẫn về mặt trí tuệ trước nó, “nhìn thấy được điều gì đó trong nó”, đánh giá cao nó. Có một câu hỏi hóc búa từ xa xưa - nếu một cái cây bị đổ xuống trong rừng và không một ai nghe tiếng nó thì liệu có phải nó vừa tạo ra một âm thanh hay không? Ở đây, câu hỏi này có thể được giải quyết bằng một định nghĩa đơn giản: chúng ta chỉ quan tâm đến trường hợp một tác phẩm được làm ra và được đánh giá cao; và để điều đó xảy ra, đương nhiên hoạt động hưởng ứng và thưởng thức phải được thực hiện.

Một hoạt động khác cần được kể tới là việc tạo ra và duy trì một cơ sở niềm tin và lí luận mà dựa vào đó, tất cả những hoạt động khác trở nên có nghĩa và đáng làm. Những cơ sở lí luận này thường tồn tại (khá chất phác) dưới dạng một lập luận mỹ học, một biên hộ triết học đóng vai trò xác định cái đang được làm ra là nghệ thuật, không chỉ thế, là nghệ thuật hay (good art), và giải thích cách nghệ thuật làm những điều cần thiết cho con người và xã hội. Mọi hoạt động xã hội đều phần nào mang chứa trong nó một cơ sở lí luận như thế, điều này đặc biệt cần thiết vào một số thời điểm nhất định, khi những người không tham gia vào hoạt động ấy đặt câu hỏi: làm điều đó thì có ý nghĩa gì? Có những người rất hay đặt những câu hỏi như thế, thậm chí cả những người trực tiếp tham gia. Thêm một vấn đề phái sinh có thể kể tới là việc đánh giá cụ thể đối với tác phẩm của một cá nhân để xác quyết xem liệu chúng có đáp ứng những tiêu chuẩn được đặt ra trong sự đánh giá mang tính phổ quát hơn dành cho loại hình tác phẩm ấy hay không, hoặc có thể, liệu chính cơ sở lí luận và niềm tin ấy có cần được xem xét sửa đổi hay không. Chỉ qua hình thức này của việc đánh giá phê bình đối với những gì đã và đang được làm ra, những người tham gia vào việc tạo sinh các tác phẩm nghệ thuật mới có thể quyết định cần phải làm những gì khi tiếp tục bắt tay vào tác phẩm tiếp theo.

Tất cả những điều trên không thể được thực hiện trong một thoáng xúc nổi bốc đồng. Chúng đòi hỏi những sự đào luyện nhất định. Người ta phải học những kĩ thuật đặc thù ứng với mỗi kiểu nghệ thuật mà họ sắp bắt tay vào làm, dù công việc của họ có là xây dựng ý tưởng, trực tiếp triển khai, hay là những hoạt động phụ trợ, thưởng thức, hưởng ứng, phê bình. Theo đó, lại cần phải có những người mở các khoá học và đào tạo để những hoạt động đào luyện này được diễn ra.

Cuối cùng, tất cả các hoạt động trên đòi hỏi những điều kiện trật tự xã hội có thể đảm bảo cho người tham gia vào công việc nghệ thuật một niềm tin vào một sự ổn định nhất định, hay có thể cảm thấy được phần nào những quy tắc của cái trò chơi mà chính họ đang dự phần. Nếu các hệ thống hỗ trợ và phân phối phụ thuộc vào các quan điểm về tài sản tư, những quyền liên quan đến tài sản ấy cần được đảm bảo theo cách này cách khác. Nhà nước, đương nhiên cũng đạt được lợi ích trong việc người dân được huy động để tham gia các hoạt động tập thể, phải

cho phép việc sản xuất các sản phẩm nghệ thuật và tổ chức các sự kiện nghệ thuật được diễn ra, đồng thời, nên cung cấp cả những sự hỗ trợ nhất định.

Tôi đã liên tục dùng thức mệnh lệnh trong các lập luận của mình: người ta *phải* làm điều này, nhà nước *phải* làm điều kia. Đương nhiên, ai lại đi nói như thế? Tại sao những người này lại phải làm những việc nọ? Không khó để hình dung ra hay ngẫm lại nhiều trường hợp mà trong đó, các hoạt động này đã không được tiến hành. Xin hãy nhớ lại cách tôi bắt đầu: “Hãy nghĩ đến tất cả các hoạt động cần phải được tiến hành *để bắt cứ một tác phẩm nghệ thuật nào cuối cùng cũng được hiện diện như nó đã (hay đang) là*”. Nghĩa là tất cả các mệnh lệnh ấy đều được thực thi nếu sự kiện xảy ra theo một cách cụ thể nhất định, mà không phải theo một cách nào khác. Tuy nhiên, tác phẩm không nhất thiết chỉ có thể diễn ra theo cách này hoặc cách kia. Nếu như một hoạt động nào đó trong các hoạt động trên không được thực hiện, tác phẩm sẽ diễn ra theo một cách rất khác. Nếu không một ai đánh giá cao tác phẩm, nó sẽ bị đánh giá thấp. Nếu không ai ủng hộ việc làm ra tác phẩm, nó sẽ không được hỗ trợ. Nếu một vật liệu hay thiết bị nào đó không sẵn có, tác phẩm sẽ được làm mà không có nó. Cố nhiên, việc thực hiện mà không có đủ những điều kiện ấy sẽ ảnh hưởng tới tác phẩm được làm ra. Nó sẽ không giống với một tác phẩm được đảm bảo đầy đủ mọi điều kiện. Nhưng điều ấy không có nghĩa là nếu tất cả các hoạt động trên không được tiến hành, tác phẩm sẽ không thể tồn tại. Mỗi hoạt động lại có thể được tiến hành theo nhiều cách khác nhau, và hứa hẹn những kết quả cũng phong phú đa dạng như thế.

Chẳng hạn, các nhà thơ sẽ phụ thuộc vào các nhà in, các nhà biên tập và các nhà xuất bản trong việc lưu hành tác phẩm của họ. Nhưng khi bị gây khó dễ vì những lí do kinh tế hay chính trị nào đó, họ có thể phải tìm những phương thức khác để truyền bá tác phẩm. Các nhà thơ Nga phát hành kín đáo tác phẩm của mình dưới dạng các bản thảo được đánh máy, người đọc đánh máy lại bản thảo ấy để cho ra đời và lưu hành thêm nhiều bản sao khi các nhà in do chính phủ quản lí không cho phép tác phẩm được in ấn hay phát hành một cách chính thống. Nếu các nhà xuất bản thương mại ở các nước tư bản từ chối xuất bản một cuốn sách, các nhà thơ có thể, giống như các nhà thơ Mỹ vẫn hay làm, in bằng máy in rô-nê-ô hoặc photocopy tác phẩm của mình, có thể sử dụng một cách không chính thống các thiết bị ấy ở trường học hay văn phòng nơi họ làm việc. Cũng thế, nếu không ai khác đứng ra phát hành tác phẩm, họ có thể tự phát hành, chuyển các bản sao tới tay bạn bè người thân, hay đôi khi là phát cho những người lạ họ gặp trên đường. Hay đơn giản, một người có thể không phân phối các tác phẩm của mình đi đâu hết, mà chỉ giữ cho riêng họ. Emily Dickinson đã từng làm như thế. Sau một vài trải nghiệm không may với các biên tập viên đòi chỉnh lại cái lối chấm câu “thất học” của bà, bà đã định ninh rằng bà sẽ không thể nào xuất bản được tác phẩm của mình dưới hình thức mà bà muốn<sup>1</sup>.

Đương nhiên, khi phải phát hành tác phẩm theo những lối thức không giống như thông lệ, thậm chí gần như không thể phát hành, các nghệ sĩ phải chịu một vài bất lợi, và tác phẩm của họ sẽ có một hình thức khá khác biệt với cái hình thức mà nó có thể là nếu sự phát hành thông thường được đảm bảo. Họ thường nhìn tình thế này như một lời nguyện thuần túy (unmixed

<sup>1</sup> Thomas Johnson, *Emily Dickinson* (Cambridge: Harvard University Press, 1955).

curse), và hi vọng có thể tiếp cận được với các kênh xuất bản thông thường cũng như với những thiết bị vốn hay được dùng để làm ra tác phẩm mà hiện tại họ không thể nào có được. Nhưng như chúng ta sẽ thấy, vì những phương tiện quen thuộc để tiến hành các hoạt động hỗ trợ hạn chế đáng kể những gì có thể được thực hiện, việc không có được chúng, dù bất tiện và đôi khi tồi tệ, lại mở ra những khả năng chưa từng có khác. Có thể tiếp cận được với tất cả những phương tiện thông thường để làm ra tác phẩm, như thế, là một phước lành không thuần túy (mixed blessing).

Bởi vậy, đây hoàn toàn không phải là một thuyết chức năng ấn định mọi thứ theo kiểu các hoạt động này phải được diễn ra theo một cách nhất định kia, nếu không thì hệ thống xã hội sẽ không tồn tại. Các hệ thống xã hội tạo sinh nghệ thuật tồn tại ở đủ mọi dạng thức, dù không bao giờ theo cùng một kiểu chính xác như chúng từng có trong quá khứ. Đề xuất mang tính chức năng luận chỉ đúng theo nghĩa tầm phào rằng những cách thức để làm ra tác phẩm sẽ không tồn tại chính xác như nó đang là, trừ khi tất cả những thứ cần thiết cho sự tồn tại đó vẫn tiếp tục được hỗ trợ. Thật là một sự hiểu lầm tai hại khi cho rằng những lối thức hoạt động ấy nhất thiết chỉ có thể tồn tại chính xác như chúng đang là.

### **Sự phân chia lao động**

Cứ cho là tất cả những điều trên cần phải được thực hiện để một tác phẩm nghệ thuật cuối cùng được hiện diện như nó phải là, vậy ai sẽ là người tiến hành tất cả những việc này? Thử tưởng tượng, trong trường hợp cực đoan nhất, khi chỉ duy nhất một người gánh vác tất cả mọi việc: tự làm ra mọi thứ, tự sáng tạo ra mọi thứ, nghĩ ra mọi ý tưởng, tự thi hành và trình diễn tác phẩm, tự thưởng thức và đánh giá nó mà không có bất cứ một sự hỗ trợ hay giúp đỡ nào từ bất cứ một ai. Thật khó có thể tưởng tượng được một chuyện như thế, bởi mọi loại nghệ thuật chúng ta biết, cũng như mọi hoạt động của con người mà chúng ta hay, đều đòi hỏi sự cộng tác của những cá nhân khác nhau.

Vậy nếu các cá nhân khác nhau cùng thực hiện những hoạt động này, những người tham gia sẽ chia phần công việc như thế nào? Giờ thì hãy thử nghĩ về một cực đối lập của trường hợp trên kia, khi từng hoạt động riêng lẻ được thực hiện bởi từng cá nhân tách biệt, từng chuyên gia chỉ tập trung duy nhất vào phần việc của mình, không làm gì khác, hết như sự phân chia nhiệm vụ trên một dây chuyền sản xuất công nghiệp. Đây là tôi đang yêu cầu các bạn tưởng tượng, dù đúng là trong thực tế cũng có một số loại hình nghệ thuật thực sự vận hành gần giống theo mô hình ấy. Danh đề (credits) hay danh sách những người đóng góp cho một bộ phim, thường xuất hiện ở phần cuối những bộ phim Hollywood được trình chiếu chẳng hạn, chính là sự ghi nhận công khai tới những người dự phần vào một tổng thể các hoạt động được phân chia vô cùng tinh vi như vậy. Những sự phân chia kỹ lưỡng kiểu này thường gặp khi làm những bộ phim đòi hỏi kinh phí lớn, một phần như là kết quả của việc sắp xếp quyền hạn khi cộng tác, một phần là do hệ thống tưởng thưởng truyền thống đối với danh tiếng nghề nghiệp của các cá nhân trong ngành công nghiệp điện ảnh (Faulkner, trong cuốn sách sắp xuất bản, có bàn về vai trò của danh vọng và uy tín trong sự nghiệp của những nhà soạn nhạc Hollywood).

Đường như không có một giới hạn nào cho sự phân chia nhiệm vụ, đôi khi đó là những công việc vi tế hết sức. Chẳng hạn, hãy cùng xem xét phần danh đề liệt kê những cá nhân có đóng góp về mặt kỹ thuật cho bộ phim *Hurricane* (Cuồng phong) năm 1987 (xem Bảng 1). Bộ phim có thuê một đạo diễn hình ảnh, nhưng Sven Nykvist đã không thực sự điều khiển máy quay mà Edward Lachman đã làm việc đó. Tuy nhiên, Lachman cũng không làm tất cả mọi công việc liên quan tới điều khiển máy quay, Dan Myhrum sẽ đổi phim, và khi cần lấy nét trong một cảnh quay, Lars Karlsson sẽ là người “chỉnh nét”. Nếu như máy quay bị hỏng hóc hay trục trặc, lại cần có kỹ thuật viên máy quay là Gerhard Hentschel chỉnh sửa. Công việc chuẩn bị phục trang và trang điểm cho diễn viên, chuẩn bị và chăm lo kịch bản, chuẩn bị phong nền và đạo cụ, săn sóc đảm bảo việc nối tiếp nhịp nhàng của đối thoại và chăm lo phần hình ảnh phim, thậm chí việc quản lý các vấn đề tài chính suốt quá trình quay phim, tất cả những công việc này được chia gần như tương ứng với số lượng những người có tên được hiện diện trên màn hình. Dù vậy, phần danh đề này vẫn chưa phải là một sự biểu thị đầy đủ cho sự phân nhỏ tất cả những lao động liên quan; chẳng hạn, còn có thể kể tới những cá nhân khác nữa như người đánh máy hay người đi phôtô kịch bản, một ai đó khác copy một phân đoạn trong bản nhạc của Nino Rota, và một chỉ huy dàn nhạc cùng những nghệ sĩ chơi đàn, không được kể tên ở đây, đã thực hiện phần nhạc phim ấy.

BẢNG 1  
*HURRICANE*, DANH ĐỀ KỸ THUẬT

Đạo diễn	Jan Troell
Sản xuất	Dino de Laurentiis
Kịch bản phim	Lorenzo Semple, Jr.
Dựa trên tiểu thuyết <i>Hurricane</i> của	Charles Nordhoff và James Norman Hall
Giám đốc sản xuất	Lozenro Semple, Jr.
Đạo diễn hình ảnh	Sven Nykvist, A.S.C.
Soạn nhạc	Nino Rota
Biên kịch	Sam O’Steen
Sản xuất, phục trang và dựng cảnh	Danilo Donati
Đạo diễn quay phim	Frank Clark
Trợ lý đạo diễn 1	Jose Lopez Rodero
Trợ lý đạo diễn 2	Fred Viannellis

Trợ lý đạo diễn 3	Ginette Angosse Lopez
Trợ lý đạo diễn	George Oddner
Trợ lý quay phim	Giovani Soldati
Trợ lý đạo diễn quay phim	Goran Setterberg
Điều khiển máy quay	Edward Lachman
Điều khiển máy quay (cảnh quay dưới nước)	Sergio Martinelli
Chỉnh nét	Lars Karlsson
Chỉnh nét máy quay	Sergio Melaranci
Đổi phim	Dan Myhrman
Kỹ thuật máy quay	Gerhard Hentschel
Trưởng kíp	Alfio Ambrogi
Hiệu ứng đặc biệt	Glen Robinson Aldo Puccini Joe Day
Đội hiệu ứng đặc biệt	Jack Sampson Raymond Robinson Joe Bernardi Wayne Rose
Giám đốc điều phối	Aldo Puccini
TRỢ LÝ KỸ THUẬT TRONG CÁC CẢNH QUAY Ở HỒ CHÚA VÀ VILLA LATIQUE C.G.E.E. ALSTHOM-PATEETE DƯỚI SỰ GIÁM SÁT CỦA MICHEL STREBEL	
Biên đạo múa	Coco
Tư vấn kỹ thuật	Milton Forman
Đạo diễn nghệ thuật	Giorgio Postiglione
Minh họa	Mentor Huebner

Nghệ sĩ trang điểm	Massimo de Rossi
Trợ lí trang điểm	Adonellade Rossi
Giám sát kịch bản	Nikki Clapp
Tạo mẫu tóc	Ennio Marroni
Đạo cụ	George Hamilton
Trang phục	Franco Antonelli
Hòa âm	Laurie Clarkson
Căng buồm	John Stevenson John Pitt
Dọn dẹp phong cảnh	Mario Stella
Điều phối diễn viên đóng thế	Miguel Pedregosa
Diễn viên đóng thế	Pablo Garcia Roman Ariznavaretta
Nhiếp ảnh hậu trường	Frank Conner
Chuyên gia hậu trường	Alfonso Avincola
Liên lạc bộ phận	Tom Gray
Điều chỉnh phát âm	Norman Schwartz
Trợ lí biên kịch	Bobbie Di
Giám sát sản xuất	Brian Gibbs
Trợ lí giám sát	Rex Saluz
Điều khiển trực	Dan Hoge
Thủ vai	McLean/Ebbins/Mansou
Thủ vai địa phương và điều chỉnh phát âm	John Alarimo
Phương tiện vận tải	Fiat

Trên thực tế, các trường hợp sản xuất nghệ thuật nằm ở đâu đó giữa hai cực đối lập này: một bên là duy nhất một người làm tất cả mọi thứ, một bên là từng hành động nhỏ nhất cũng được làm bởi từng cá nhân riêng lẻ. Người làm (workers) ở nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau xây dựng một “chùm nhiệm vụ” (bundle of tasks) có tính truyền thống<sup>1</sup>. Để phân tích một thế giới nghệ thuật, chúng ta tìm kiếm và chỉ ra những kiểu người làm cùng chùm nhiệm vụ đặc thù mà thế giới ấy đặt ra, đòi hỏi.

Không một điều gì trong kỹ thuật của bất cứ một ngành nghệ thuật nào lại khiến cho sự phân chia nhiệm vụ này “tự nhiên” hơn sự phân chia khác, dù một số lối phân chia có vẻ truyền thống tới mức chúng ta thường mặc định đó là bản chất sẵn có của phương thức biểu đạt. Hãy xem xét mối quan hệ giữa việc sáng tác và trình diễn âm nhạc. Trong trường hợp nhạc giao hưởng và nhạc thính phòng ở khoảng giữa thế kỉ XX, sáng tác và trình diễn là hai hoạt động xảy ra một cách biệt lập và được nhìn như là hai loại hoạt động khác nhau, mỗi loại đều có tính chuyên môn hóa cao. Nhưng điều này không phải lúc nào cũng đúng. Ví như Beethoven, giống như hầu hết các nhà soạn nhạc cùng thời, đồng thời cũng là người biểu diễn, không phải chỉ các tác phẩm của ông mà của cả các soạn giả khác, đồng thời lại cũng làm cả công việc chỉ huy dàn nhạc và ứng tác. Thậm chí tới bây giờ, một số nghệ sĩ trình diễn cũng thỉnh thoảng vẫn sáng tác, như trường hợp hai tay piano điều luyện là Rachmaninoff và Paderewski. Các nhà soạn nhạc đôi khi cũng biểu diễn, thường là vì việc trình diễn được trả công cao hơn hẳn việc sáng tác. Chẳng hạn, Stravinsky từng viết ba bản nhạc dành cho đàn piano, hai trong số đó được chơi cùng với dàn nhạc giao hưởng, và đều được viết ra theo kiểu chỉ những người có kỹ năng bậc thầy như ông mới có thể nhận chơi (bản còn lại, không chơi cùng dàn giao hưởng, thì được viết dành cho hai đàn piano, để ông và cậu con trai Soulima của ông có thể cùng song tấu ở những thị trấn nhỏ không có nổi một dàn nhạc giao hưởng nào). Việc trình diễn những tác phẩm này (ông giữ quyền biểu diễn cho riêng mình suốt một cơ số năm) và việc chỉ huy dàn nhạc chơi các tác phẩm của chính ông cho phép Stravinsky duy trì được mức sống ổn định như ông vẫn có kể từ khi hợp tác với Diaghilev và vũ đoàn Ballets<sup>2</sup>.

Việc đào tạo các nhạc công chơi nhạc cổ điển làm gia cố thêm chính sự phân chia lao động này. Philip Glass, một nhà soạn nhạc đương đại, đã giải thích rằng tất cả những ai bước chân vào Trường Âm nhạc Juilliard để học soạn nhạc thì rất thường xuyên, khi ra trường, họ cũng đã phải là một người biểu diễn khá thành thạo một loại nhạc cụ nào đó. Tuy nhiên, sau khi nhập trường, họ phải dành nhiều thời gian hơn cho việc soạn nhạc và một khoảng thời gian ít hơn tương ứng cho việc chơi nhạc, trong khi đó, các học viên chuyên ngành nhạc cụ trình diễn dành toàn bộ thời gian để luyện tập thực hành trên nhạc cụ. Chẳng chóng thì chầy, những người học chuyên ngành nhạc công sẽ chơi tốt hơn rất nhiều các nhà soạn nhạc tương lai - những người rồi đây sẽ chẳng theo đuổi được con đường chơi nhạc; hay nói đúng hơn, họ có thể viết những bản nhạc phù hợp cho các nhạc công nhưng bản thân thì không thể chơi nhạc dài lâu<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Everett C. Hughes, *The Sociological Eye* (Chicago: Aldine, 1971), 311-316.

<sup>2</sup> Xem Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966), 65-66, 278-280, 350.

<sup>3</sup> Robert Ashley, “Interview with Philip Glass,” *Music with Roots in the Aether* (Videotape, 1978).

Với nhạc jazz, việc sáng tác kém tầm quan trọng hơn rất nhiều so với việc biểu diễn. Một số giai điệu nền mà các nhạc công chơi (chẳng hạn, những bản nhạc cũ phổ biến hay nhạc blues<sup>1</sup>) thực chất chỉ đóng vai trò như một bộ khung cho sự sáng tạo đích thực. Khi các nhạc công ứng tác, họ dùng những chất liệu thô của bài hát, nhưng đa phần cả những người chơi lẫn người nghe nhạc đều không biết chính xác ai là tác giả của những nhạc phẩm như “Sunny Side of the Street” hay “Exactly Like You”; một số nền nhạc ứng tác ngẫu hứng quan trọng như blues thậm chí còn hoàn toàn không có tác giả. Bởi thế mà cũng hợp lí nếu có ai đó cho rằng với nhạc jazz, người sáng tác cũng chính là người chơi, và sự biến tấu ngẫu hứng cũng chính là sáng tác.

Với nhạc rock, trong những trường hợp lí tưởng nhất, hai hoạt động này (sáng tác và biểu diễn) được tiến hành bởi cùng một người, tức là người biểu diễn nhạc rock chuyên nghiệp thường sẽ tự sáng tác bài nhạc của họ. Thực chất, các nhóm nhạc rock chơi nhạc của người khác còn thường bị gán mác mang tính bôi nhọ là “nhóm nhạc copy” (copy groups), và một nhóm rock non trẻ sẽ được đánh dấu sự trưởng thành của mình qua việc bắt đầu chơi các bản nhạc tự sáng tác. Khác với nhạc jazz, trong nhạc rock, các hoạt động này có tính tách biệt - việc biểu diễn không diễn ra đồng thời với việc sáng tác - nhưng cả hai đều nằm trong chuỗi công việc mà một cá nhân phải thực hiện<sup>2</sup>.

Có thể thấy những biến thể như thế trong sự phân chia công việc ở mọi ngành nghệ thuật. Một số nhiếp ảnh gia nghệ thuật, chẳng hạn Edward Weston, luôn tự in ảnh và coi việc in ảnh là một phần không thể thiếu trong quá trình tạo ra một bức ảnh; những người khác như Henri Cartier-Bresson lại không bao giờ tự in ảnh của mình mà để phần công việc ấy cho các kĩ thuật viên, những người hiểu rất rõ ý đồ của họ. Trong truyền thống xuất bản phương Tây, các nhà thơ gần như không bao giờ đưa phần chữ viết tay của mình vào bản in cuối cùng, để mặc cho nhà in toàn quyền sắp xếp các chất liệu kí tự in ấn vào thành một tổng thể hình thức có thể đọc được; chúng ta chỉ có thể bắt gặp những bản sao có chữ viết tay các bài thơ của tác giả nếu chúng ta quan tâm tới việc xem xét những chỉnh sửa mà tự tay họ đã ghi chú lại trên bản thảo<sup>3</sup> hoặc trong những trường hợp rất hiếm hoi như William Blake, một thi nhân đã tự khắc những bài thơ của mình lên đĩa, đồng thời tự in các tác phẩm của mình, hay nói khác đi, bàn tay ông đã là một phần cấu thành nên tác phẩm. Nhưng đối với hầu hết các nền thi ca phương Đông, nghệ thuật thư pháp lại có tầm quan trọng ngang với nội dung của bài thơ (xem Hình 1); và việc dùng các loại kĩ nghệ máy móc để in thơ vô hình trung đã làm mất đi một phần giá trị quan yếu của bài thơ. Gần gũi hơn, các nhạc công saxophone và những người chơi kèn clarinet mua phần lưỡi gà để ráp vào đoạn ống thổi cho nhạc cụ của mình ở các cửa hiệu bán đồ âm nhạc, nhưng những nhạc công chơi kèn ô-boa và kèn pha-gốt (hay kèn bassoon) lại mua sậy và tự tay gọt chi tiết ấy.

<sup>1</sup> Blues là thể loại nhạc dân gian ra đời từ đời sống hằng ngày của cộng đồng người Mĩ gốc Phi, bắt đầu xuất hiện vào đầu thế kỉ XX, khởi nguồn từ miền Nam nước Mĩ. Nhạc blues dù đơn giản về mặt kĩ thuật nhưng đậm chất trữ tình và chất chứa nhiều cảm xúc, thể hiện được những tâm tư tình cảm của người da màu trên đất Mĩ. Chính điều này đã khiến nhạc blues dần trở thành một trong những thể loại có ảnh hưởng quan trọng nhất đến sự phát triển của nhạc đại chúng và gợi cảm hứng cho các thể loại khác như jazz, rock n’ roll, nhạc đồng quê... (ND).

<sup>2</sup> H. Stith Bennett, *On Becoming a Rock Musician* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).

<sup>3</sup> Xem Valerie Eliot (Biên soạn), *T. S. Eliot, The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971).



HÌNH 1. Một trang trong tập Shokunin-e (“miêu tả về các ngành nghề khác nhau”), thời Edo (1615-1868), Nhật Bản. Trong văn học phương Tây, chỉ ngôn từ của bài thơ mới có ý nghĩa quan trọng, nhưng trong nhiều nền văn học phương Đông, nghệ thuật thư pháp lại có tầm quan trọng không kém, và một thư pháp gia cũng được xem trọng như một nghệ sĩ ngang hàng với một nhà thơ. Tranh bằng mực và màu nước trên giấy. Hoạ sĩ, nhà thơ, nhà viết thư pháp: vô danh. Bài thơ như sau: “Tiếng búa vẫn rền vang/ Trắng rọi ở trên đầu/ Người ta lặng lắng nghe, tự hỏi...” (Bảo tàng Nghệ Thuật Châu Á ở San Francisco, Bộ sưu tập của Avery Brundage).

Như thế, khi dự phần vào việc tạo thành các tác phẩm nghệ thuật, mỗi kiểu người đều có một tập hợp các nhiệm vụ phải hoàn thành. Mặc dù việc phân bổ công việc cho những người tham gia, phải lưu ý, không hề là một cái gì bất biến hay cố định, tức là có thể được thực hiện theo một cách hoàn toàn khác, nhưng sự phân chia này chỉ tiến hành được khi có sự đồng thuận của toàn bộ hay hầu hết những người tham gia khác, và vì thế, không hề dễ thay đổi. Những người dự phần thường coi sự phân chia công việc này là một cái gì gần như thiêng liêng, “tự nhiên” và tuyệt đối hợp lý nhìn từ phương diện thiết bị hay công cụ. Họ đang tham gia vào cùng một kiểu chính trị việc làm (work politics) mà Everett Hughes<sup>1</sup> từng miêu tả về những người làm nghề y tá - vừa nỗ lực thoát khỏi những công việc mà họ cho là mệt mỏi, bản thủi và hạ cấp về nhân phẩm, vừa tìm cách thêm vào những phần công việc thú vị hơn, đáng làm và có thanh thế hơn.

Mọi nghệ thuật, như vậy, đều dựa trên một sự phân chia lao động sâu rộng. Điều này hết sức rõ ràng trong trường hợp các bộ môn nghệ thuật trình diễn. Những bộ phim, những buổi hòa nhạc, những vở kịch hay những màn trình diễn opera không thể nào có được thành công nếu chỉ có các cá nhân đơn độc làm tất cả mọi thứ mà họ cho là cần thiết. Nhưng liệu chúng ta có cần đến công cụ về sự phân chia lao động này để hiểu việc làm ra một bức tranh hay không, bởi việc vẽ tranh nghe có vẻ là một công việc có tính đơn độc hơn hẳn? Phải nói là chắc chắn vẫn cần. Sự phân chia lao động không đòi hỏi rằng tất cả những người tham gia vào việc sản xuất nghệ phẩm đều phải ở cùng một nơi như những công nhân làm chung trong một dây

<sup>1</sup> Hughes, *The Sociological Eye*, 311-315.

chuyên lắp ráp, thậm chí còn không bắt buộc rằng họ phải là người cùng thời. Điều kiện duy nhất của nó là việc tạo ra một nghệ phẩm hay một màn trình diễn phụ thuộc vào cách từng cá nhân xác định thực thi phần công việc của mình ở những thời điểm thích hợp. Hoạ sĩ, do đó, phụ thuộc vào những người sản xuất vải vẽ, khung căng vải, màu vẽ, cọ vẽ; đồng thời cũng phụ thuộc vào giới môi giới tranh, những nhà sưu tầm, những người quản lí bảo tàng lo việc sắp xếp không gian cho việc trưng bày triển lãm và hỗ trợ tài chính; vào cả giới phê bình và các nhà mỹ học, những người sẽ biện hộ cho giá trị của cái họ làm ra; vào nhà nước trong việc bảo trợ nghệ thuật hay thậm chí ban hành luật thuế ưu đãi giúp thuyết phục các nhà sưu tầm mua tác phẩm hoặc quyên tặng cho công chúng; vào cả các thành viên của cộng đồng, những người có thể có những phản ứng đầy xúc cảm trước tác phẩm; và vào chính các hoạ sĩ khác, dù đương thời hay trong quá khứ, những người đã tạo dựng nên một truyền thống nền tảng mà trên cơ sở ấy, tác phẩm của họ có được ý nghĩa nào đó<sup>1</sup>.

Điều tương tự cũng có thể nói về thơ, một thể loại thậm chí còn có vẻ có tính đơn độc hơn cả hội hoạ. Các nhà thơ không cần tới bất cứ một công cụ đặc thù nào để làm ra tác phẩm của mình, cái họ cần chỉ là những thứ mà bất cứ một người bình thường nào trong xã hội cũng có thể có. Bút chì, bút mực, máy chữ, giấy viết, chỉ vậy là đủ; nhưng kể cả khi không có tất cả những thứ ấy, thì hãy nhớ lại việc thi ca đã khởi nguồn từ truyền thống truyền miệng như thế nào, và thơ ca dân gian đương đại hiện giờ chẳng phải vẫn tồn tại dưới hình thức ấy đó hay sao?<sup>2</sup> Nhưng nếu chỉ nhìn những yếu tố bề ngoài này để kết luận về tính tự trị tuyệt đối của thơ ca thì có vẻ khá nông cạn. Các nhà thơ cũng phải phụ thuộc cả vào những người đứng ra in ấn và xuất bản, không khác mấy với cách các hoạ sĩ phải phụ thuộc vào giới phân phối tranh; không những thế, các nhà thơ cũng phải viện dẫn đến những truyền thống chung để làm nền tảng tạo nghĩa cho thi phẩm của mình cũng như chỉ định những chất liệu thô mà nhà thơ sử dụng. Kể cả những thi sĩ cực kì tự lập, không viện tới bất cứ sự hỗ trợ nào như Emily Dickinson thì cũng phải lệ thuộc vào nhịp điệu và giọng điệu của những bài Thánh vịnh (psalm) để công chúng Mỹ có thể nhận diện và rung cảm.

Như vậy, tất cả các tác phẩm nghệ thuật, ngoại trừ những tác phẩm hoàn toàn cá nhân và vì thế cũng vô cùng khó hiểu của một số những kẻ sáng tạo tự kỉ nào đó, đều liên quan tới những kiểu phân chia lao động nhất định dành cho một số lượng người tham dự không nhỏ<sup>3</sup>.

ĐẶNG THỊ THÁI HÀ\* dịch

<sup>1</sup> Về truyền thống, xin xem: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (Dáng hình của thời gian: Luận về lịch sử của sự vật) của George Kubler (xuất bản lần đầu năm 1962), và các bài viết của Danto như “The Artworld” (Thế giới nghệ thuật, 1964), “Artworks and Real Things” (Tác phẩm nghệ thuật và những sự vật trong đời sống, 1973), và “The Transfiguration of the Commonplace” (Sự biến đổi của những điều thường nhật, 1974).

<sup>2</sup> Xem thêm các công trình nghiên cứu văn học dân gian như *Wake Up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas Prisons* (Đánh thức người đã khuất: Những bài ca lao động của người Mi gốc Phi ở các nhà tù vùng Texas, 1972) và *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me: Narrative Poetry from Black Oral Tradition* (Lao xuống nước và bơi cùng tôi nào: Truyện thơ trong truyền thống truyền miệng của người da đen, 1974) của Bruce Jackson. Về việc viết và xuất bản, xin xem thêm cuốn *Deep Down in the Jungle* (Sâu trong rừng thẳm, 1970) của Roger Abrahams.

<sup>3</sup> Xem thêm thảo luận về sự phân chia lao động trong cuốn *The Division of Labor as Social Interaction* (Phân công lao động như một hình thức tương tác xã hội) của Eliot Freidson, xuất bản lần đầu năm 1970.

\* ThS. - Viện Văn học. Email: danghavyh@gmail.com.



# CHƯƠNG TRÌNH VĂN HỌC HIỆN ĐẠI, ĐƯƠNG ĐẠI TRUNG QUỐC TẠI MỘT SỐ TRƯỜNG ĐẠI HỌC Ở VIỆT NAM HIỆN NAY

VŨ THỊ BÍCH NGỌC\*

*Ngày nhận bài: 18.01.2026; ngày gửi phản biện: 19.01.2026;  
ngày nhận bài sửa: 30.01.2026; ngày duyệt đăng: 10.02.2026.*

Giao lưu văn học Việt - Trung có một lịch sử rất lâu đời, xuyên suốt từ quá trình lập quốc cho tới ngày nay. Nếu như văn học cổ điển Trung Quốc hiện diện như một hình mẫu để giới sáng tác Việt Nam thời trung đại liên tục học tập, soi chiếu và tự định vị bản sắc thì văn học hiện đại và đương đại Trung Quốc tồn tại như một nền văn học lớn song hành trong quá trình kiến tạo nền văn học hiện đại, đương đại Việt Nam. Mỗi quan hệ mật thiết đó đã khiến quá trình tiếp nhận văn học Trung Quốc, nhất là văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc ở Việt Nam diễn ra hết sức sôi nổi, chủ yếu qua ba kênh: dịch thuật - xuất bản, phê bình - nghiên cứu và giảng dạy - đào tạo tại các trường đại học, cao đẳng, trung học trên cả nước. Trong đó, kênh giảng dạy đại học có vai trò đặc biệt: chương trình môn học và giáo trình vừa là kết quả của một quá trình chọn lọc, chuẩn hóa về mặt học thuật, vừa là công cụ để kiến tạo “hình ảnh” văn học Trung Quốc trong ý thức các thế hệ sinh viên đại học. Nói cách khác, việc tiếp nhận văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc ở khoa Văn các trường đại học Việt Nam không chỉ là câu chuyện của nội dung tri thức mà còn là câu chuyện của chính sách đào tạo, diễn ngôn học thuật và chiến lược xây dựng lực lượng nghiên cứu - giảng dạy văn học nước ngoài. Trong phạm vi bài viết này, chúng tôi bước đầu tiếp cận và tập trung khảo sát khung chương trình đào tạo, đề cương chi tiết học phần và danh mục giáo trình, tài liệu giảng dạy văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc ở một số trường đại học, bao gồm: Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn - Đại học Quốc gia Hà Nội, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh.

## **1. Vị trí của văn học Trung Quốc trong chương trình đào tạo Cử nhân**

Với vai trò là bậc học nền tảng, chương trình Cử nhân ở một số trường đại học đều dành cho văn học Trung Quốc nói chung, văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc nói riêng vị trí quan trọng trong tổng thể chương trình đào tạo. Điều này có được là bởi *trước hết*, việc giảng dạy văn học hiện - đương đại Trung Quốc ở Việt Nam hiện nay không tách rời bối cảnh văn hóa - chính trị, chính sách quốc gia, cũng như tình hình xuất bản - dịch thuật văn học Trung Quốc tại Việt Nam. Kể từ năm 1989 trở đi, chính sách đối ngoại mở cửa và hội nhập của Việt Nam đã tạo tiền đề thuận lợi cho sự phục hồi giao lưu văn hóa thông qua văn học dịch. Hầu hết các gương mặt nổi bật của văn học hiện đại - đương đại Trung Quốc đều được dịch và giới thiệu tại Việt Nam, là nền tảng quan trọng cho việc tiếp cận của đông đảo bạn đọc đại chúng

---

\* GV. - Học viện An ninh Nhân dân; NCS Viện Văn học, Trường Đại học Nhân dân Trung Quốc.  
Email: gauphilu@gmail.com

cũng như việc giảng dạy trong hệ thống trường đại học. Thứ hai, trong bối cảnh giao lưu và hội nhập với thế giới, sự phát triển của văn học hiện đại, đương đại Việt Nam không thể tách rời sự vận động và phát triển của văn học thế giới, trong đó văn học Trung Quốc luôn hiện diện như một nền văn học lớn trong đa hệ thống văn chương thế giới. Do vậy, hiểu biết về văn học Trung Quốc, một nền văn học gần gũi về nhiều phương diện, sẽ góp phần thúc đẩy tiến trình giao lưu, tiếp xúc văn học tại Việt Nam.

Tại khoa Ngữ văn của Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, văn học Trung Quốc được giảng dạy trong phân môn “Thể loại và tác gia tiêu biểu văn học phương Đông” thuộc bộ môn Văn học nước ngoài. Với thời lượng 3 tín chỉ, phân môn này giúp sinh viên tìm hiểu các thể loại và các tác giả văn học chính của nền văn học Trung Quốc, Nhật Bản, Ấn Độ. Như vậy, văn học Trung Quốc được coi là một trong ba đại diện cho nền văn học phương Đông. Theo đó, văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc được giảng dạy đồng thời với tiến trình hiện đại hóa của văn học phương Đông nói chung, trong đó thơ ca Trung Quốc hiện - đương đại (chẳng hạn: thơ Mông lung, Thơ mới...) rất được chú ý.

Đối với chương trình Cử nhân Sư phạm Ngữ văn năm 2024 của Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, văn học Trung Quốc được tích hợp chủ yếu trong hai học phần bắt buộc: “Văn học phương Đông cổ trung đại” và “Văn học phương Đông hiện đại”, mỗi học phần 2 tín chỉ. Ở đây, văn học Trung Quốc được giới thiệu như một bộ phận của văn học phương Đông, đặt trong tương quan với các nền văn học lớn khác như Nhật Bản, Ấn Độ, Triều Tiên/Hàn Quốc; trong đó, học phần “Văn học phương Đông hiện đại” tập trung trực tiếp hơn vào văn học hiện đại và đương đại Trung Quốc. Ngoài ra, học phần tự chọn bắt buộc “Chuyên đề văn học phương Đông” (2 tín chỉ) tiếp tục mở rộng khảo sát các nền văn học Đông Á theo tiến trình lịch sử, qua đó vẫn bao hàm văn học Trung Quốc như một trọng điểm khu vực.

Tương tự, trong chương trình Cử nhân ngành Văn học (Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh), văn học Trung Quốc được giảng dạy trong hai học phần nền tảng bắt buộc “Văn học phương Đông 1” và “Văn học phương Đông 2”, mỗi học phần 2 tín chỉ, lần lượt trang bị kiến thức cơ bản về văn học cổ - trung đại và văn học hiện đại phương Đông. Bên cạnh đó, hai học phần “Chuyên đề Văn học Trung Quốc” (2 tín chỉ) và “Nghiên cứu văn học phương Đông từ góc nhìn văn hóa” (2 tín chỉ) bổ sung tri thức chuyên sâu hơn bằng các cách tiếp cận văn hóa học, tiếp biến văn hóa đối với văn học Trung Quốc. Nhìn chung, văn học Trung Quốc hiện diện trong chương trình đào tạo cả ở chiều rộng (các học phần tổng quan) lẫn chiều sâu (các chuyên đề chuyên biệt).

Trong khi đó, chương trình Cử nhân Ngữ văn của Khoa Văn học, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn (Đại học Quốc gia Hà Nội) năm 2023 dành cho văn học Trung Quốc ba học phần: “Văn học Trung Quốc” (4 tín chỉ), “Tiếp nhận thơ Đường tại Việt Nam” (2 tín chỉ) và “Những vấn đề văn học Trung Quốc đương đại” (2 tín chỉ). Việc học phần “Những vấn đề văn học Trung Quốc đương đại” được thiết kế riêng cho thấy văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc được đặt ở một vị trí rất lớn, được coi như một chủ điểm khoa học quan trọng trong tương quan với vị thế của thơ Đường trong lịch sử văn học Trung Quốc.

Ở Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc nói riêng được dạy ở cả ba bộ môn (Văn học thế giới, Văn học dịch và Phân tích văn học đương đại) thuộc ngành Sáng tác văn học thuộc khoa Viết văn, Báo chí.

Trước hết, ở bộ môn Văn học thế giới, việc thiết kế chương trình có sự thay đổi theo thời gian. Theo chương trình năm 2019, môn học “Văn học châu Á” (2 tín chỉ) đặt mục tiêu trọng tâm là giúp sinh viên “nắm được tổng quan về các nền văn học châu Á trong đó nhấn mạnh đặc biệt 3 nền văn học Trung Quốc, Nhật Bản và Ấn Độ...”<sup>1</sup>, cho thấy văn học Trung Quốc là một trong ba trọng tâm nội dung của văn học châu Á. Tuy nhiên, từ năm 2022, cùng với các bộ môn khác như “Văn học phương Tây”, “Văn học Nga”, môn học “Văn học châu Á” không còn tồn tại riêng lẻ mà được gộp chung thành môn học “Văn học nước ngoài”, với thời lượng 4 tín chỉ, theo đó, mục tiêu là “cung cấp cho người học tri thức tổng quan về các khu vực văn học thế giới, bao gồm: Khu vực văn học châu Á (nhấn mạnh đặc biệt 3 nền văn học: Trung Quốc, Nhật Bản, Ấn Độ), Khu vực văn học phương Tây và Nga”<sup>2</sup>. Như vậy, dù có sự chuyển đổi tên môn học, văn học Trung Quốc vẫn được hiện diện như là nền văn học quan trọng, được nhấn mạnh ngay trong mục tiêu môn học ở cả hai học phần, cho thấy vị thế lớn của văn học Trung Quốc đối với châu Á và thế giới.

Ở hai bộ môn còn lại, Văn học dịch và Phân tích văn học đương đại, phần giới thiệu văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc cũng rất được chú trọng. Trong đó, ở bộ môn Văn học dịch, tình hình dịch thuật các tác phẩm văn học đương đại Trung Quốc như Mạc Ngôn, Diêm Liên Khoa, Tàn Tuyết, Trương Hiền Lượng được nhấn mạnh đặc biệt. Trong bộ môn Phân tích văn học đương đại, các trường phái, trào lưu văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc nổi tiếng như: thơ Mông lung, văn học tiên phong, tiểu thuyết chủ nghĩa hiện thực mới, thơ nữ Trung Quốc thập niên 1990 được phân tích trong tổng thể đời sống văn học đương đại thế giới.

Như vậy, qua khảo sát chương trình của bốn trường đại học, có thể thấy: dù được phân chia khác nhau song văn học Trung Quốc nói chung, văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc nói riêng đều rất được chú trọng, phản ánh đúng vị thế một nền văn học lớn. Các trường đại học có xu hướng tiếp cận văn học Trung Quốc trong tổng thể văn học phương Đông (Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh) hoặc tổng thể văn học Châu Á/ Văn học nước ngoài (Trường Đại học Văn hóa Hà Nội). Trong khi đó, ở Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn (Đại học Quốc gia Hà Nội), văn học Trung Quốc, đặc biệt là văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc được thiết kế thành một học phần riêng biệt, cho thấy sự đề cao đặc biệt đối với nền văn học này.

## **2. Nội dung giảng dạy văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc trong đề cương học phần**

Trong khung chương trình môn “Thể loại và tác gia tiêu biểu văn học phương Đông” của Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc được giới thiệu trong tổng thể các đơn vị kiến thức: Khái quát về văn học phương Đông, Thể loại trữ tình và các tác gia tiêu biểu, Thể loại tự sự và tác gia tiêu biểu, Kịch và các tác gia tiêu biểu. Theo đó,

<sup>1</sup> Đề cương môn học Văn học Châu Á (Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, 2019), 3.

<sup>2</sup> Đề cương chi tiết học phần Văn học nước ngoài (Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, 2022), 1.

ngoài phần khái quát tình hình phát triển, cả năm thể loại chính cùng các đại diện xuất sắc của văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc như thơ ca, truyện ngắn, tiểu thuyết, tản văn, kịch nghệ đều được chú ý giảng dạy, có thể kể đến truyện ngắn *Gào thét*, *Bàng hoàng*, *Chuyện cũ viết lại* của Lỗ Tấn, kịch nói *Lôi Vũ* của Tào Ngụ, tạp văn *Cổ đại* của Lỗ Tấn, thơ ca Trung Quốc hiện - đương đại (thơ Mông lung, Thơ mới),...

Đối với Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, học phần “Văn học Phương Đông hiện đại” dành cho hệ Cử nhân Văn học cung cấp tiến trình hiện đại hóa đồng thời đưa đến những tri thức cập nhật về văn học đương đại Trung Quốc. Trong “Chuyên đề Văn học Trung Quốc”, nội dung môn học mang tính chuyên sâu, tập trung vào tiến trình lịch sử và những thành tựu nổi bật về văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc: “Học phần này thuộc nhóm học phần chuyên môn chung lĩnh vực và riêng cho ngành cụ thể, tự chọn, nhằm giúp người học có kiến thức chuyên sâu hơn về văn học Trung Quốc, những thành tựu nổi bật của văn học Trung Quốc trong tiến trình phát triển; chú trọng liên hệ, đối sánh văn học Trung Quốc với văn học Triều Tiên, Nhật Bản, Việt Nam thời trung đại, cho thấy những tiếp biến, sáng tạo của văn học các nước khi tiếp nhận văn học Trung Quốc”<sup>1</sup>.

Trong khi đó, tại Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, các bản đề cương đều mô tả rất chi tiết nội dung chương trình văn học Trung Quốc nói chung và văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại nói riêng. Trước hết, bản đề cương môn “Văn học châu Á” (năm 2019) cung cấp bức tranh tương đối rõ về cấu trúc nội dung. Phần tổng quan trình bày khái quát các nền văn học tại châu Á như: văn học Trung Quốc, văn học Nhật Bản, văn học Ấn Độ, văn học Đông Nam Á, văn học các quốc gia châu Á khác như Triều Tiên, Ả rập, Hồi giáo,... Trong đó, văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc được tập trung phân tích kỹ lưỡng về cả quá trình tiếp xúc với phương Tây, hành trình xuất hiện Thơ mới, các cách tân tiểu thuyết, các trào lưu văn học và các tác gia trụ cột của nền văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại. Ngoài việc khái quát các nền văn học nói trên, chương trình giới thiệu 08 tác giả châu Á đạt giải thưởng Nobel Văn học, trong đó Cao Hành Kiện và Mạc Ngôn của Trung Quốc được vinh danh như là những gương mặt tiêu biểu của văn học đương đại Trung Quốc.

Trong “Đề cương Văn học nước ngoài” được viết năm 2022, phần viết về “văn học châu Á thời kì hiện đại” về cơ bản được kế thừa lại từ đề cương môn “Văn học châu Á” năm 2019. So với đề cương “Văn học châu Á”, học phần “Văn học nước ngoài” còn thể hiện xu hướng mở rộng hơn sang văn học đương đại thông qua sự có mặt của Diêm Liên Khoa. Việc đưa Diêm Liên Khoa vào giáo trình không chỉ giúp sinh viên thấy sự đa dạng trong diễn ngôn tự sự Trung Quốc đương đại mà còn gợi mở không gian để bàn luận về vấn đề kiểm duyệt, kí ức lịch sử, chấn thương tập thể,... Đây là bước tiến quan trọng, cho thấy giảng dạy văn học Trung Quốc trong nhà trường Việt Nam đã bắt đầu vượt qua “vùng an toàn” của các điển phạm chính thống để tiếp cận những khuynh hướng phức tạp hơn của văn học đương đại.

Đáng chú ý, mục tiêu của học phần “Văn học nước ngoài” không dừng lại ở việc trang bị kiến thức, mà còn hướng tới “giúp sinh viên trở thành những con người tích cực, có hiểu biết,

---

<sup>1</sup> Chương trình giáo dục đại học ngành Văn học (Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 2024), 33.

yêu thích đối với những tác phẩm văn chương hay, đẹp của thế giới và Việt Nam; nhận thức được thành tựu to lớn đi trước thế giới của nhiều nền văn học châu Á, châu Âu - Mỹ và Nga, từ đó nâng cao trách nhiệm tiếp nhận, ảnh hưởng, bồi đắp cảm hứng và năng lực sáng tác tác phẩm<sup>1</sup>. Điều này cho thấy tiếp nhận văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc ở đây gắn trực tiếp với định hướng sáng tác: sinh viên không chỉ học để hiểu, mà để “bồi đắp cảm hứng” và “năng lực sáng tác”.

Cũng tại Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, ở hai bộ môn khác là Văn học dịch và Phân tích văn học đương đại, văn học đương đại Trung Quốc cũng được chú ý đặc biệt. Trong môn Văn học dịch, giảng viên giới thiệu phong trào dịch và xuất bản tác phẩm văn học đương đại Trung Quốc tại Việt Nam, phân tích và thảo luận một số tác giả, tác phẩm Trung Quốc nổi bật được dịch nhiều tại Việt Nam như: Lỗ Tấn (*Thuốc, AQ chính truyện*), Mạc Ngôn (*Báu vật của đời, Cao lương đỏ, Đàn hương hình*), Diêm Liên Khoa (*Ngày tháng năm, Đinh Trang mộng, Tứ thư, Kiên ngạnh như thủy*), Tàn Tuyết (*Những chuyện tình thế kỉ mới*), Trương Hiền Lượng (*Một nửa đàn ông là đàn bà*), Giả Bình Ao (*Phế đồ, Báo cáo bệnh tướng, Đới Đẳng*),...

Bộ môn Phân tích văn học đương đại cũng chú trọng vào các tác phẩm văn học Trung Quốc, nhấn mạnh các trào lưu văn học tiêu biểu tại Trung Quốc từ cuối thế kỉ XX và có ảnh hưởng quan trọng tới văn chương Trung Quốc đương đại như: Thơ Mông lung (Bắc Đảo, Cổ Thành, Thư Đình,...); Văn học tiên phong (Tàn Tuyết); Tiểu thuyết chủ nghĩa hiện thực mới (Diêm Liên Khoa); Thơ nữ Trung Quốc thập niên 1990 (*Nữ tử thi báo*, Triệu Lệ Hoa).

Như vậy, nhìn vào nội dung chương trình của các trường đại học, có thể thấy văn học hiện đại Trung Quốc được giới thiệu dưới rất nhiều góc tiếp cận: tiếp cận thể loại (Trường Đại học Sư phạm Hà Nội), tiếp cận lịch sử, gắn tác giả với bối cảnh xã hội (Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh), tiếp cận điển phạm, tiếp cận trong quá trình dịch thuật, tiếp cận trong sinh quyển văn hóa (Trường Đại học Văn hóa Hà Nội). Việc xây dựng các khung chương trình giảng dạy văn học Trung Quốc tại các trường đại học có vai trò thiết chế hóa việc tiếp nhận văn học Trung Quốc nói chung, góp phần định hướng, dẫn dắt quá trình tiếp nhận văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc nói riêng.

### 3. Hệ thống giáo trình, tài liệu: từ lịch sử văn học tới tác giả, thể loại

Trước hết, các bản chương trình của hầu hết các trường đại học đều giới thiệu hệ thống giáo trình và các công trình nghiên cứu mang tính tổng thể về văn học phương Đông, văn học châu Á, trong đó có đề cập đến bộ phận văn học Trung Quốc nói chung, văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại nói riêng, chẳng hạn: *Giáo trình thể loại và tác gia tiêu biểu văn học phương Đông* của nhóm tác giả Nguyễn Thị Mai Chanh, Nguyễn Thị Mai Liên, Trần Lê Bảo, Trần Thị Thu Hương, Nguyễn Thị Diệu Linh (NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2020, 2022); *Giáo trình văn học châu Á 1* của Trần Lê Bảo (NXB Giáo dục, Hà Nội, 2002); *Giáo trình văn học châu Á 2* của Lưu Đức Trung (NXB Giáo dục, Hà Nội, 2002),... Bên cạnh đó, các giáo trình, chuyên luận, sách nghiên cứu chuyên biệt về văn học Trung Quốc nói chung, văn học hiện đại - đương đại Trung Quốc nói riêng được giới thiệu như những tài liệu bắt buộc. Các cuốn sách chuyên

<sup>1</sup> Đề cương chi tiết học phần Văn học nước ngoài (Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, 2022), 4.

sâu tiêu biểu gồm: *Đổi mới văn học Trung Quốc giai đoạn cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX* của Nguyễn Thị Mai Chanh, Trần Thị Thu Hương (NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2019); *Nghệ thuật tự sự của Lỗ Tấn qua hai tập truyện ngắn “Gào thét” và “Bàng hoàng”* của Nguyễn Thị Mai Chanh (NXB Giáo dục, Hà Nội, 2012), *Tiếp cận thể loại văn học cổ Trung Quốc* của Đinh Phan Cẩm Vân (NXB Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 2011), *Tào Tuyết Cần, tác gia tác phẩm văn học nước ngoài trong nhà trường* của Nguyễn Thị Diệu Linh (NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2006),...

Gần đây, một số công trình nghiên cứu quan trọng của học giả Trung Quốc về văn học hiện - đương đại Trung Quốc đã được dịch và xuất bản tại Việt Nam, đưa đến những tri thức sâu sắc, mang tính cập nhật và toàn cảnh về văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc, chẳng hạn: *60 năm văn học đương đại Trung Quốc* do Trình Quang Vỹ (chủ biên), Mạnh Phồn Hoa, Trần Hiểu Minh biên soạn (Đỗ Văn Hiểu dịch, NXB Phụ nữ, Hà Nội, 2019), *Lịch sử phát triển văn học hiện đại Trung Quốc* của Ngô Phúc Huy (Cẩm Tú Tài, Lê Thị Hoàng Anh dịch, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2020), *Lịch sử văn học đương đại Trung Quốc* của Hồng Tử Thành (Nguyễn Anh Tuấn dịch, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2020).

Từ hệ thống giáo trình này, có thể thấy việc giảng dạy văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại ở bậc đại học được xây dựng trên nền một truyền thống nghiên cứu văn học cổ - trung đại khá vững, thông qua các giáo trình lịch sử văn học và thi pháp thể loại. Cách trình bày danh mục tài liệu tham khảo trong đề cương cho thấy hướng tiếp cận thiên về điển phạm hóa: chọn một số tác giả, tác phẩm tiêu biểu mang tính “đại diện” để đi sâu phân tích hơn là khảo sát một phổ rộng các trào lưu, xu hướng đa dạng của văn học Trung Quốc đương đại.

#### **4. Một số nhận xét và đánh giá**

Từ việc phân tích các chương trình đào tạo và giáo trình, có thể rút ra một số nhận xét khái quát về việc giảng dạy văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc ở khoa Văn tại một số trường đại học Việt Nam.

*Thứ nhất*, văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại đã chiếm một vị trí khá vững trong hệ thống đào tạo. Ở bậc đại học, sinh viên Ngữ văn/Sư phạm Ngữ văn được tiếp xúc với văn học Trung Quốc không chỉ như một “chương” trong môn Văn học thế giới, mà qua cả những học phần riêng (Văn học phương Đông hiện đại; Văn học châu Á; Chuyên đề Văn học Trung Quốc,...). Điều này chứng tỏ văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại đã trở thành yếu tố không thể thiếu trong chiến lược đào tạo văn học nước ngoài tại Việt Nam.

*Thứ hai*, cách tiếp cận chủ đạo là qua lăng kính lịch sử - thể loại, so sánh khu vực và giao lưu văn hóa, văn hóa học. Trong khuôn khổ ấy, văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại được đặt cạnh văn học Nhật Bản, Ấn Độ, Triều Tiên/Hàn Quốc, qua đó nhấn mạnh tính “Đông Á học” của cách tiếp cận. Mặt tích cực của cách tiếp cận này là giúp sinh viên hiểu văn học Trung Quốc như một hệ thống có lịch sử lâu dài, có quy luật nội tại, đồng thời nằm trong mạng lưới giao lưu văn hóa - văn học phức tạp, giúp tránh được nguy cơ nhìn văn học Trung Quốc hiện - đương đại như những hiện tượng tách rời truyền thống.

*Thứ ba*, việc lựa chọn tác giả, tác phẩm tiêu biểu cho thấy xu hướng điển phạm hóa và “Nobel hóa”. Theo đó, Mạc Ngôn thường được lựa chọn như “tác gia trụ cột” để phân tích sâu

cùng với Tagore và Kawabata. Lỗ Tấn hiện diện như một tác giả kinh điển, trong khi Diêm Liên Khoa, Tàn Tuyết, Cao Hành Kiện, Giả Bình Ao,... xuất hiện như những đại diện cho văn học đương đại Trung Quốc. Điều này phản ánh khuynh hướng tiếp nhận thông qua các “nhà văn lớn”, thuận lợi cho việc giảng dạy ở quy mô tín chỉ hạn chế, nhưng đồng thời dẫn tới nguy cơ thu hẹp diện mạo đa dạng của văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại vốn có nhiều dòng mạch: văn học nữ giới, văn học thiếu số, văn học mạng, văn học phi chính thống,...

*Thứ tư*, tiếp nhận văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại gắn chặt với mục tiêu hình thành năng lực nghiên cứu, phê bình và sáng tác. Các chuẩn đầu ra của học phần và chương trình của ngành Văn học nhấn mạnh năng lực phân tích, tổng hợp, so sánh, vận dụng lí thuyết và phương pháp nghiên cứu để giải quyết các vấn đề học thuật chuyên sâu. Với ngành Sư phạm Ngữ văn, kiến thức liên quan đến văn học Trung Quốc hiện đại và đương đại được vận dụng gắn với các kĩ năng sư phạm nhằm trang bị kiến thức nền tảng và phương pháp luận cho việc giảng dạy văn học Trung Quốc tại nhà trường phổ thông. Riêng ngành Sáng tác văn học của Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, việc giảng dạy văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại gắn trực tiếp với việc “bồi đắp cảm hứng và năng lực sáng tác”. Như vậy, giảng dạy văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại trong trường đại học không dừng ở mức cung cấp tri thức mà hướng tới việc hình thành một thể hệ nhà nghiên cứu, nhà giáo và tác giả văn chương mới.

*Thứ năm*, chương trình giảng dạy văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc tại một số trường đại học vẫn tồn tại những hạn chế và khoảng trống. Mặc dù đã bước đầu đưa các tác giả đương đại vào giáo trình, nội dung về văn học Trung Quốc đương đại nhìn chung còn khá khiêm tốn về dung lượng. Phần lớn chương trình vẫn dành ưu thế cho văn học cổ - trung đại hoặc văn học hiện đại giai đoạn đầu thế kỉ XX, trong khi các xu hướng mới của vài chục năm gần đây (như văn học đô thị, văn học mạng, văn học nữ quyền, văn học queer, văn học di dân...) chưa được đề cập rõ. Mặt khác, việc thiếu những chuyên đề riêng về văn học Trung Quốc đương đại ở nhiều chương trình khiến cho việc đi sâu vào các vấn đề như kí ức lịch sử, phê phán chủ nghĩa tiêu dùng, biến đổi nông thôn - đô thị trong tiểu thuyết mới, hay ngôn ngữ điện ảnh - truyền thông trong văn học... trở nên khó khăn. Các chủ đề này thường chỉ xuất hiện rải rác trong luận văn, luận án, chưa tạo thành “khối tri thức chung” được chia sẻ rộng rãi qua giáo trình.

Từ những phân tích trên, có thể đưa ra một số gợi ý nhằm tiếp tục làm sâu sắc hơn việc giảng dạy văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc tại các trường đại học Việt Nam:

*Thứ nhất, cần tiếp tục mở rộng dung lượng và chiều sâu cho nội dung văn học Trung Quốc đương đại trong chương trình Cử nhân.* Việc duy trì khung học phần “Văn học phương Đông hiện đại”, “Văn học châu Á” là cần thiết, song trong các chương, mục nên tăng tỉ trọng dành cho giai đoạn sau 1978, không chỉ ở phạm vi một, hai tác giả điển phạm. Có thể thiết kế thêm các chuyên đề tự chọn liên quan đến tiểu thuyết Trung Quốc sau cải cách - mở cửa, văn học nữ giới Trung Quốc cuối thế kỉ XX - đầu thế kỉ XXI, qua đó giúp sinh viên nhận diện tốt hơn những mô hình tự sự và diễn ngôn mới.

*Thứ hai, cần đầu tư mạnh hơn cho dịch thuật và biên soạn giáo trình song ngữ hoặc có trích dẫn nguyên văn.* Hiện nay, nhiều giáo trình vẫn dựa trên các bản dịch tiếng Việt, trong

khi năng lực đọc nguyên bản tiếng Trung của sinh viên còn hạn chế. Việc biên soạn những tập trích đoạn song ngữ, kèm theo chú giải, bình luận sẽ tạo điều kiện cho việc tiếp nhận sâu hơn về mặt ngôn ngữ và phong cách, đồng thời giúp sinh viên các ngành Hán Nôm, ngôn ngữ và văn học Trung Quốc có thể kết nối tốt hơn giữa nghiên cứu ngôn ngữ và nghiên cứu văn học.

*Thứ ba, cần chú ý hơn tới chiều cạnh “phê phán và tự phản tư” trong tiếp nhận.* Vì mối quan hệ lịch sử - chính trị đặc biệt giữa Việt Nam và Trung Quốc, việc giảng dạy văn học Trung Quốc dễ rơi vào hai thái cực: hoặc là tán dương thái quá, coi đó như mô hình “đi trước” cần học tập; hoặc là dè dặt, né tránh những vấn đề nhạy cảm, nhất là trong văn học đương đại. Một thái độ tiếp nhận trưởng thành đòi hỏi sự phê phán và tự phản tư có cơ sở khoa học, tức là: tôn trọng thành tựu nghệ thuật, đồng thời không né tránh những xung đột tư tưởng, những khác biệt về mô hình phát triển, những vấn đề chính trị - xã hội mà văn học Trung Quốc đương đại đang phản ánh. Đưa sinh viên, học viên tiếp cận các văn bản đa chiều, kể cả những tác phẩm gây tranh luận, sẽ giúp họ hình thành năng lực đọc phê phán, thay vì chỉ tiếp thu những “kết luận có sẵn”.

\*\*\*

Chương trình văn học hiện đại, đương đại Trung Quốc ở khoa Văn các trường đại học Việt Nam vừa kế thừa truyền thống nghiên cứu văn học Trung Quốc vốn đã hình thành từ lâu, vừa kế thừa khung tiếp cận lịch sử - thể loại và so sánh khu vực, đồng thời từng bước đổi mới bằng cách đưa vào các tác giả đương đại và mở ra các hướng nghiên cứu liên ngành, so sánh, gắn với mục tiêu đào tạo năng lực nghiên cứu và sáng tác. Dù vẫn còn nhiều hạn chế về dung lượng, sự đa dạng của đối tượng và mức độ cập nhật, hệ thống chương trình và giáo trình hiện tại đã tạo dựng được một nền tảng tương đối vững cho việc giảng dạy văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại ở Việt Nam, góp phần mở rộng biên độ tiếp nhận, tăng cường chất lượng nghiên cứu, giúp văn học Trung Quốc hiện đại, đương đại thực sự trở thành một đối tác của văn học Việt Nam trong bối cảnh toàn cầu hóa và chuyển động mạnh mẽ của thời đại số ngày nay.

### **Tài liệu tham khảo**

Chương trình giáo dục đại học ngành Sư phạm Ngữ văn. Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 2024.

Chương trình giáo dục đại học ngành Văn học. Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 2024.

Đề cương môn học Văn học Châu Á. Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, 2019.

Đề cương chi tiết học phần Văn học nước ngoài. Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, 2022.

Đề cương học phần Thể loại và tác gia tiêu biểu văn học phương Đông (Eastern Literature: Authors and Genres). Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, 2020.



**VĂN HỌC VIỆT NAM THẾ KỶ XVIII - XIX  
TRONG BỐI CẢNH VĂN HÓA THỜI LÊ MẠT - NGUYỄN**  
(Vũ Thanh chủ biên, NXB Khoa học xã hội, 2024)

LÊ VĂN TẤN\*

Văn học trung đại Việt Nam, đặc biệt là giai đoạn thế kỉ XVIII - XIX, từ lâu đã trở thành “mảnh đất màu mỡ” thu hút hàng loạt công trình nghiên cứu và các bài phê bình từ nhiều thế hệ học giả. Tưởng chừng các lớp trầm tích văn chương của giai đoạn này đã được khám phá và khai thác trọn vẹn, nhưng cuốn sách *Văn học Việt Nam thế kỉ XVIII - XIX trong bối cảnh văn hóa thời Lê mạt - Nguyễn* do PGS.TS. Vũ Thanh chủ biên vẫn khiến người đọc ngạc nhiên trước những luận điểm mới mẻ và sắc sảo. Đây không phải là một tài liệu tham khảo thông thường, mà là một chìa khóa có khả năng giải mã những thành tựu rực rỡ cả về hình thức nghệ thuật lẫn chiều sâu nội dung trong văn chương của một giai đoạn lịch sử đầy biến động, và bởi thế, là cuốn sách không nên bỏ qua đối với bất kì ai yêu mến và có hứng thú tìm hiểu lịch sử văn học dân tộc.

“Tiếp thu những thành tựu đã có của các bộ lịch sử văn học đi trước, các bộ giáo trình của các trường đại học, trên cơ sở của lý thuyết liên ngành văn hóa - văn học, nhìn văn học trong những mối liên hệ mật thiết với văn hóa, kết hợp với lý thuyết diễn ngôn và thành tựu của ngành văn học sử sẽ cố gắng nhìn lại nhiều vấn đề của văn chương giai đoạn này”<sup>1</sup>, đó chính là mục tiêu đáng quý của các tác giả cuốn sách. Không tách rời văn học Việt Nam thế kỉ XVIII - XIX khỏi dòng chảy chung của văn học trung đại Việt Nam từ thế kỉ X đến hết thế kỉ XIX, song có lẽ xuyên suốt và cũng là điều tạo nên đóng góp lớn nhất, mang linh hồn của cả công trình chính là việc các tác giả đã đặt hai thế kỉ văn học này trong cả chiều lịch đại và đồng đại (chiều lịch sử văn học và chiều không gian văn hóa), hướng đến việc nhìn văn học không phải như sự sinh thành riêng lẻ, đơn độc mà là một thành tố trong quan hệ với các thành tố khác của văn hóa - lịch sử - xã hội; lại vừa là một sản phẩm được tạo ra từ chính sự chung cất hết sức đậm đặc mang đặc điểm, hệ giá trị của con người đương thời. Nhìn văn học từ những chiều kích như thế này ngay trong những dữ liệu ban đầu, chúng ta đã có thể thấy được sức hấp dẫn của cuốn sách. Văn học thế kỉ XVIII - XIX là giai đoạn đỉnh cao, đạt đến độ mẫu mực, cổ điển, là kết tinh của hơn tám thế kỉ trước đó. Cũng từ đây, khi nhìn nhận một giai đoạn văn học, các tác giả cuốn sách đã đặt nó “trong bối cảnh văn hóa thời Lê mạt - Nguyễn”, khiến cho các luận điểm và kiến giải trở nên giàu sức thuyết phục hơn. Nhiều vấn đề tưởng như đã định hình, tưởng như đã xong xuôi nhưng với cách tiếp cận đó, các tác giả đã mang đến những nhận thức mới, thú vị cho bạn đọc.

Cấu trúc của cuốn sách gồm hai phần, với 5 chương, 672 trang (không bao gồm tài liệu tham khảo). Cụ thể như sau:

\* PGS.TS. - Trường Đại học Công đoàn. Email: tanlv@dhcd.edu.vn

<sup>1</sup> Vũ Thanh, “Lời nói đầu,” trong Vũ Thanh (Chủ biên), *Văn học Việt Nam thế kỉ XVIII - XIX trong bối cảnh văn hóa thời Lê mạt - Nguyễn* (Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2024), 13-14.

Phần thứ nhất: *Văn học thế kỷ XVIII - nửa đầu thế kỷ XIX trong bối cảnh lịch sử - văn hóa thời Lê mạt, Nguyễn sơ*. Phần này gồm 3 chương đi từ các vấn đề về bối cảnh lịch sử, xã hội, văn hóa thế kỉ XVIII - nửa đầu thế kỉ XIX (Chương 1) đến các vấn đề về đặc điểm, diện mạo chung của đời sống văn học (Chương 2) và các thể loại, tác phẩm và tác gia tiêu biểu (Chương 3). Logic hình thức trên cho thấy sự mạch lạc trong quá trình triển khai các vấn đề của nhóm tác giả và đồng thời phản ánh được chiều sâu của các chiều cạnh tiếp cận, luận giải. Bằng việc đặt tình hình của đất nước thế kỉ XVIII - nửa đầu thế kỉ XIX trong bối cảnh văn hóa khu vực Đông Á và thế giới, cuốn sách đã định vị được bản ngã Việt Nam, sự tiếp thu, chọn lọc tinh hoa của nền văn hóa trung tâm lúc bấy giờ (Trung Hoa) để kiến tạo nên một diện mạo riêng cho văn hóa Việt Nam ở các thế kỉ đó. Sự kế tiếp, thù địch nhau giữa các thế lực chính trị, sự suy thoái của thể chế chính trị này, sự hưng thịnh của thể chế chính trị kia khiến cho bức tranh lịch sử, xã hội có quá nhiều gam màu sáng, tối khác nhau. Chính những gam màu sáng, tối khác nhau ấy mà văn học thời kì này có nhiều thay đổi theo chiều hướng hướng đến con người nhiều hơn, chuẩn bị mở ra và bùng nổ những xu hướng, trào lưu văn học giàu giá trị tư tưởng nhân đạo, nhân văn vượt thời đại: “Sự sụp đổ của các thần tượng, tình trạng suy đồi của tư tưởng chính thống và sự hỗn loạn của kỷ cương xã hội cũng khiến cho sức ép về mặt tư tưởng và chính trị xuống người sáng tác ngày càng ít đi, làm xuất hiện ở họ những tư tưởng vượt khỏi khuôn khổ xã hội, vượt khỏi ‘vòng cương tỏa’ của hệ tư tưởng chính thống, nhà văn sẽ có nhiều khoảng không tự do hơn cho sự sáng tạo của mình mà chính quyền cũng không đủ sức để quản lý và kiểm soát nổi”<sup>1</sup>.

Một điểm thú vị của phần thứ nhất là việc đặt ra vấn đề sự hình thành của các trung tâm, vùng miền, dòng họ văn học và sự thống nhất trong phát triển của văn học dân tộc. Đây là một tiếp cận mới, mang tính liên ngành văn học - văn hóa trên trực tiếp cận hệ giá trị văn học trong dòng chảy của cả nền văn hóa Việt Nam. Nhiều vùng, miền đậm đặc chất văn chương đã từng được nhắc tới ở các công trình nghiên cứu văn học sử trước đây, nay được các tác giả nhìn nhận cụ thể hơn, sâu hơn như dòng văn Nguyễn Tiên Điền, dòng văn Nguyễn Trường Lưu ở Hà Tĩnh; dòng văn Ngô Thì ở Tả Thanh Oai, dòng Phan Huy ở Sài Sơn,... Gắn với các dòng văn là các tên tuổi nổi tiếng, có nhiều đóng góp cho sự phát triển của lịch sử văn học giai đoạn này nói riêng và lịch sử văn học dân tộc nói chung: Nguyễn Du, Nguyễn Huy Tự, Nguyễn Huy Hổ, Ngô Thì Sĩ, Ngô Thì Nhậm, Ngô Thì Ước, Ngô Giáp Đậu, Phan Huy Ích, Phan Huy Chú,... Tiếp cận dòng văn, dòng thơ gắn với vùng văn học, không gian văn học là một tiếp cận nhiều mới mẻ, có giá trị nhìn nhận và luận giải các vấn đề mang tính liên ngành, lại có tiềm năng đưa văn học vào thực tiễn phát triển du lịch văn học, vừa mang lại lợi ích kinh tế vừa thiết thực bảo tồn, truyền bá các giá trị văn chương cho thế hệ sau, giúp cho văn chương của cha ông ta được sống lại bằng một sinh mệnh mới, nhịp cùng với thời đại, những điều mà có lẽ trong bối cảnh hiện nay rất cần được nhân rộng hơn khi mà bản đồ du lịch văn học Việt Nam có nhiều tiềm năng vẫn còn nằm sâu ở những tầng vỉa quặng. Các nội dung khác của văn học thế kỉ XVIII đến nửa đầu thế kỉ XIX như một số khuynh hướng, cảm hứng nghệ thuật cơ bản hay một số thành tựu nổi bật về phương diện nghệ thuật (thể loại, nghệ thuật xây dựng nhân vật, nghệ thuật trần thuật, ngôn ngữ) cũng đã được đặt ra và giải quyết thấu đáo, có nhiều thông tin bổ

<sup>1</sup> Vũ Thanh (Chủ biên), *Văn học Việt Nam thế kỷ XVIII - XIX trong bối cảnh văn hóa thời Lê mạt - Nguyễn*, 30.

ích với công tác nghiên cứu và giảng dạy văn học trung đại Việt Nam.

Ở Chương 3, khi bàn về các thể loại, tác phẩm và tác gia tiêu biểu, các tác giả cuốn sách đã thảo luận về văn xuôi tự sự, thơ chữ Hán; văn học chữ Nôm với ngâm khúc, truyện thơ Nôm, hát nói và thơ Nôm Đường luật. Trong bề bộn của hệ thống các thể loại, tác phẩm và tác gia tiêu biểu, sách đã lựa chọn được cách viết khá hệ thống, vừa bao quát, nêu bật được diện mạo của cả một giai đoạn văn học, vừa dừng lại ở những trường hợp điển hình nhất. Vì lẽ đó, mặc dù có nhiều vấn đề vốn đã được các nhà nghiên cứu đi trước đặt ra ở các công trình văn học sử hay các chuyên luận liên quan, song qua cách tiếp cận đa ngành, lấy trục văn hóa và hệ giá trị Việt Nam làm điểm soi chiếu, văn học trung đại đã được nhìn nhận như một bộ phận cấu thành không tách rời của văn hóa và giá trị Việt. Có nhiều phần viết ở Chương 3 khá mới mẻ, có giá trị học thuật cao, rất đáng để tham khảo, như các phần viết về Nguyễn Du và *Truyện Kiều*, về thơ Hồ Xuân Hương như một dấu nối giữa văn hóa bản địa và thời đại, phần viết về khảo cứu, trước thuật văn chương đều có nhiều thông tin bổ ích.

Đại thi hào Nguyễn Du và tuyệt tác *Truyện Kiều* là một thành tựu lớn của nền văn học dân tộc. Các vấn đề về nguồn gốc và cơ sở hình thành tác phẩm, vị trí của *Truyện Kiều* trong đời sống văn hóa Việt Nam và thế giới, các vấn đề về chủ đề, thể loại cũng như các phương diện nội dung nhân văn của tác phẩm đã được các tác giả sách bàn luận kĩ càng, thấu đáo. Nhìn chung, các phần viết về tác phẩm của Nguyễn Du chứa đựng đầy đủ các thông tin, hệ thống nhân vật khi tiếp cận luôn được nhìn ở nhiều chiều cạnh, như một thực thể văn hóa sinh động, không khiên cưỡng và gò ép trong một chiều nhìn nhận nào đó, chẳng hạn: “Còn Thúc Sinh, Hoạn Thư thì đều là những nhân vật của đời sống hiện thực, bởi họ có cả mặt tốt, mặt xấu như bất kỳ ai trong chúng ta. Thúc Sinh vừa sợ vợ, sợ bố, là người đàn ông nhu nhược, ham chơi, hời hợt nhưng vẫn dám lên lút cưới kỹ nữ về làm vợ bé, lại yêu Kiều tha thiết và thủy chung với nàng. Hoạn Thư ghê gớm, độc ác nhưng lại biết cảm thông ít nhiều với hoàn cảnh và tài năng của Thúy Kiều...”<sup>1</sup>.

Hồ Xuân Hương là một hiện tượng lạ của văn học trung đại nói riêng, của cả nền văn học dân tộc Việt Nam nói chung. Hồ Xuân Hương đến với văn học như một luồng gió mới với nhiều điều thú vị, đổi mới cả một hệ hình văn học đã cũ. Bà là sự kết tinh trí tuệ và tâm hồn của người phụ nữ Việt Nam dưới chế độ quân chủ chuyên chế luôn chất chứa khát vọng thay đổi. Thơ bà là biểu hiện của khát vọng dân tộc, dân chủ, là mơ ước, là tinh thần nữ quyền, là sự vị tha, nhân đạo, nhân văn và cả những dự cảm siêu thời đại. Những bài thơ đầy sáng tạo của bà là dấu ấn đỉnh cao trong hình thức diễn ngôn nghệ thuật mang ý thức nữ quyền rất mạnh mẽ, quyết liệt, là sự kết tinh hòa trộn giữa yếu tố văn hóa bản địa và thời đại và chỉ xuất hiện khi “hệ tư tưởng chính thống đã bộc lộ những hạn chế lịch sử của nó, chính quyền đương thời không đủ sức quản lý xã hội cũng như đời sống văn hóa, văn học... Nữ sĩ dường như không có truyền nhân và không được các nhà nho tiếp nhận và kế tục bởi con người bà và thơ bà là một sản phẩm văn hóa ‘ngoài luồng’”<sup>2</sup>. Quả thật, thơ Hồ Xuân Hương chứa đựng không chỉ màu sắc hiện đại mà còn cả dấu ấn hậu hiện đại và yếu tố nhân loại, nhất là trong bối cảnh hiện nay, khi mà thế giới đang phải đối mặt với quá nhiều thách thức, khủng hoảng, nhiều giá trị nhân sinh cần phải được nhận thức lại; và cũng có quá nhiều bất trắc trong hệ sinh thái

<sup>1</sup> Vũ Thanh (Chủ biên), *Văn học Việt Nam thế kỷ XVIII - XIX trong bối cảnh văn hóa thời Lê mạt - Nguyễn*, 326.

<sup>2</sup> Như trên, 407.

nhân văn cần sự can thiệp không chỉ từ thể chế, chính sách mà còn chính từ sự nhận thức giá trị của bản thân mỗi người. Đó là những gợi ý mà có lẽ Hồ Xuân Hương đã từng dự cảm và được cuốn sách này đề cập đến trên các phương diện gắn với những giá trị nhân sinh và thực tế đời sống văn học đương thời.

Phần thứ hai của cuốn sách là *Văn học nửa cuối thế kỷ XIX trong bối cảnh văn hóa thời Nguyễn và thực dân phong kiến*, được sắp xếp trong hai chương: Chương 4 là bối cảnh lịch sử, xã hội, văn hóa nửa cuối thế kỷ XIX và Chương 5 là đặc điểm, diện mạo nửa thế kỷ văn học với khuynh hướng và tác gia tiêu biểu. Phần đóng góp nhiều hơn cả của phần thứ hai này nằm ở Chương 5. Các khuynh hướng văn học như văn học yêu nước chống Pháp trở thành bộ phận chủ lưu chi phối đời sống văn học cả nước; văn học trào phúng, phê phán và tố cáo thực dân - phong kiến phát triển thành một dòng; văn học trào phúng phát triển đến đỉnh cao với Trần Tế Xương; xu hướng văn học đô thị với Dương Khuê,... đã được cuốn sách đặt ra và bàn luận đầy đủ, có chiều sâu, cung cấp một cái nhìn vừa toàn cảnh, vừa đặt trọng tâm vào những hiện tượng điển hình nhất. Trong các phần này, nội dung viết về văn chương yêu nước của Nguyễn Quang Bích, thơ Nguyễn Khuyến, thơ Trần Tế Xương, cũng như Dương Khuê là những phần viết có giá trị tham khảo tốt cho những ai quan tâm.

“Văn học Việt Nam thế kỷ XVIII đến hết thế kỷ XIX là một giai đoạn đặc biệt trong tiến trình vận động của văn học dân tộc: là thời kỳ kế tục truyền thống và tiếp tục phát triển đến đỉnh cao với những thành tựu rực rỡ, với những tác gia, tác phẩm thuộc loại lớn nhất của văn học dân tộc và cũng là thời điểm xuất hiện những dấu hiệu thúc đẩy văn học chuyển sang một thời kỳ lịch sử mới: từ trung đại sang hiện đại”<sup>1</sup>. Công trình đặc biệt nhấn mạnh tính chất giao thời của giai đoạn hậu kỳ trung đại chuyển sang hiện đại của văn học dân tộc. Điều này không chỉ thể hiện ở từng tác giả mà là cả một xu hướng vận động với những tác giả như Nguyễn Công Trứ, Dương Khuê, Nguyễn Khuyến và đặc biệt với Trần Tế Xương, Trương Vĩnh Ký và Nguyễn Trọng Quản...

Cuốn sách được “chưng cất” từ một công trình khoa học cấp Bộ của Viện Văn học (Viện Hàn lâm Khoa học xã hội Việt Nam). Các tác giả của cuốn sách đã nỗ lực dành tâm huyết chỉnh sửa, bổ sung và cho ra mắt bạn đọc để cung cấp thêm một hướng tiếp cận về những vấn đề tưởng như đã cũ. Sách có quan điểm mới trong cách nhìn nhận từng giai đoạn, từng xu hướng, từng tác gia và từng tác phẩm tiêu biểu. Bản thân điều đó đã tạo cho cuốn sách một chỗ đứng đáng trân trọng trong bức tranh nghiên cứu văn học trung đại Việt Nam trong bối cảnh hiện nay và dường như tinh thần đối thoại ngầm ẩn cũng là một điểm cần lưu ý khi tiếp cận công trình khoa học công phu này.

---

<sup>1</sup> Vũ Thanh (Chủ biên), *Văn học Việt Nam thế kỷ XVIII - XIX trong bối cảnh văn hóa thời Lê mạt - Nguyễn*, 669.



## TIN BUỒN

Viện Văn học, Tạp chí *Nghiên cứu Văn học* vô cùng thương tiếc báo tin PGS.TS. Nguyễn Thị Thanh Vân đã qua đời hồi 8h25 ngày 21.01.2026 (tức mùng 3 tháng Chạp năm Ất Tì) tại nhà riêng, hưởng thọ 92 tuổi.

PGS.TS. Nguyễn Thị Thanh Vân sinh ngày 23.4.1934 trong một gia đình trí thức y khoa tại xã Phù Đổng, huyện Gia Lâm (Hà Nội) trước đây. Năm 1954, bà sang Trung Quốc, học về văn học. Năm 1961, bà tốt nghiệp Đại học Sơn Đông rồi về nước, nhận công tác ở Ban Văn học Việt Nam Hiện đại (Viện Văn học). Năm 1975, bà chuyển sang làm biên tập viên ở Tạp chí *Văn học* (nay là Tạp chí *Nghiên cứu Văn học*) của Viện cho đến khi nghỉ hưu (1999). Bà bảo vệ học vị Tiến sĩ Văn học năm 1981, được phong học hàm Phó Giáo sư năm 1991. Bà là hội viên Hội Nhà văn Việt Nam từ năm 1990 và tham gia Ban Văn học thiếu nhi của Hội ngay từ khi thành lập cho đến năm 1995, sau đó trở lại làm thành viên của Ban giai đoạn 2005-2010. Bà đã được tặng thưởng Huân chương Kháng chiến hạng Ba (1984) và nhiều huy chương vì trẻ thơ, vì sự nghiệp khoa học và công nghệ, vì sự nghiệp khoa học xã hội và nhân văn, vì sự nghiệp phát thanh.

PGS.TS. Nguyễn Thị Thanh Vân là chuyên gia đầu tiên và thuộc hàng đầu về văn học thiếu nhi. Luận án Tiến sĩ của bà về “Truyện viết cho thiếu nhi dưới chế độ mới” được in sách năm 1982 với bút danh Vân Thanh tại NXB Khoa học xã hội. Đây là công trình nghiên cứu văn học thiếu nhi Việt Nam đầu tiên trong giới nghiên cứu, phê bình, giảng dạy văn học Việt Nam, nghiên cứu tổng thể về diện mạo, thành tựu, đặc trưng của văn xuôi viết cho thiếu nhi thời hiện đại, trước và sau 1975, nhưng tập trung vào thời kì 1945-1975 trên các phương diện đề tài, thể loại và đi sâu vào ba nhà văn tiêu biểu: Nguyễn Huy Tưởng, Tô Hoài, Võ Quảng. Công trình đã đặt nền móng cho việc nghiên cứu văn học thiếu nhi mà các học trò, đồng nghiệp của bà phát triển về sau. Tiếp tục vai trò của người mở đường trên lĩnh vực này, sau cuốn sách đầu tiên, PGS.TS. Nguyễn Thị Thanh Vân còn cho ra mắt các cuốn: *Phác thảo văn học thiếu nhi Việt Nam* (1999), *Văn học thiếu nhi – như tôi được biết* (2000), *Văn học thiếu nhi Việt Nam* (2003), *Tác gia văn học thiếu nhi Việt Nam* (2006) và *Văn học thiếu nhi Việt Nam – Một số vấn đề về tác giả và thể loại* (2019). Đặc biệt, cuốn *Văn học thiếu nhi Việt Nam* gồm 2 tập, dài 2.354 trang là một bộ sưu tập công phu, có thể xem như một công trình tổng hợp về nhận thức, suy nghĩ của giới sáng tác, nghiên cứu, phê bình văn học thiếu nhi Việt Nam sau năm 1945. Cuốn sách này là hành trang làm nghề không thể thiếu mà PGS.TS. Nguyễn Thị Thanh Vân để lại cho các thế hệ nghiên cứu sau này. Bà từng tâm sự trong cuốn kỉ yếu *Nhà văn Việt Nam hiện đại* (2010): “Tôi yêu văn học thiếu nhi bởi tôi rất yêu trẻ em. Cảm ơn Viện Văn học và NXB Kim Đồng cùng các nhà văn viết cho thiếu nhi đã giúp tôi có được sự yên tâm và kiên trì trên con đường nghề nghiệp, dẫu đôi khi rất nản mỏi”. Sự nghiệp của bà đã được các nhà văn viết cho thiếu nhi hàng đầu như Tô Hoài, Phạm Hồ, Võ Quảng, Định Hải ghi nhận, đánh

giá cao. Bà mất đi, nhưng các sách nghiên cứu về văn học thiếu nhi Việt Nam của bà vẫn còn lại, vẫn là những gợi ý, chỉ dẫn cho những người tiếp bước.

PGS.TS. Nguyễn Thị Thanh Vân cùng GS. Phong Lê, nguyên Viện trưởng Viện Văn học có một cuộc sống vợ chồng hạnh phúc, đẹp đẽ, trọn vẹn cả trong đời sống và trong chuyên môn. Cả hai ông bà đều về Viện Văn học từ những ngày Viện mới thành lập và đã làm việc tại Viện trọn sự nghiệp của mình, có nhiều đóng góp cho sự phát triển của Viện. Viện Văn học, tạp chí *Nghiên cứu Văn học* xin chia buồn sâu sắc cùng GS. Phong Lê và gia đình trước nỗi mất mát to lớn này.

VIỆN VĂN HỌC  
TẠP CHÍ NGHIÊN CỨU VĂN HỌC

**THUYẾT TRÌNH KHOA HỌC:  
“SỰ VƯỢT CHUẨN VÀ ĐA DẠNG GIỚI THỜI PHÁP THUỘC:  
GIỚI THIỆU CUỐN SÁCH *QUEER VIETNAM: A HISTORY OF GENDER  
TRANSGRESSION, 1920-1945* CỦA RICHARD QUANG-ANH TRAN”**

Buổi thuyết trình khoa học được tổ chức sáng ngày 08.01.2026, với diễn giả là TS. Nguyễn Quốc Vinh (Đại học Columbia, Hoa Kỳ) và người điều phối là TS. Hoàng Tố Mai (Viện Văn học). Buổi thuyết trình đã thu hút đông đảo các nhà khoa học, giảng viên đại học, sinh viên, học viên cao học, nghiên cứu sinh đến từ Viện Văn học, Đại học Quốc gia Hà Nội, Trường Đại học Văn hóa Hà Nội, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, Nhà xuất bản Phụ nữ Việt Nam,... tham dự.

Trong phần trình bày của mình, TS. Nguyễn Quốc Vinh nhận định *Queer Vietnam: A History of Gender Transgression, 1920-1945* của Richard Quang-Anh Tran là cuốn sách mới và đột phá về nghiên cứu queer ở Việt Nam cũng như nghiên cứu queer ở châu Á. Cuốn sách gồm 4 chương: Chương 1: Bối cảnh lịch sử văn hóa (phác họa một môi trường đa nguyên); Chương 2: Đa dạng giới, quan hệ và thực hành nam tính (vượt ra ngoài định nghĩa đồng tính luyến ái); Chương 3: Phụ nữ cải trang nam giới (sự dẻo dai của một motif kinh điển); Chương 4: Tính dẻo dai của giới (những thân thể về giới tính mới trong tưởng tượng đại chúng). Theo TS. Nguyễn Quốc Vinh, với những nội dung được phân tích kỹ lưỡng trong bốn chương sách, Richard Quang-Anh Tran đã cung cấp một tài nguyên khổng lồ cho các nghiên cứu queer ở Việt Nam về những đối thoại với truyền thống Việt, đồng thời đặt ra một vấn đề: Truyền thống Việt có thực sự chỉ là thuần dị tính?

Buổi thuyết trình đã nhận được nhiều ý kiến trao đổi từ phía những người tham dự: PGS. TS. Trần Trọng Dương, TS. Trần Hạnh Mai, TS. Đoàn Ánh Dương, TS. Trần Ngọc Hiếu, TS. Lê Thành Trung, Giám đốc NXB Phụ nữ Việt Nam Khúc Thị Hoa Phượng,...

P.V

**THUYẾT TRÌNH KHOA HỌC:  
“DÂN TỘC HỌC BẰNG PHÉP LOẠI SUY VÀ DÂN TỘC HỌC  
BẰNG QUAN SÁT - KHÁM PHÁ VĂN HÓA DÂN GIAN THÁI  
TRONG MỘT VĂN BẢN HÁN - VIỆT THẾ KỈ XVIII”**

Chiều ngày 15.01.2026, Viện Văn học đã tổ chức buổi thuyết trình khoa học: “Dân tộc học bằng phép loại suy và Dân tộc học bằng quan sát - Khám phá văn hóa dân gian Thái trong một văn bản Hán - Việt thế kỉ XVIII”. Diễn giả chính trong sự kiện là TS. Catherine Churchman (Đại học Victoria Wellington, New Zealand). TS. Nguyễn Mạnh Tiến (Viện Văn học) đảm nhiệm vai trò điều phối, với sự hỗ trợ dịch thuật từ ThS. Lê Nguyên Long (Đại học Quốc gia Hà Nội).

Tâm điểm của buổi thuyết trình là những ghi chép của tác giả Đan Sơn trong văn bản “Man Lão phong tục” (nằm trong bút kí *Sơn cư tạp thuật*, biên soạn vào thế kỉ XVIII). Theo TS. Churchman, tri thức dân tộc học trong văn bản này được cấu thành từ hai lớp dữ liệu: 1. Dân tộc học bằng phép loại suy: Tác giả Đan Sơn đã tái sử dụng các khuôn mẫu và điển tích từ cổ thư Hán học để mô tả các tộc người thiểu số, tuy nhiên, phương pháp này thường dẫn đến những định danh chung chung hoặc thay thế thực tại bằng tri thức sách vở ước lệ, chẳng hạn như dùng từ “quý”, “thần” để dịch các khái niệm bản địa như “phi” và “then”; 2. Dân tộc học bằng quan sát: Đây là lớp dữ liệu mang giá trị thực chứng cao, ghi lại trải nghiệm trực tiếp của tác giả về đời sống người Thái, bao gồm: kĩ thuật canh tác lúa nước, hệ thống cối xay sử dụng sức nước, tục nằm lửa sau sinh, hỏa táng đúc hình người, hệ thống chữ Thái cổ viết trên lá cọ... Diễn giả khẳng định “Man Lão phong tục” là một tài liệu dân tộc học quan trọng, đóng góp thiết thực cho việc nghiên cứu lịch sử và văn hóa các cộng đồng ngôn ngữ Thái trong khu vực.

Phần trình bày của TS. Churchman đã mở ra không gian thảo luận về việc bóc tách giữa “khuôn mẫu văn chương” và “thực tế quan sát” khi tiếp cận thư tịch cổ. Các chuyên gia cũng nhấn mạnh tầm quan trọng của nghiên cứu “vi sử” (micro-history) để nhận diện sự đa dạng của các nhóm Thái. Sự kiện đem đến nhiều gợi ý mới cho các hướng nghiên cứu liên ngành giữa văn học, sử học và dân tộc học tại Viện Văn học trong thời gian tới.

**P.V**

**THUYẾT TRÌNH KHOA HỌC:  
“THẦN THOẠI, TRUYỀN THUYẾT TRONG KIẾN TẠO DIỄN NGÔN  
DI SẢN: NGHIÊN CỨU TRƯỜNG HỢP THÁP BÀ PONAGAR”**

Sáng ngày 28.01.2026, tại Hội trường Viện Văn học, PGS.TS. Trần Thị An (Đại học Quốc gia Hà Nội) đã dẫn dắt công chúng vào một không gian đối thoại trí tuệ đầy sức hút qua buổi thuyết trình: “Thần thoại, truyền thuyết trong kiến tạo diễn ngôn di sản: Nghiên cứu trường hợp Tháp Bà Ponagar”. Dưới sự điều phối của ThS. Quách Thị Thu Hiền, sự kiện không chỉ là diễn đàn học thuật mà còn là cuộc giải mã những lớp sương mù thời gian bao quanh di sản tháp cổ.

Mở đầu, diễn giả khẳng định thân thoại chính là “viên gạch” đầu tiên xây dựng ý niệm về quốc gia, dân tộc. PGS.TS. Trần Thị An đã phân tích hình tượng Nữ thần Ponagar – “Bà mẹ xứ sở” trong tâm thức người Chăm. Bà không chỉ là một vị thần mà chính là vũ trụ hữu hình, là cội nguồn sinh ra vạn vật và các nhánh dân tộc Chăm. Việc đưa Ponagar trở thành một “mẫu gốc” tối thượng là cách cộng đồng người Chăm sử dụng tôn giáo để khẳng định bản sắc riêng biệt của mình.

Tiếp nối hành trình, diễn giả chỉ ra sự chuyển dịch khi người Việt tái kiến tạo di sản thông qua hình tượng Thiên Y A Na. Đây là minh chứng cho một “cú bẻ lái” lịch sử: từ một vị thần khởi thủy, tháp Chăm được diễn giải thành nơi thờ phụng theo quan niệm Nho giáo về hiếu thảo và gia đình. Thậm chí, tượng thờ cũng được Việt hóa để phù hợp với nhân sinh quan mới. Theo PGS.TS. Trần Thị An, quá trình này không chỉ nhằm nhất thể hóa văn hóa mà còn củng cố sức mạnh mềm của chế độ quân chủ, thiết lập sự hòa hợp giữa quyền lực siêu nhiên và sức mạnh nhà nước.

Kết thúc bài thuyết trình, diễn giả nhấn mạnh rằng di sản không phải là một thực thể tĩnh tại, mà là kết quả của một quá trình di sản hóa, một tiến trình văn hóa không ngừng biến đổi dựa trên bối cảnh xã hội và chính trị. Tháp Bà Ponagar, vì thế, giống như một “văn bản” không lờ vẫn đang được viết tiếp bởi nhiều thế hệ.

Buổi thuyết trình đã thực sự đánh thức những lớp văn hóa ngủ yên, giúp khán giả nhận ra di sản không bao giờ là quá khứ mà là cách chúng ta lựa chọn kể câu chuyện về chính mình trong dòng chảy thời gian.

P.V

## **TỌA ĐÀM KHOA HỌC: “NGHIÊN CỨU VĂN HỌC TRONG BỐI CẢNH CHUYỂN ĐỔI SỐ VÀ HỘI NHẬP QUỐC TẾ”**

Sáng ngày 05.02.2026, Viện Văn học đã tổ chức buổi tọa đàm khoa học với chủ đề: “Nghiên cứu văn học trong bối cảnh chuyển đổi số và hội nhập quốc tế”. Đây là sự kiện bản lề nhằm xác định lộ trình cho sự phát triển của Viện trong giai đoạn mới. Tọa đàm do TS. Nguyễn Huy Bình, Phó Viện trưởng phụ trách, chủ trì điều hành.

Các đại biểu đã tập trung thảo luận về một số trụ cột chiến lược của Viện Văn học trong thời gian tới: 1. Nhân văn số (Digital Humanities): Chuyển từ lưu trữ đơn thuần sang xây dựng hệ thống dữ liệu lớn, sử dụng thuật toán để phân tích định lượng văn bản và mô hình biểu tượng; 2. Hội nhập và “Văn học thế giới”: Đưa văn học Việt Nam thoát khỏi tư duy nghiên cứu nội tại, đặt trong mối liên hệ liên quốc gia và đẩy mạnh dịch thuật để quảng bá ra toàn cầu; 3. Đổi mới phê bình: Áp dụng các công cụ mới như phê bình sinh thái, nghiên cứu văn học trong tương quan với kinh tế văn hóa (điện ảnh, games, du lịch)... để nhận diện và giải quyết các vấn đề thời đại.

Điểm nhấn đặc biệt của sự kiện là sự giao thoa thế hệ. Tinh thần đối thoại cởi mở giữa các chuyên gia kỳ cựu và những nghiên cứu viên trẻ năng động đã xóa nhòa khoảng cách, biến tọa đàm thành một buổi trao truyền tâm huyết và bản lĩnh khoa học, đồng thời mở ra niềm tin về một lộ trình dài hạn giúp các giá trị truyền thống tiếp tục nảy mầm và vươn mình mạnh mẽ trong kỉ nguyên số.

P.V