

NGUYỄN VĂN XUÂN VÀ VẤN ĐỀ CÔNG CHỨNG VĂN NGHỆ Ở VIỆT NAM (QUA TÁC PHẨM KHI NHỮNG LƯU DÂN TRỞ LẠI)

Nhận bài:
03 – 03 – 2019

Chấp nhận đăng:
25 – 06 – 2019

<http://jshe.ued.udn.vn/>

Vũ Đình Anh

Tóm tắt: Nguyễn Văn Xuân là nhà văn, nhà nghiên cứu có nhiều ý tưởng độc đáo. Công trình “Khi những lưu dân trở lại” được viết năm 1967 là tác phẩm rất đặc sắc và ấn tượng mà lúc sinh thời ông tâm đắc nhất. Tác giả đã quan tâm sâu sắc đến vai trò tiếp nhận văn nghệ trong nghiên cứu. Khi đánh giá các hiện tượng văn nghệ như các tác phẩm, các thể loại, các giai đoạn, các khu vực..., ông luôn chú ý đến tầm quan trọng của người thưởng thức. Ông còn cho rằng, công chúng có vai trò thúc đẩy hay kìm hãm sự phát triển của văn nghệ nước nhà. Đó là những luận điểm khá mới ở thời điểm bấy giờ. Như vậy, có thể cho rằng, Nguyễn Văn Xuân là một trong những nhà văn tiên phong trong nghiên cứu về tiếp nhận văn nghệ ở Việt Nam.

Từ khóa: Nguyễn Văn Xuân; tiếp nhận văn học; độc giả; công chúng văn nghệ.

1. Đặt vấn đề

Nguyễn Văn Xuân là nhà văn, nhà nghiên cứu có nhiều ý tưởng độc đáo. Khảo luận *Khi những lưu dân trở lại* là một công trình đặc sắc, ấn tượng mà lúc sinh thời ông tâm đắc nhất. Khảo luận ra đời từ năm 1967, nhiều người trong giới văn nghệ đánh giá cao, song một số luận điểm khá mới ở thời điểm bấy giờ dường như ít được quan tâm. Trong công trình của mình, tác giả thể hiện sự quan tâm sâu sắc đến khâu thưởng thức, công chúng trong nghiên cứu văn nghệ. Khi đánh giá từng tác phẩm, cũng như khi nhận định về sự phát triển của từng thể loại, từng giai đoạn, các khu vực văn nghệ... thì vai trò của người thưởng thức luôn được đề cập, đánh giá cao. Thậm chí, qua các nhận định, ông cho rằng, công chúng văn nghệ có vai trò quan trọng thúc đẩy hay kìm hãm sự vận động và phát triển lịch sử văn nghệ Việt Nam. Vậy nên trong bài viết này, chúng tôi muốn nhìn nhận lại những đóng góp của Nguyễn Văn Xuân về “vấn đề công chúng” mà đến nay vẫn chưa cũ trong lí luận, phê bình văn nghệ nước nhà.

2. Lí thuyết tiếp nhận văn học và hướng nghiên cứu, phê bình chú ý người đọc ở miền Nam giai đoạn 1954-1975

Hiện nay, các thuật ngữ tiếp nhận văn học, mỹ học tiếp nhận, lí thuyết tiếp nhận... hẳn đã trở nên quen thuộc trong giới nghiên cứu, phê bình văn nghệ trong nước. Về lí thuyết tiếp nhận văn học, do đã có rất nhiều công trình, bài viết đề cập đến quá trình nhận thức, vận dụng, cũng như nội dung, phạm trù của lí thuyết này nên chúng tôi không trình bày lại. Ở đây, chúng tôi chỉ xin đề cập khái quát rằng quá trình tiếp nhận và ứng dụng mỹ học tiếp nhận văn học ở Việt Nam đến những năm 80 của thế kỉ XX mới được phổ biến rộng rãi. Tên tuổi các nhà lí luận, phê bình gắn với sự phổ biến lí thuyết về người đọc khá nhiều như Nguyễn Văn Hạnh, Hoàng Trinh, Trần Đình Sử, Phương Lưu, Nguyễn Văn Dân, Huỳnh Vân, Huỳnh Như Phương, Lại Nguyên Ân, Trương Đăng Dung... Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng, Nguyễn Văn Hạnh chính là người mở đường cho hướng nghiên cứu chú ý đến “khâu thưởng thức”, “khâu người đọc”. Bài viết “*Ý kiến của Lê-nin về mối quan hệ giữa văn học và đời sống*” đăng trên *Tạp chí Văn học* năm 1971 có ý nghĩa thời sự, bởi lúc này lí thuyết tiếp nhận mới bắt đầu thịnh hành ở nhiều nước trên thế giới. Nguyễn Văn Hạnh cho rằng, không thể không quan tâm

* Tác giả liên hệ

Vũ Đình Anh

Học viện Chính trị khu vực III, TP. Đà Nẵng

Email: vudinhanhv3@gmail.com

đến “khâu thường thức”, “khâu người đọc” trong nghiên cứu văn học, bởi “chính ở khâu “thường thức”, tác phẩm mới có ý nghĩa thực tế của nó... [...] trong khâu sáng tác giá trị là cố định và ở thể khả năng; ở trong khâu thường thức, trong quan hệ với quần chúng giá trị mới là hiện thực và biến đổi” [3, tr.96].

Chúng ta thừa nhận vai trò mở đường của nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Hạnh, song sẽ thiếu công bằng nếu chúng ta không đề cập đến vai trò tương tự của nhiều người viết phê bình văn học ở miền Nam giai đoạn 1954-1975. Bởi miền Nam giai đoạn ấy, do điều kiện đặc thù của lịch sử nên có nhiều điều kiện thuận lợi hơn trong tiếp thu, ảnh hưởng triết học, mỹ học, lí luận phê bình văn học phương Tây hiện đại. “Chính vì vậy, trong bức tranh lí luận - phê bình văn học ở đô thị miền Nam 1954-1975 đã xuất hiện nhiều trường phái lí luận - phê bình phương Tây như: chủ nghĩa hiện sinh; phân tâm học; mỹ học tiếp nhận; cấu trúc luận; hiện tượng luận...” [1, tr.32]. Riêng về lí thuyết tiếp nhận ở phương Tây, đến cuối những năm 1960 ở Cộng hòa liên bang Đức, thì *mĩ học tiếp nhận* mới xuất hiện với tư cách một lí thuyết do các nhà nghiên cứu văn học trường Đại học tổng hợp Konstanz, đứng đầu là Hans Robert Jauss và Wolfgang Iser đề xuất. Như vậy, có thể nói, mỹ học tiếp nhận ảnh hưởng với tư cách một lí thuyết đến Việt Nam nói chung thì phải đến đầu những năm 70 của thế kỉ XX.

Ở đô thị miền Nam ngay từ những năm 1960 đã có nhiều bài viết, công trình đề cập trực tiếp vấn đề tiếp nhận văn nghệ... đồng thời khi *mĩ học tiếp nhận* đang trong quá trình hoàn thiện với tư cách một lí thuyết. Về điều này, chúng ta có thể lí giải rằng, với suy tư của những người viết văn và nghiên cứu văn chương, họ cảm nhận được vai trò quan trọng của độc giả. Mặt khác, ở miền Nam khi ấy, họ cùng lúc chịu ảnh hưởng của nhiều khuynh hướng triết học, mỹ học, lí luận phê bình văn học phương Tây, mà trong đó có những trường phái vốn là tiền đề cho *mĩ học tiếp nhận* như *giải thích học, hiện tượng học, chủ nghĩa cấu trúc, chủ nghĩa hình thức*... nên sẽ có sự ảnh hưởng nhất định trong nghiên cứu, phê bình văn học. Công trình *Lí luận - phê bình văn học ở đô thị miền Nam 1954-1975* (vốn là Luận án Tiến sĩ của Trần Hoài Anh) đã có sự tổng kết, hệ thống về xu hướng nghiên cứu người đọc ở miền Nam giai đoạn ấy.

Chúng ta có thể dẫn ra nhiều bài viết, công trình đề cập đến khâu thường thức ở miền Nam từ những năm 1960. Chẳng hạn, Tô Thùy Yên trong bài viết *Đi tìm Nguyễn Du* năm 1962 đã nhìn nhận: “Người đọc đúng đắn có bốn phận góp phần sáng tạo với tác giả, một tác phẩm hoàn thành bao giờ cũng chỉ mới xong một nửa, còn một nửa để dành cho người đọc” [11, tr.1]. Hay như Nguyễn Văn Trung trong *Lược khảo văn học*, tập 1 năm 1963 cũng cho rằng: “Một tác phẩm văn chương nếu không có người cầm lấy đọc, nó chỉ là trang giấy trắng có những dòng chữ đen vô hồn, trống rỗng vô nghĩa. Tác giả, tác phẩm, độc giả là một hay nói một cách khác là những yếu tố cấu tạo vũ trụ văn chương” [8, tr.227]. Trong một bài viết khác, Nguyễn Văn Trung cũng cho rằng, tác phẩm “là một sáng tạo không ngừng vì luôn luôn nó có thể mặc những ý nghĩa mới mà người đọc gán cho” [9, tr.44]. Hay như Nguyễn Hiến Lê khi bàn về *Nghề viết văn* năm 1969 cũng khẳng định: “Nhà văn có thể không cần tiền, cũng không cần vàng, nhưng nhất định là phải cần độc giả. Tất nhiên có tác phẩm kén độc giả, có tác phẩm không, có người viết cho đương thời, có kẻ viết cho hậu thế, nhưng đã viết thì ai cũng mong có người đọc mình, nếu không thì viết làm gì?” [5, tr.206].

Theo chúng tôi, còn một công trình rất quan tâm đến người thường thức trong nghiên cứu văn nghệ ở miền Nam từ cuối những năm 1960, đó là khảo luận *Khi những lưu dân trở lại* của Nguyễn Văn Xuân. Công trình đã được đăng 6 kì trên *Tạp chí Bách Khoa* từ tháng 7 đến tháng 11 năm 1967 (các số: 253, 255, 256, 257, 259, 260) trước khi được Thời Mới ấn hành vào năm 1969. Tác phẩm ít được các nhà nghiên cứu đề cập, thậm chí trong công trình mang tính tổng kết như *Lí luận - phê bình văn học ở đô thị miền Nam 1954-1975* của Trần Hoài Anh cũng chưa được đề cập. Vì vậy, chúng tôi xin hệ thống một số luận điểm chính của công trình *Khi những lưu dân trở lại* với vấn đề tiếp nhận văn nghệ.

3. Khi những lưu dân trở lại với vấn đề công chúng văn nghệ

* Bàn về mối quan hệ giữa sáng tác và thường thức văn nghệ

Theo Nguyễn Văn Xuân, văn nghệ sĩ khi sáng tác, bên cạnh nhu cầu giải tỏa cảm xúc, thỏa mãn chính mình thì luôn có ý thức hướng tới một công chúng nào

đó. Có thể đó là “độc giả tri âm”, cũng có thể là “quần chúng đông đảo”. Bởi “Văn nghệ trước hết là sự tự thỏa mãn tác giả. Sự thỏa mãn ấy có khi trực tiếp như bài thơ, một trang nhật ký, nhưng phần lớn những đòi hỏi phải được thông qua những độc giả tri âm hay quần chúng đông đảo” [10, tr. 596]. Sáng tác và thưởng thức văn nghệ luôn song hành với nhau, còn vấn đề thù lao, nhuận bút chỉ là của văn nghệ hiện đại. Với mong muốn tác phẩm, ý tưởng của mình được công chúng tiếp nhận, họ sẵn sàng viết dù khó khăn, cực khổ, thậm chí có thể hi sinh tính mạng. Ông cho rằng: “Văn nghệ sĩ có thể biết chắc là tác phẩm của mình không được hưởng một đồng một hào nào, nhưng vẫn có thể sáng tác mạnh dạn, hăng hái, nhiệt cuồng nếu biết chắc sẽ có người thưởng thức. Họ có thể hi sinh tài lực để không cầu mang lại một phần thưởng nào, ấy thế mà có khi còn bị tù đầy, chém giết như đã xảy ra suốt mấy nghìn năm dưới trời Á Đông” [10, tr. 596]. Nếu tác phẩm viết ra không có người thưởng thức, chắc tác giả sẽ “buông bút”, bởi viết để làm gì? Điều này cũng được Nguyễn Văn Xuân nhấn mạnh: “Một nhà văn, trong thời sách vở in ấn khó khăn, nếu chắc chắn văn mình viết ra sẽ ít người sao chép, trình diễn cho đồng bào nghe, nhất định họ sẽ buông bút” [10, tr.596].

** Đánh giá các hiện tượng văn nghệ dưới góc nhìn của người thưởng thức*

Công trình khoảng hơn 120 trang, Nguyễn Văn Xuân đề cập đến nhiều hiện tượng văn nghệ, có thể là văn nghệ vùng miền, các thể loại, hay từng tác phẩm thì đều được ông khảo tả cặn kẽ, tìm tòi nguồn gốc và đặt chúng trong một tiến trình trọn vẹn, có hệ thống. Trong tiến trình ấy, ông chú ý đến cả nguồn gốc phát sinh văn nghệ là cuộc sống, chú ý đến các văn nghệ sĩ, các tác phẩm, và đặc biệt ông không quên xem xét nó từ góc nhìn của người thưởng thức, trong quan hệ với công chúng văn nghệ.

Chẳng hạn, khi nhìn nhận văn nghệ miền Bắc và miền Nam, ông thấy có sự khác biệt khá rõ, mà rõ nhất ấy là đối tượng thưởng thức mà tác giả hướng tới. Ông cho rằng, văn học thành văn ở miền Bắc “chỉ dành cho một hạng có học thức cao”, “bao giờ cũng lấy đối tượng trí thức làm căn bản” [10, tr.551]. Lí giải điều này, Nguyễn Văn Xuân cho rằng do số người Việt biết chữ Hán và chữ Nôm là rất ít ỏi, “tình trạng một làng cùng đốt” phổ biến suốt thời gian dài trong lịch sử Việt Nam. Cư dân trong

các làng xã chủ yếu sống theo phong tục, tập quán, lệ làng, hương ước, còn văn bản, giấy tờ chữ Hán chắc chỉ dùng trong “các trường hợp thật nghiêm trọng” và có liên quan đến giới chức sắc mà thôi [10, tr.547]. Vì thơ văn chỉ dành cho trí thức biết chữ Hán, cho độc giả “tri âm”, nên nền văn học miền Bắc chịu ảnh hưởng đậm nét của văn học Trung Quốc và ít vận động. Đến thế kỉ XVIII, XIX, văn học miền Bắc có bước phát triển với nhiều tác phẩm lớn như *Chinh phụ ngâm khúc*, *Hoa Tiên*, *Phan Trần*, *Bích Câu kỳ ngộ*, *Sơ kính tân trang*... và tiêu biểu nhất phải nói đến *Truyện Kiều*.

Còn ở Đàng Trong, tuy từ một góc miền Bắc nhưng từ “ngã rẽ Nguyễn Hoàng” thì “Truyền thống văn nghệ miền Nam bao giờ cũng nằm về phía quảng đại quần chúng” [10, tr.542]. Rằng “sự phát triển ấy trở thành truyền thống rõ ràng qua thế kỉ XVIII, XIX, XX; [...] văn chương miền Nam bao giờ cũng cố gắng bình dân hóa, và đối tượng là đại quần chúng lao động” [10, tr.551]. Ông cho rằng, trên con đường mở cõi Nam tiến, văn nghệ có vai trò rất to lớn để nuôi dưỡng tinh thần, là bộ môn giải trí quan trọng nhất cho những lưu dân: “trên đường viễn du và tạm định cư, nền văn nghệ vẫn là môn giải trí có ý nghĩa nhất, hấp dẫn nhất của dân chúng cứ phát triển đều đều” [10, tr.549]. “Mà viết văn thì chữ nghĩa đâu cho đủ [...] Vậy gặp hoàn cảnh ấy, sự giải trí thật cần thiết mà môn giải trí nào cũng phải lấy dân chúng làm căn bản; [...] Để họ khỏe khoắn tinh thần, tìm thấy giấc ngủ ngon hòng nuôi sức lực dành cho những tranh đấu, những biến cố trong vùng đất mới” [10, tr.549-550]. Đó là yêu cầu, đòi hỏi từ cuộc sống, buộc các trí thức, văn nghệ sĩ, quan lại ở Đàng Trong phải đáp ứng để nhân dân có đủ sức lực, niềm tin chinh phục những miền đất mới.

Từ đối tượng thưởng thức khác nhau, Nguyễn Văn Xuân tiếp tục tìm tòi và cho rằng phương pháp thưởng thức văn nghệ mỗi miền cũng khác. Đó là: “phương pháp của văn chương miền Bắc nặng về xem, tức là độc giả có thể cầm tác phẩm tự mình đọc thầm để suy tư và cái hay chính nằm trong lối xem và suy tư đó; văn chương miền Nam nặng về nói và trình diễn, tức độc giả thường chỉ thấy hay trong lối đọc to để tự mình nghe và để cho kẻ khác cùng nghe với mình và cái hay cũng nằm trong lối nghe để rung cảm. Tất nhiên, không phải phương thức đó bao giờ cũng đúng, nhưng đại cương thì không sai” [10, tr.551].

Đánh giá về sự thành công của *Văn Đoàn điển ca* và *Sài Vãi*, đó là những văn phẩm phổ biến ở Đàng Trong từ thế kỉ XVIII, Nguyễn Văn Xuân cũng có cách tiếp cận từ phía người thưởng thức: “Dù sao, cũng phải nhìn nhận loại này là loại kể chuyện thú vị nhất trong tất cả những thể truyện mà ta đã có từ trước đến nay khi người xem còn là khán thính giả, chứ không phải là độc giả (Mà có lẽ hồi đó, họa hoàn mới có nổi một độc giả!)” [10, tr.562].

Hay như khi nhận định về truyện thơ *Song Tinh Bất Dạ* của Nguyễn Hữu Hào (được viết trong khoảng 1704-1713), Nguyễn Văn Xuân cho rằng đó “là những văn phẩm đầu tiên mở màn cho nền văn học miền Nam (...), cũng phải xem ông như nhà văn Việt đầu tiên viết truyện trên toàn quốc” [10, tr.558]. Theo các tư liệu cho đến nay, các nhà nghiên cứu vẫn khẳng định, *Song Tinh Bất Dạ* “là truyện Nôm bác học đầu tiên xuất hiện ở Đàng Trong, đồng thời cũng là truyện Nôm bác học có tên tác giả đầu tiên trong nền văn học Việt Nam” [7]. Nguyễn Văn Xuân cho rằng, không phải ngẫu nhiên có được “những tác phẩm tâm cỡ quan trọng đến mức đó” [10, tr.558], mà Nguyễn Hữu Hào là con người tài năng vùng Thanh Nghệ “vốn là khu vực phải có một truyền thống rất lâu dài về bộ môn truyện”, nhưng phải vào Đàng Trong thì mới phát tiết tài năng. Bởi “tác giả này được đặt vào một hoàn cảnh thuận lợi, một đối tượng độc giả hăm hở mong được giải trí đến mức cực độ, ông mới nương theo sự nhiệt tình ấy để sáng tác và để thành công” [10, tr.559].

Đặc biệt, hai tác phẩm mà Nguyễn Văn Xuân cho đó là đỉnh cao của văn nghệ Việt Nam là *Truyện Kiều* của Nguyễn Du và *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu đã được phân tích khá sâu từ góc độ của người thưởng thức. Rằng “từ bên kia Hải Vân ra Bắc người ta đọc (tôi gọi là xem) *Truyện Kiều*. Từ bên này vào Nam, người ta đọc *Lục Vân Tiên*. Nói như thế không phải là quyền này và quyền kia không ảnh hưởng tới miền kế cận. Nhưng *Truyện Kiều*, khi qua đèo Hải Vân rồi, dân chúng không hiểu, chỉ có trí thức hiểu. Ngược lại, *Lục Vân Tiên* sang bên kia, có lẽ giới trung lưu và quần chúng ưa thích hơn là trí thức!” [10, tr.607]. Ông phân tích sâu hơn về cách thức tiếp nhận tác phẩm *Lục Vân Tiên* mà ông coi như là “một bước thành công căn bản và vĩ đại” của văn nghệ miền Nam, có thể so sánh với *Truyện Kiều*: “Với *Lục Vân Tiên*, chỉ cần nghe một người to giọng, vừa vỗ đùi vừa cất tiếng ngâm nga [...]

Là tất cả những ai có mặt cũng đều chăm chú theo dõi say sưa... Hình như chưa hề có quyển truyện nào lôi cuốn họ đến như thế. Cả trí thức lẫn bình dân, kẻ giàu cũng như người nghèo, quân nhân cũng như thương gia, ai cũng cảm thấy như chính đó là giọng nói của đất nước” [10, tr.608-609]. Bởi “giá trị lớn của nó chính nằm trong phản ứng của người đọc (chứ không phải xem) và của khán giả” [10, tr.608].

* *Công chúng góp phần thúc đẩy hay kìm hãm sự phát triển văn nghệ Việt Nam*

Trong công trình của mình, Nguyễn Văn Xuân không chỉ chú ý đến công chúng văn nghệ mà còn nhấn mạnh: đó chính là một trong những động lực quan trọng thúc đẩy sự phát triển của văn nghệ Việt Nam. Rất nhiều nội dung liên quan đến vấn đề này, ở đây chúng tôi chỉ xin dẫn một số ý chính như sau: Ông cho rằng, số lượng, nhu cầu và đòi hỏi của người thưởng thức sẽ tạo động lực cho từng tác giả, thậm chí thúc đẩy sự phát triển văn nghệ của cả khu vực rộng lớn. Cụ thể, văn nghệ Việt Nam là một phức hợp gồm văn nghệ ba miền cấu thành (miền Bắc, miền Trung và miền Nam). Tuy nảy sinh từ một góc miền Bắc, thể nhưng văn nghệ mỗi vùng miền lại có những đặc điểm riêng, nhất là về phía người thưởng thức, và điều này dẫn đến sự phát triển văn nghệ mỗi vùng cũng khác nhau.

Thứ nhất, về văn nghệ miền Trung, Nguyễn Văn Xuân cho rằng nơi đây dù có nhiều bước tiến quan trọng, là nơi mở đầu cho sự phát triển văn nghệ ở Đàng Trong nhưng không thể vươn lên tiên phong trong tiến trình văn nghệ của Việt Nam. Bởi miền Trung có điều kiện khí hậu khắc nghiệt, dải đồng bằng ven biển nhỏ hẹp nên lượng người thừa thớt, ít ỏi. Miền Trung có nhiều thổ ngữ, người địa phương này nói địa phương khác khó nghe, khó hiểu. Cụ thể, “một tác giả Quảng Nam không làm cho độc giả Bình Định hiểu hoàn toàn, một tác giả Bình Định không dễ làm cho độc giả Huế hiểu trọn vẹn” [10, tr.594]. Vì vậy tác phẩm văn nghệ có ít người thưởng thức và khó phổ biến rộng. Theo nhà nghiên cứu, đây là một điều “Thật đáng tiếc cho một vùng mà ngay đến dân ca cũng rất phong phú, và âm nhạc được xem như vượt hẳn các vùng” [10, tr.591] nhưng chỉ thiếu một điều đó là “không hội đủ đối tượng tức là khán giả. Vì nếu lập ca kịch sẽ đóng cho ai xem” [10, tr.591].

Ở bộ môn hát bội thì miền Trung đã vượt được cái cản trở ấy, nhưng đến giai đoạn “án loát bằng máy” thì

“miền Trung đành thúc thủ. Vì chẳng lẽ một quyền tiểu thuyết chỉ in bán trong mấy tỉnh nghèo?” [10, tr.595] mà dân cư lại rất thưa thớt. Miền Trung đã và sẽ còn nhiều thiệt thòi nữa. Bởi “cái miền chật hẹp đó không nơi nào hội đủ yếu tố dân chúng và phương tiện để trở thành một khu vực văn hóa” [10, tr.648]. Vì vậy, đã trở thành truyền thống, “những nhà văn miền Trung khoảng từ Thuận Quảng trở vào tiếp tay với miền Nam (...), nhà văn Thanh Nghệ Tĩnh phải gia nhập vào văn nghệ miền Bắc” [10, tr.648].

Thứ hai, văn nghệ miền Nam có nhiều ưu thế, thuận lợi để phát triển nên đã khẳng định “một địa vị văn nghệ và có ảnh hưởng sâu rộng trong quảng đại quần chúng lan tràn đến cả miền Trung lẫn miền Bắc” [10, tr.539]. Đặc biệt, từ khi dùng chữ Quốc ngữ và ấn loát thì văn nghệ miền Nam đã vượt lên vai trò tiên phong của cả nước: “nền văn nghệ miền Nam trong thời kì đầu thế kỉ XX đến năm 1932 cũng đã là ngành văn nghệ được kiện toàn, đa diện, đứng đắn và xứng đáng đi tiên phong cho nền văn nghệ dân tộc, nhất là xét về phương diện đại chúng (nặng về tiểu tư sản và giới bình dân)” [10, tr.648].

Nguyễn Văn Xuân cho rằng miền Nam có nhiều lợi thế đó là: “nhờ đông đảo độc giả, đã vượt ra khỏi vòng kiềm tỏa của thổ ngữ, biến nó thành tiếng nói chánh thức. Vì không bao giờ sợ thiếu người hiểu mình khi họ cùng chung tiếng nói ấy với mình, các nhà văn miền Nam mạnh dạn sáng tác” [10, tr.595]. Và một điểm thuận lợi nữa là đời sống ở miền Nam thuận lợi, sung túc hơn rất nhiều ở miền Bắc và miền Trung: “Sự sung túc, cây ngọt, trái hiền, đã giúp con người dễ có lòng tin yêu chân thật, rộng lượng, bao dung tình cảm nẩy nở. Tình cảm là yếu tố đầu tiên đi đến với văn nghệ. Thì giờ tương đối rảnh rỗi khiến họ có thể xem, nghe một cái gì để tiêu khiển. Họ có thể đãi quà bánh cho một cái ban hát tài tử, cho tiền người hát rong, mua giấy mực sao chép hay mua một ấn bản... Bất kì thế nào thì những hành vi này cũng rất khuyến khích cho mọi hoạt động văn nghệ.” [10, tr.596].

Với nhiều lợi thế lớn lao, nhất là về khía cạnh “nhờ đông đảo độc giả” và có điều kiện chi tiêu cho “hoạt động văn nghệ” nên văn nghệ miền Nam phát triển nhanh chóng. Cụ thể, hát bội khởi đầu từ miền Trung, vào đến miền Nam thì đạt đỉnh cao với vở tuồng thầy *Son Hậu*. Từ đó, “Miền Nam đã mang sự thành công về sân khấu

của mình ra trình diễn với Hà Nội ngay từ đầu thế kỉ và được Hà Nội nồng nhiệt hoan nghênh” [10, tr.616].

Theo Nguyễn Văn Xuân, cái lương “chính là một sản phẩm thuần túy dân tộc”, là một hiện tượng “phi phạm gây nên một trào lưu rộng lớn” ở miền Nam. Khi đem ra miền Trung cũng “được quần chúng đón tiếp niềm nở”. Còn ở miền Bắc, “ai cũng nghĩ là có giọng nói khác hẳn” nên sẽ khó được tiếp nhận, “Thế nhưng lạ lùng! Hà Nội là thủ đô đón tiếp cái lương nồng hậu nhất sau Sài Gòn” [10, tr.625-626].

Ở thể loại văn xuôi cũng đã “đánh dấu bước tiến lớn lao về tính cách hiện đại hoá văn học miền Nam”. Nơi đây xuất hiện nhiều nhà văn như Lý Hoàng Mưu, Tân Dân Tử, Trần Chánh Chiêu, Nguyễn Chánh Sắt..., và tiêu biểu nhất phải nói đến Hồ Biểu Chánh. Nguyễn Văn Xuân cho rằng, thời kì ấy, người miền Nam ham thích tác phẩm của Hồ Biểu Chánh chỉ kém so với *Lục Vân Tiên* mà thôi. Với nhiều ưu thế như đã nêu ở trên, các nhà xuất bản ở miền Nam gom góp và in rất nhiều truyện thơ lục bát (cả Nam, Trung, Bắc), các loại sách dịch tiểu thuyết Trung Hoa, các truyện chữ quốc ngữ... “Họ đã tung ra thị trường một số lượng vĩ đại như chưa bao giờ thấy” [10, tr.611].

Nguyễn Văn Xuân cho rằng, sở dĩ văn nghệ miền Nam trở nên tiên phong và có ảnh hưởng lớn ra cả miền Bắc trong giai đoạn đầu thế kỉ XX là vì “miền Bắc quen hẳn độc giả trung lưu trở xuống, cho nên văn phẩm miền Nam đã tìm gặp họ dễ dàng và gây những ảnh hưởng quan trọng đối với họ” [10, tr.618].

Còn từ 1932 đến 1945 thì văn nghệ miền Bắc phát triển mạnh, giữ vai trò tiên phong, nổi bật trên văn đàn toàn quốc, thì khi ấy “Người học thức miền Trung, Nam thế hệ 1932 - 1945 đều chịu ảnh hưởng sâu xa của loại văn này” [10, tr.593]. Đánh giá về giai đoạn văn nghệ miền Nam có phần trì trệ này, Nguyễn Văn Xuân cũng nhìn từ phía người thưởng thức, rằng do các văn nghệ sĩ miền Nam đã bỏ rơi quần chúng. “Trong cái hoạt động muôn màu bắt nguồn từ quần chúng đó, các văn nghệ sĩ bỏ rơi quần chúng. Kết quả là họ trở thành những con nhện trong ổ tơ” [10, tr.631]. Nhiều nhà văn đã thành công “thuộc thế hệ trước mà còn tồn tại đến năm 1932 cũng đã kém bần”, đã “lỗi thời”, đã “thành đồ cổ”, đã “xem như giải ngữ” [10, tr.633]. Theo Nguyễn Văn Xuân “văn nghệ miền Nam thực sự phục hồi và tiến bộ chính là sau biến cố 1945” [10, tr.637-638].

Thứ ba, về văn nghệ miền Bắc, như đã đề cập ở trên, tác giả cho rằng từ 1932 trở về trước “bao giờ cũng lấy đối tượng trí thức làm căn bản” nên chịu ảnh hưởng đậm nét của văn nghệ Trung Quốc và ít vận động, “chỉ đang ở thời kì dò dẫm để được tự nhiên” [10, tr.629]. Nhất là giai đoạn “từ 1862 đến 1932” thì đành lùi lại sau để miền Nam “vọt lên vai tiên phong, hướng dẫn cả mọi phương diện phát triển văn học quốc ngữ” [10, tr.540].

Tuy nhiên, bắt đầu từ năm 1932 thì “văn nghệ miền Bắc thực sự lên cao, lên mạnh” [10, tr.629], giữ vai trò chủ đạo và chi phối cả miền Nam và miền Trung. Từ thời điểm ấy văn nghệ miền Bắc phát triển mạnh, theo Nguyễn Văn Xuân, do tầng lớp trí thức miền Bắc đã thức tỉnh sau những đợt sóng ồ ạt từ miền Nam tràn ra. Họ đã nhận thức được con đường để phát triển văn nghệ ấy là phải dựa vào công chúng văn nghệ như ở miền Nam đã thành công. Họ đã hướng tới quần chúng nhân dân và đã được hoan nghênh nồng nhiệt, nên họ hào hứng sáng tác. Bởi “cải lương nêu một bài học lớn cho cả miền Trung lẫn Bắc: Khi quần chúng đã theo thời cuộc, văn hoá, kinh tế mà thay đổi thì văn nghệ cũng phải thay đổi theo. Và những hình thức dân tộc, cụ thể là ca nhạc kịch vẫn là hình thức được ưa chuộng nhất, miễn là thích hợp với cảm quan của họ” [10, tr.627]. Hay như ở thể loại truyện, ông cũng dẫn lại lời nhận xét của Tô Ngọc (một người Bắc): “Có thể nói loại tiểu thuyết trinh thám hoạt động của Nam Đình và Phú Đức ở trong Nam đã kích thích nhà văn Bắc viết loại sách tương tự vì nó ăn khách quá trời” [10, tr.618].

Với kiến văn cao thâm, với tầm tri thức sâu rộng, các văn nghệ sĩ của đất cố đô ngàn năm văn vật đã quan tâm đến quần chúng văn nghệ, đã tìm đúng đường hướng để phát triển thì không nơi nào địch lại nổi. “Chính trên lịch trình phát triển, văn miền Bắc đã hội đủ các điều kiện trên, đã trở thành một thứ văn chương chánh thức” [10, tr.593].

* *Phê phán lối “trục lợi” từ những tác phẩm nghệ thuật “nấu ăn rẻ tiền”*

Dù đề cao công chúng trung lưu và bình dân, đề cao những tác phẩm được nhiều người thưởng thức, song điều đó không đồng nghĩa với việc học giả ủng hộ những tác phẩm nghệ thuật “nấu ăn rẻ tiền”. Nguyễn Văn Xuân đã cực lực phê phán các nhà xuất bản, các văn nghệ sĩ có lối “làm tiền”, “trục lợi” như vậy. Đó là giai đoạn đầu thế kỉ XX, khi nhiều thể loại văn nghệ

miền Nam ảnh hưởng ra miền Bắc, khi họ nhận ra tiềm năng to lớn của công chúng văn nghệ trung lưu và bình dân, họ đã nhanh chóng đáp ứng nhu cầu. Nhưng có một bộ phận văn nghệ sĩ, nhà xuất bản, nhà hát thay vì đáp ứng nhu cầu chân chính với tinh thần trách nhiệm cao, nhằm góp phần đưa văn nghệ dân tộc phát triển thì “Đề này, chỉ có bọn con buôn văn nghệ tiếp tay và họ đã làm ô nhục nền văn nghệ có xu hướng đại chúng đó bằng những cách làm tiền càn dỡ. Họ không khai thác phương diện tốt mà nhìn hau háu vào những đoạn éo le kì quặc, khá ó nhất. Chẳng hạn, với tiểu thuyết Nam Đình “Khiến cho các ông bầu Bắc kỳ tha hồ mà hốt bạc”, họ đã khai thác những gì trong đó? “Một xen được mấy ông bầu Bắc kỳ phóng tác đem dùng, là cái xen một thiếu nữ (đường như tên Cẩm Vân) đang nằm trên giường, rồi bị kẻ gian thổi miền rồi vào hiếp” [10, tr.628-629].

Nguyễn Văn Xuân cho rằng, “việc đáp ứng nhu cầu quần chúng miền Nam vốn phát sinh từ ý thức dân tộc nên tất cả những tác phẩm văn chương nghệ thuật của họ tuy còn non nớt mà do những văn nghệ sĩ có nhiệt tâm, có thực tài, đem tâm huyết ra đảm nhận với tinh thần trách nhiệm cao. [...] chứ không hẳn vì tiền” [10, tr.628]. Ông mong muốn, hi vọng “Ý thức cao đẹp ấy khi ra đến miền Bắc [...] nếu được các văn nghệ sĩ chân chính tiếp tay thì văn nghệ dân tộc ta sẽ vút lên cao, đã tràn lan rất mạnh như sóng cả gặp gió lớn” [10, tr.628-629]. Và quả như Nguyễn Văn Xuân hi vọng, khi các văn nghệ sĩ chân chính, có thực tài ở miền Bắc “tiếp tay” thì văn nghệ nước nhà phát triển mạnh mẽ, mà đỉnh cao là giai đoạn 1932-1945 như chúng ta đều biết.

4. Đôi điều bình luận

Cuốn *Khi những lưu dân trở lại* của Nguyễn Văn Xuân là một tiểu luận về lịch sử văn nghệ nước nhà, được viết theo lối bút kí. Nó không phải là một công trình nghiên cứu khoa học theo những quy phạm nghiêm ngặt, chặt chẽ. Những nghiên cứu, lí giải về vấn đề công chúng văn nghệ trong đời sống văn nghệ, trong quá trình vận động của lịch sử văn nghệ Việt Nam (chủ yếu từ thế kỉ XVII đến giữa thế kỉ XX) ở đây chủ yếu dựa vào sự suy tư, nghiền ngẫm, trải nghiệm của cá nhân và trực giác của nhà nghiên cứu đồng thời là nhà văn. Quan điểm nghiên cứu của Nguyễn Văn Xuân đặc sắc ở chỗ, ông nhìn nhận các hiện tượng văn nghệ, thậm chí, sự vận động của lịch sử văn nghệ phụ thuộc nhiều yếu tố, trong đó có mối tương quan với người thưởng

thức. Cần chú ý đến thời điểm ra đời của công trình là năm 1967, khi ấy phê bình văn nghệ nói chung chưa quan tâm nhiều đến khâu thưởng thức, bởi *Mĩ học tiếp nhận* trên thế giới ở thời điểm ấy đang trong quá trình hoàn thiện lí thuyết ở Đức.

Như vậy, riêng về phương diện nghiên cứu khâu thưởng thức, công chúng văn nghệ, có thể nói những luận điểm của Nguyễn Văn Xuân xuất hiện sớm; ít nhiều mang ý nghĩa mở đường ở Việt Nam. Và vì thế mà có thể coi “nhà Quảng học” thuộc nhóm tiên phong trong hướng nghiên cứu chú ý đến khâu tiếp nhận văn nghệ trong nước. Cũng cần nói thêm, vấn đề tiếp nhận chưa được Nguyễn Văn Xuân nêu ra một cách hệ thống, thậm chí có những điểm chưa thật sự phù hợp với các phạm trù của mỹ học tiếp nhận, song điều quan trọng là ông đã nhận thấy vị thế của công chúng văn nghệ trong cả quá trình văn nghệ. Trong “sơ đồ” quan hệ này, công chúng không thụ động, mà có vai trò cực kì quan trọng để thúc đẩy (hay kìm hãm) sự phát triển của văn nghệ. Nói cách khác, công trình của ông đã quan tâm đầy đủ các khâu, các thực thể của quá trình văn nghệ: cuộc sống \Leftrightarrow văn nghệ sĩ \Leftrightarrow tác phẩm \Leftrightarrow người thưởng thức.

Tất nhiên, bên cạnh những đóng góp quan trọng, công trình của Nguyễn Văn Xuân cũng bộc lộ một số hạn chế nhất định:

Thứ nhất, một hạn chế mang tính lịch sử đó là quan điểm nghiên cứu văn nghệ lấy Việt ngữ làm căn cứ. Quan điểm này được nhiều nhà nghiên cứu văn học ở Việt Nam sử dụng trong khoảng những năm 1940 đến 1975. Điểm hạn chế đáng kể nhất là chủ yếu chỉ xét những tác phẩm được viết bằng tiếng Việt (chữ Nôm và chữ Quốc ngữ). Như vậy, vô hình trung người nghiên cứu đã bỏ qua một bộ phận văn học bằng chữ Hán, chữ Pháp... do người Việt Nam sáng tác. Tuy không dùng tiếng Việt nhưng nó cũng chứa đựng tâm thức Việt. Trong bối cảnh hiện nay thì người Việt có thể còn sáng tác bằng nhiều ngôn ngữ khác nữa. Do đó, cần thay đổi cách nhìn có phần phiến diện này để thu nhận thêm các giá trị khác của văn học Việt Nam.

Thứ hai, việc đề cao công chúng văn nghệ là đúng, song không phải cứ nhiều người thưởng thức là đồng nghĩa với tác phẩm hay. Nguyễn Văn Xuân quá nhấn mạnh đến yếu tố đông đảo quần chúng thưởng thức, mà có phần xem nhẹ văn nghệ miền Bắc chỉ dành cho thiểu số có học thức, giới trí thức. Điều ấy chưa hẳn hợp lí,

bởi “văn chương tinh hoa và văn chương đại chúng” đều cần thiết cho cuộc sống, cần thiết cho sự phát triển của văn học nước nhà [2, tr.33]. Hay nói như Hoài Thanh - Hoài Chân, “...thơ không phải chỉ dành cho chúng ta, một bọn người có học mới, mà có thể làm nao lòng hết thảy người Việt Nam” [6, tr.43]. Vấn đề là khi đánh giá tác phẩm thì phải lấy tiêu chí *giá trị* (cái đẹp, cái độc đáo, cái thú vị dựa trên nền tảng nhân văn) làm căn cứ. Mỹ học tiếp nhận cho thấy, có những tác phẩm dễ dàng được số đông ghi nhận nhưng chưa hẳn đã mang giá trị lớn, bởi nó còn phải vượt qua thử thách thời gian...

Tất nhiên, những hạn chế vừa nêu là điều được nhìn thấy về sau này, cách thời điểm khảo luận *Khi những lưu dân trở lại* xuất hiện nhiều thập niên. Một khoảng cách quá đủ để làm các quan niệm, các lí thuyết, các công trình trở nên lạc hậu. Những bất cập mà nó có âu cũng là điều dễ hiểu.

5. Kết luận

Khảo luận *Khi những lưu dân trở lại* của Nguyễn Văn Xuân có nhiều ý tưởng hết sức độc đáo, đặc sắc, để lại ấn tượng sâu đậm trong lòng người đọc. Ông sớm quan tâm và nhận thấy vai trò quan trọng của người thưởng thức có ảnh hưởng đến nhiều hiện tượng văn nghệ, thậm chí, còn tác động lớn đến quá trình vận động và phát triển của văn nghệ Việt Nam, rõ nhất là ở miền Trung và miền Nam. Đây là những ý tưởng, luận điểm có ý nghĩa về mặt khoa học mà ông đóng góp nhằm nhận thức sự vận động của lịch sử văn nghệ Việt Nam. Tuy nhiên, chưa phải tất cả các luận điểm ấy đã được chứng minh và phân tích rạch ròi, chưa phải đã hoàn toàn thuyết phục được những nhà nghiên cứu khác. Vì vậy, chúng tôi cho rằng, đây là những luận điểm đặc sắc để góp thêm một tiếng nói nhằm “khám phá đầy đủ hơn thực thể văn học và sự vận hành của thực thể đó trong đời sống” [4, tr.138].

Tài liệu tham khảo

- [1] Trần Hoài Anh (2009). *Lí luận - phê bình văn học ở đô thị miền Nam 1954-1975*. NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [2] Phạm Quốc Ca (2019). Văn chương tinh hoa và văn chương đại chúng. *Báo Văn nghệ*, 1+2.
- [3] Nguyễn Văn Hạnh (1971). Ý kiến của Lê-nin về mối quan hệ giữa văn học và đời sống. *Tạp chí Văn học*, 4.

- [4] Nguyễn Văn Hạnh - Huỳnh Như Phương (1999). *Lí luận văn học - vấn đề và suy nghĩ*. NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [5] Nguyễn Hiến Lê (1969). *Nghề viết văn*. NXB Nguyễn Hiến Lê, Sài Gòn.
- [6] Hoài Thanh - Hoài Chân (2000). *Thi nhân Việt Nam*. NXB Văn học, Hà Nội, tái bản.
- [7] Trần Thanh Thủy (2016). *Bàn về ngôn ngữ dân gian trong truyện Nôm Song Tinh Bất Dạ của Nguyễn Hữu Hào*. <http://nguvan.hnue.edu.vn/Nghiencuu/Ngon>
- [8] Nguyễn Văn Trung (1963). *Lược khảo văn học, tập 1*. NXB Nam Sơn, Sài Gòn.
- [9] Nguyễn Văn Trung (1965). *Nhà văn, người là ai? Với ai?*. Nxb Nam Sơn, Sài Gòn.
- [10] Nguyễn Văn Xuân (2001). *Tuyển tập Nguyễn Văn Xuân*. NXB Đà Nẵng.
- [11] Tô Thùy Yên (1962). *Đi tìm Nguyễn Du*. *Báo Văn nghệ*, 17.

NGUYEN VAN XUAN AND THE ISSUE OF THE LITERATURE - ART'S VIEWERS IN VIETNAM (THROUGH THE WORK "WHEN THE FARMAN EXILE RETURNED")

Abstract: Nguyen Van Xuan, a writer and a researcher, has many new extraordinary ideas. "When the farman exile returned", a very special and impressive work, was written in 1967. While researching, the author was profoundly interested in the role of perceiving literature - art. When evaluating the problems of literature - art (such as works, genres, phases, areas...), he always pays attention to concentrates on the importance of the readers. He also that viewers play a role to promote or inhibit the development the country's literature - art. These points seemed quite new at that time. Thus, it can be said that Nguyen Van Xuan is one of the pioneers in the study of perceiving literature - art in Vietnam.

Key words: Nguyen Van Xuan; reception of literature; the reader; the literature - art's viewers.