

Người thất chí của Hồ Biểu Chánh – một hiện tượng phóng tác, nhìn từ quan điểm loại hình lịch sử 1

Ts. Trần Thị Phương Phương

Người thất chí là một trong những tác phẩm phóng tác từ tiểu thuyết nước ngoài của nhà văn Hồ Biểu Chánh, ra đời năm 1938. Trước và sau *Người thất chí*, Hồ Biểu Chánh có cả một sự nghiệp tiểu thuyết đồ sộ, được viết từ năm 1912 đến năm 1958, tức từ khi nhà văn 28 tuổi đến khi kết thúc cuộc đời.

Như chính nhà văn tự thống kê, trong số tiểu thuyết ông đã viết ra, có 12 tác phẩm được phóng tác từ tiểu thuyết châu Âu. Đó là:

Chúa tàu Kim Quy (1923) từ *Le comte de Monte Cristo* (Alexandre Dumas)

Cay đắng mùi đời (1923) - *Sans famille* (Hector Malot)

Thầy thông ngôn (1926) - *Les amours d'Estève* (André Theuriet)

Ngọn cỏ gió đùa (1926) - *Les misérables* (Victor Hugo)

Chút phận linh đình (1928) - *En famille* (Hector Malot)

Kẻ làm người chịu (1928) - *Les deux gosses* (Pierre Decourcelle)

Vì nghĩa vì tình (1929) - *Fanfan et Claudinet* (Pierre Decourcelle)

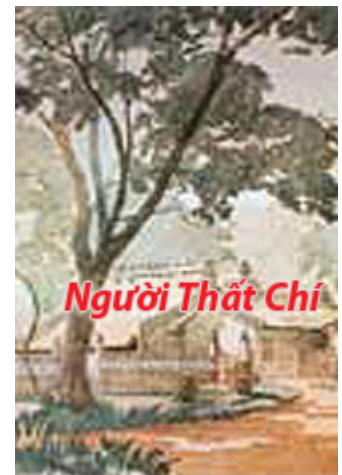
Cha con nghĩa nặng (1929) - *Le calvaire* (Octave Mirbeau)

Ở theo thời (1935) - *Topaze* (Marcel Pagnol)

Ông Cử (1935) - *L'Aristo* (chưa rõ tác giả)

Đóa hoa tàn (1936) - *Le Rosaire* (Florence Barclay)

Người thất chí (1938) - *Crime et Châtiment* (Dostoevsky)



Nhìn vào năm xuất bản, có thể thấy những tác phẩm phóng tác này được viết vào hai thập niên 1920 và 1930. Tuy nhiên, Hồ Biểu Chánh làm công việc phóng tác, cũng như dịch thuật truyện nước ngoài sớm hơn rất nhiều, và số lượng cũng không chỉ ở 12 tác phẩm mà bản thân nhà văn kể ra. *Chúa tàu Kim Quy* bản năm 1923 là nhuận bút, còn được viết lần đầu là năm 1913. Cùng năm này có truyện thơ *Vậy mới phải* phỏng theo vở bi kịch *Le Cid* của nhà soạn kịch cổ điển Pháp thế kỷ XVII Pierre Corneille. Tiểu thuyết đầu tay *Ai làm được* cũng được cho rằng đã mô phỏng *André Cornelis* của Paul Bourget bởi sự tương đồng trong câu chuyện về đứa con phục thù cho cha/mẹ, nhưng cũng có ý kiến cho đó là sự trùng hợp ngẫu nhiên.^[1]

Trong số các nguyên bản, ngoài tác phẩm của các tiểu thuyết gia kinh điển thế kỷ XIX như *Những người khốn khổ* của Victor Hugo, hay *Bá tước Monte Cristo* của Alexandre Dumas,... còn có tác phẩm của các nhà văn đồng thời là kịch tác gia, điện ảnh gia thế kỷ XX như Pierre Decourcelle, Marcel Pagnol, mà có lẽ đã đến Việt Nam cả qua con đường

¹ (Bài đăng tạp chí *Nghiên cứu văn học* số 5/ 2011)

kịch nghệ và điện ảnh (chẳng hạn ngoài *Le Cid* của Corneille, những tác phẩm như *Les deux gosses*, *Fanfan et Claudinet* không chỉ là bộ truyện nổi tiếng của Pierre Decourcelle, mà đã được chuyển thành phim năm 1912, *Topaze* của Marcel Pagnol là một vở kịch, được dựng thành phim và công chiếu lần đầu ở Pháp năm 1933...). Bản thân Hồ Biểu Chánh, ngoài tiểu thuyết còn viết các kịch bản sân khấu và dịch kịch Pháp (như *Lừa ngún thành linh*, 1922). Điều này có những tác động đối với nghệ thuật tiểu thuyết của nhà văn, mà chúng tôi sẽ nói thêm ở sau.

Có thể thấy vai trò của các tác phẩm phóng tác trong toàn bộ sự nghiệp tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh tập trung ở ba thập niên đầu: những năm 1910, tất cả các tiểu thuyết đều là phóng tác (hoặc có yếu tố mô phỏng rõ rệt), chủ yếu viết dưới hình thức thơ (dạng diễn ca, nhà văn không nhắc đến *Vậy mới phải* trong danh sách các tiểu thuyết phóng tác của mình, bởi quan niệm tiểu thuyết là văn xuôi^[ii]); những năm 1920 Hồ Biểu Chánh viết cả thảy 13 tác phẩm, thì 8 trong số đó là phóng tác; sang thập niên 1930 ông có 23 tác phẩm nhưng số lượng phóng tác chỉ còn 4 (trong đó 2 không phải từ văn học Pháp). Những thập niên 1940 và 1950, Hồ Biểu Chánh không phóng tác nữa.

Vào cuối thế kỷ XIX – đầu thế kỷ XX, trong điều kiện khắc nghiệt đầy bi kịch của một dân tộc bị trở thành thuộc địa, Việt Nam bắt đầu cuộc giao lưu mạnh mẽ với thế giới phương Tây. Đó cũng là thời kỳ chuyển mình của văn học Việt Nam từ loại hình truyền thống, cổ điển sang loại hình cận đại. Trong bước đầu cận đại hoá đó, vai trò của những tác động từ bên ngoài rất quan trọng đối với việc hình thành những cái mới, trong đó có thể loại tiểu thuyết văn xuôi. Hiện tượng phóng tác nằm trong bối cảnh đó, và là một biểu hiện của tiến trình cận đại hoá.

Việc mượn các cốt truyện nước ngoài để tạo ra những tác phẩm dân tộc có ở mọi thời đại từ cổ tới kim, và ở mọi nền văn học. Tuy nhiên mỗi thời có kiểu tiếp nhận riêng, tùy thuộc hoàn cảnh lịch sử và kiểu tư duy. Hiện tượng phóng tác như trường hợp *Người thất chí* của Hồ Biểu Chánh là kiểu tiếp nhận thời cận đại.

Khái niệm “cận đại”^[iii] thường dùng để chỉ giai đoạn lịch sử hậu truyền thống, hậu trung đại, cụ thể là, nó được đánh dấu bởi sự tiến bộ, sự chuyển đổi từ nền nông nghiệp tự cung tự cấp tới sự phát triển của công nghiệp, chủ nghĩa phong kiến tới chủ nghĩa tư bản, sự thế tục hoá, sự hình thành các nhà nước - dân tộc có chủ quyền.

Mặc dù đối với một số dân tộc châu Âu, “cận đại” có thể được xem là bắt đầu từ thế kỷ XV hoặc đầu thế kỷ XVI, khi Columbus khám phá ra Tân thế giới, Luther phá vỡ sự thống nhất tôn giáo ở phương Tây và những tư tưởng thế tục hóa đã đặt dấu chấm hết cho “thời đại của tín ngưỡng”. Tuy nhiên trên bình diện chung, ở phương Tây “cận đại” chỉ thực sự khẳng định với cuộc cách mạng tư sản Pháp, tức cuối thế kỷ XVIII – đầu thế kỷ XIX, còn ở phương Đông (trong đó có Việt Nam) thì muộn hơn nữa: cuối thế kỷ XIX – đầu thế kỷ XX.

Sự chuyển biến xã hội từ thời “trung đại”^[iv] sang “cận đại” cũng là sự chuyển biến tư duy con người từ loại hình truyền thống sang loại hình cá nhân sáng tạo.

Trong cuốn sách *Thi pháp lịch sử - Những thời đại văn học và những loại hình ý thức nghệ thuật* do Viện văn học thế giới mang tên Gorky xuất bản năm 1994, các tác giả cho rằng thời đại ý thức nghệ thuật truyền thống của văn học thế giới kéo dài từ giữa thiên niên kỷ thứ nhất trước công nguyên đến nửa sau thế kỷ XVIII ở phương Tây (bao gồm cả giai đoạn Phục Hưng và cổ điển) và hầu như toàn bộ thời trung đại với tất cả các giai đoạn của nó, tức từ đầu công nguyên đến cuối thế kỷ XIX ở Phương Đông. Đó là thời kỳ văn học trở thành một hình thức đặc biệt của tư tưởng và văn hóa. Những khái niệm về truyền thống, khuôn mẫu và chuẩn mực là cơ sở của sáng tác văn học và lý luận văn học; đồng thời những khái niệm đó được phát triển với đặc trưng mỹ từ học, đáp ứng những nguyên tắc tổng hợp và đạo đức của thế giới quan đương thời. Nghệ thuật truyền thống dựa trên khuôn mẫu (về phong cách, thể loại, chủ đề, cốt truyện vv...) Trong lĩnh vực nhận thức, tư tưởng chiếm ưu thế hơn hiện tượng, cái chung ưu thế hơn cái riêng, trong văn học lý tưởng, chuẩn mực, quy tắc ưu thế hơn sự biểu hiện cụ thể mang tính cá nhân. Trong lĩnh vực thi pháp, những phạm trù chuẩn mực của phong cách và thể loại được đặt lên hàng đầu, thể không có nghĩa là không có những tác phẩm vĩ đại mang đậm dấu ấn sáng tạo của cá nhân nhà thơ, nhà văn, nhưng những tác phẩm như vậy trong con mắt người đương thời được xem như đỉnh cao của phong cách hay thể loại nào đó, có nghĩa là được đánh giá theo những quy luật của thi pháp chuẩn mực.

Thời đại của ý thức nghệ thuật cá nhân sáng tạo bắt đầu từ thế kỷ XIX (phương Tây) và XX (phương Đông), từ thời kỳ của chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực. Văn học gắn liền với tồn tại cụ thể của con người, thâm nhập vào mọi phương diện đời sống xã hội cũng như nội tâm của con người. Cuộc sống khách quan như nó đang hiện hữu và con người với diện mạo cá nhân cũng như trong những mối quan hệ xã hội trở thành đối tượng chủ yếu của mô tả nghệ thuật. "Cái tôi" cá nhân thay thế cho những chuẩn mực mang tính chất tổng hợp khái quát. Vai trò sáng tạo của cá nhân tác giả trở nên quan trọng hơn cả, phạm trù trung tâm của thi pháp không phải là phong cách và thể loại mà là tác giả.[v]

Nếu xem việc phóng tác của Hồ Biểu Chánh là thuộc kiểu tiếp nhận "cận đại", thì có sự phân biệt như thế nào với những hiện tượng tiếp nhận kiểu truyền thống, "trung đại"? Trong văn tự sự trung đại Việt Nam có vô số những ví dụ "mượn truyện". Mượn từ các huyền thoại dân gian như các truyện chí quái, truyện kỳ. Việc mượn từ nguồn sách vở nước ngoài (chủ yếu là Trung Hoa) rất rõ rệt trong các truyện thơ Nôm (như *Truyện Kiều*, *Truyện Hoa tiên*, *Nhị độ mai*, v.v...)

Việc mượn cốt truyện không chỉ thấy ở Việt Nam. Các tiểu thuyết cổ điển Trung Hoa cũng thường lấy đề tài cốt truyện từ trong dân gian hay trong sử sách. Thời Phục Hưng ở Phương Tây, các nghệ sĩ lấy đề tài từ kho tàng thần thoại Hy Lạp - La Mã, từ các truyền thuyết trong Kinh Thánh, các truyền thuyết trong lịch sử dân tộc. Chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVII-XVIII lấy nghệ thuật cổ đại Hy Lạp - La Mã làm khuôn mẫu sáng tác. Việc mượn truyện không chỉ là một hiện tượng phổ biến mà đã trở thành một chuẩn mực, dù dĩ nhiên, người nghệ sĩ vẫn thể hiện tài năng của mình ở cách biểu hiện các đề tài, làm cho mỗi tác phẩm có những nét độc đáo riêng. Điều này xuất phát từ

quan niệm thẩm mỹ của thời đại. Trong cuốn sách *Những phạm trù văn hóa trung cổ*, A.Ia. Gurevich có viết:

...thời trung cổ, sự lặp lại ý kiến của những uy quyền cổ xưa được xem như là phẩm giá còn việc phát biểu những tư tưởng mới lại bị lên án; ăn cắp văn thì không sao cả nhưng sáng tạo độc đáo thì bị coi là tà giáo...[vi]

Trong lời nhận xét có vẻ gay gắt khó chấp nhận ấy lại thể hiện một đặc trưng văn hóa tiêu biểu của thời trung đại có cả ở phương Tây lẫn phương Đông. “Thuật nhi bất tác” - vai trò của nhà văn chỉ là kể lại, chứ không phải sáng tác, tạo ra cái mới.[vii]

Bởi vậy, khi Nguyễn Du viết *Truyện Kiều*, mặc dù rất nhiều sáng tạo khiến cho nó vượt xa khỏi nguyên tác *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân để trở thành niềm tự hào của văn học Việt Nam, nhưng đó là do thiên tài, là một sự tự phát trong quá trình *kể lại* bằng thơ tác phẩm của người đi trước (Cáo thom lần dở trước đèn...), chứ không phải do ý thức sáng tạo cái mới. Những tên nhân vật, những địa danh Trung Hoa, bối cảnh lịch sử triều Minh, cùng rất nhiều điển tích, điển cố lấy từ nguồn sách vở Trung Hoa... phần nào là những minh chứng cho điều đó.

Sang thời cận đại, việc mượn truyện vẫn giữ vai trò rất lớn, nhất là ở giai đoạn đầu. Quá trình cận đại hoá văn học của nhiều nước phương Đông, trong đó có Việt Nam, như mọi người đều biết, bắt đầu cùng với những tiếp xúc văn hoá với thế giới phương Tây. Mặc dù bản chất của cận đại hoá là một hiện tượng mang tính chất nội sinh, xuất phát từ những nhu cầu đổi mới toàn diện đời sống văn hoá, văn học để phù hợp với biến đổi của đời sống kinh tế xã hội đang chuyển từ phong kiến sang tư bản, nhưng ảnh hưởng từ bên ngoài, nhất là từ những nền văn học tiên tiến, đi trước trong quá trình cận đại hoá luôn là những kích thích tố rất cần thiết thúc đẩy những yếu tố dân tộc nội sinh. Trong thời kỳ đầu tiên của văn học cận đại, mảng dịch thuật và phóng tác thường chiếm một vị trí rất quan trọng.

Chẳng hạn thời Meiji (Minh Trị) của Nhật Bản, người ta thống kê có khoảng 20 tác giả với 50 tác phẩm văn học phương Tây được phóng tác. Ngụ ngôn Aesopes (với nhan đề tiếng Nhật là *Isoho Monogatari*, được in chung với *Truyện Heike* và tập thơ *Kinku shu* là hai tác phẩm được người Nhật vốn rất ưa chuộng), những tiểu thuyết phiêu lưu như *Robinson Crusoe* của Daniel Defoe, *Hai vạn dặm dưới biển* và *Tám mươi ngày vòng quanh thế giới* của Jules Verne, *Gulliver du ký* của Jonathan Swift, các vở kịch *Hamlet*, *Người lái buôn thành Venice* của Shakespeare,... được người Nhật biết đến qua các bản tiếng Nhật. Thực sự, chưa thể xác định rõ ràng những hiện tượng này là phiên dịch hay phóng tác, bởi nếu xem tiêu chí của phiên dịch là sự chuyển tải trung thành hình thức và nội dung của văn bản nguồn viết bằng các ngôn ngữ phương Tây sang văn bản đích bằng tiếng Nhật, thì nó đã bị vi phạm ở đây: chẳng hạn *Robinson Crusoe* chỉ được tiếp nhận như một truyện phiêu lưu dành cho trẻ em, những ý nghĩa phản ánh, phê phán xã hội tư sản bị loại bỏ. Hay *Gulliver du ký* được rút gọn, chỉ còn là câu chuyện Gulliver đến với thế giới những người tí hon. Các vở kịch của Shakespeare xuất hiện trên nhiều kỳ báo như những truyện có minh họa.[viii]

Ở Triều Tiên đầu thế kỷ XX tình hình cũng tương tự, người ta vay mượn từ phương Tây, và từ Nhật Bản. Chẳng hạn Ku Yon-hak có truyện *Hoa mạn nở trên tuyết*

(1908) mô phỏng tác phẩm cùng tên của nhà văn Nhật Bản Suehiro Tettcho. Cho Il-chaek có *Giấc mơ về nỗi sầu vĩnh cửu* (bản dịch tiếng Anh là *Dream of everlasting sorrow*) (1913-1915) và Kim U-jin có *Hoa lựu trong mưa* (1912) phỏng tác từ *Con quý vàng* (*Konjiki yasha*) của Ozaki Koyo và *Con chim cúc cu* (*Hototogisu*) của Tokutomi Roka, Yi Sang-hyop có *Thần biển* (1915) mô phỏng *Bá tước Monte Cristo* của A.Dumas,...[ix]

Nếu văn học các dân tộc phương Đông vay mượn từ văn học phương Tây, hay những nền văn học láng giềng “Tây hoá” trước mình (như Việt Nam, Triều Tiên vay mượn Nhật Bản) để đổi mới, thì ở bản thân các nền văn học phương Tây cũng diễn ra hiện tượng tương tự, nhưng sớm hơn khoảng một thế kỷ.

Đa phần tác phẩm của các nhà văn “Bão tố và xung kích” cuối thế kỷ XVIII của Đức, trong đó có những người vĩ đại như Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller,... là những mô phỏng, phỏng tác các tác phẩm cổ đại, hay các huyền thoại dân gian, tuy hình thức tự sự không phải là văn xuôi tiểu thuyết, mà là kịch thơ. Hình thức kịch thơ ở đây chủ yếu là do tác động của quán tính tư duy cổ điển (tương tự hình thức truyện thơ Nôm của Việt Nam): tiểu thuyết văn xuôi vẫn còn bị coi thường như thể loại thấp kém, so với thơ và kịch, và vì thế chưa có điều kiện phát triển. Tính chất giao thời khiến cho các nhà văn này có khi vẫn được coi là cổ điển (phái cổ điển Weimar), đồng thời cũng là sơ kỳ lãng mạn.

Ở Nga, Nikolai Karamzin và các nhà văn thuộc “phái Karamzin” cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX sử dụng những đề tài, cốt truyện của Tây Âu (Pháp, Đức, Anh) cho những tiểu thuyết văn xuôi tình cảm chủ nghĩa (hay tiền lãng mạn) của mình, điều đã gây sự bất bình nơi những nhà văn thế hệ cổ điển, dẫn đến các cuộc tranh luận gay gắt giữa các hội nhóm văn chương thế hệ già và trẻ. Những bản *ballad* của nhà thơ Đức Gottfried August Burger, hay các trường ca của nhà thơ Anh George Gordon Byron (tức những thể tự sự khuôn khổ khá lớn giữ vai trò chủ đạo trong đời sống văn học trước khi tiểu thuyết văn xuôi tìm được chỗ đứng xứng đáng của mình) đã trở thành hình mẫu cho những mô phỏng của các nhà thơ tiền lãng mạn và lãng mạn như Vasily Zhukovsky, Alexandr Pushkin,...

Hiện tượng phỏng tác văn học nước ngoài vào đầu thời cận đại ở cả phương Đông lẫn phương Tây đều phát xuất từ những tư tưởng khai sáng. Vay mượn không đi ngược với tinh thần dân tộc, mà trái lại là dấu hiệu chuẩn bị cho một sự bùng dậy của văn hoá dân tộc bên cạnh những biến đổi xã hội lớn lao: nảy sinh nhu cầu nhanh chóng nắm bắt và truyền đạt những tri thức, những kinh nghiệm mới mẻ trên nhiều phương diện, và dịch thuật cũng như phỏng tác là một trong những phương thức hữu hiệu để đáp ứng nhu cầu đó.

Trong bối cảnh mang tính loại hình lịch sử như vậy ở Việt Nam đầu thế kỷ XX, tiểu thuyết phỏng tác của Hồ Biểu Chánh nằm cùng dòng văn chương khai sáng (từ phong trào dịch truyện Trung Hoa, truyện Pháp ra quốc văn, những tác phẩm “diễn ca” còn đậm chất truyện thơ Nôm, những tiểu thuyết ái tình viết bằng văn xuôi, miêu tả con người và bối cảnh Việt Nam nhưng mang dấu ấn rõ ràng của tiểu thuyết Pháp, tiểu thuyết Trung Hoa, đến những tiểu thuyết phiêu lưu, và cả những truyện trinh thám mô phỏng các nhà văn trinh thám nổi tiếng phương Tây Conan Doyle, Maurice Leblanc...)

Các nhà văn Việt Nam đầu thế kỷ XX qua kinh nghiệm dịch thuật và phóng tác tiểu thuyết nước ngoài dần rời bỏ hình thức “diễn nôm” bằng thơ vốn có những thành tựu trong quá khứ nhưng vẫn bị coi là thứ “lời quê chấp nhặt dông dài”, đồng thời cũng rời bỏ hình thức văn xuôi biên ngẫu chữ Hán, để tập làm quen với thứ văn phong mới viết bằng Quốc ngữ. Cận đại hoá trong các nền văn học thế giới đều gắn với sự thống nhất hai loại hình ngôn ngữ bác học và bình dân, hoàn thiện ngôn ngữ văn học dân tộc chính qua kinh nghiệm của tiểu thuyết văn xuôi, trong đó có cả kinh nghiệm của tiểu thuyết nước ngoài.

Đặc biệt ở Việt Nam, điều này có công đóng góp quan trọng của văn học Quốc ngữ Nam Bộ mà Hồ Biểu Chánh là một đại diện. Chính những phong trào dịch và phóng tác tiểu thuyết Trung Hoa, tiểu thuyết Pháp nở rộ ở Nam Bộ đầu tiên, cùng với sự hình thành và phát triển của báo chí đã khiến một thứ ngôn ngữ văn học giản dị, gần gũi với tiếng nói thông dụng hàng ngày được phổ biến vào hai thập niên đầu thế kỷ XX. Cùng với thời gian, tiến ra phía Bắc là cái nôi của văn hoá bác học, lại có thêm sự tác động của một nền thơ ca mới đang hình thành (mà cũng có vai trò ảnh hưởng của thơ ca phương Tây), thứ ngôn ngữ văn học đó được trau chuốt, hoàn thiện và phát triển vào các thập niên 30 và 40, cùng với sự hoàn thiện và phát triển của tiểu thuyết văn xuôi (mà trong lực lượng sáng tác có sự góp mặt của một đội ngũ đông đảo các nhà văn phía Bắc).

Có lẽ phần nào vì lý do này, từ thập niên 30, bên cạnh việc dịch thuật tiếp tục phát triển và trở nên chuyên biệt thành bộ phận văn học dịch tách khỏi văn học sáng tác, nhu cầu phóng tác văn học nước ngoài giảm đi, thay vào đó là những sáng tác đặc sắc của các nhà văn đã trở nên thuần thực với ngôn ngữ và kỹ thuật viết tiểu thuyết. Tỷ lệ phóng tác giảm từ 8/12 của những năm 1920 đến 4/23 của những năm 1930 và 0 ở các thập niên sau nơi Hồ Biểu Chánh có thể lý giải bởi nguyên do đó.

Hồ Biểu Chánh nói về cách thức vay mượn truyện nước ngoài của mình: Đọc tiểu thuyết hay tuồng hát Pháp văn mà tôi cảm thì tôi lấy chỗ cảm đó mà làm đề, rồi phỏng theo ít nhiều hoặc lấy đó mà sáng tác một tác phẩm hoàn toàn Việt Nam. Tuy tôi nói phỏng theo kỳ thiệt chỉ lấy đại ý mà thôi, mà có khi tôi còn lật ngược tới đại ý, làm cho cốt chuyện trái hẳn tâm lý, khác xa với truyện Pháp. [x]

Quan niệm đó chi phối việc lựa chọn sự kiện và xây dựng nhân vật của nhà văn trên cơ sở nguyên tác nước ngoài.

Tội ác và hình phạt của đại văn hào Nga Feodor Mikhailovich Dostoevsky (1821 – 1881) là một trong những tác phẩm phức tạp nhất trong văn học Nga và văn học thế giới. Cũng như những tiểu thuyết tiêu biểu khác của Dostoevsky, nó có khuôn khổ rất lớn. Không phải dễ dàng khi tiếp nhận dòng tự sự chậm rãi của tác phẩm, tuy cốt truyện đầy tính hình sự hấp dẫn. Lại càng không dễ dàng khi tìm hiểu bản chất quá trình tâm lý mà tác giả đã tỉ mỉ mô tả, phân tích trong suốt tác phẩm. Tuy nhiên, đây cũng là tác phẩm bộc lộ thiên tài của nhà văn trong việc khám phá những tính cách đầy phức tạp, đầy mâu thuẫn. Những chấn động đạo đức và những hành động táo bạo mà nhà văn mô tả gây xúc động cho độc giả ở mọi thời đại.

Tội ác và hình phạt xuất hiện trước công chúng độc giả vào năm 1866. Những năm 60 thế kỷ XIX, nước Nga chứng kiến nhiều biến động xã hội: năm 1861, Nga hoàng Alexandr đệ Nhị đã ký sắc lệnh xóa bỏ chế độ chiếm hữu nông nô và đưa ra một số cải cách dân chủ, tạo điều kiện cho sự phát triển của chủ nghĩa tư bản; tuy nhiên những cải cách của Nga hoàng không đáp ứng được những mong đợi của những người Nga tiến bộ, bởi những mâu thuẫn xã hội vẫn ngày càng trở nên gay gắt; cuộc sống cá nhân con người, đặc biệt là của những “con người nhỏ bé”, cũng càng trở nên khó khăn và phức tạp hơn, nhiều xung đột hơn. Dostoevsky đã tìm tòi và sáng tạo nên một hình thức tiểu thuyết đặc biệt, cho phép làm nổi bật bi kịch của nhân vật, và bi kịch đó như giọt nước trong suốt, trong đó phản ánh cả thế giới con người. *Tội ác và hình phạt* mở đầu cho hàng loạt tiểu thuyết lớn của Dostoevsky, và cũng đánh dấu thời kỳ thịnh vượng nhất của tiểu thuyết hiện thực Nga và thế giới.

Phóng tác một tiểu thuyết lớn và phức tạp như *Tội ác và hình phạt* là một việc khá đặc biệt, và không phải dễ dàng đối với một nhà văn Việt Nam. Trước đó, Hồ Biểu Chánh đã có kinh nghiệm chuyển *Những người khốn khổ* của Victor Hugo thành *Ngọn cỏ gió đùa*, ông phải mất 5 năm để sắp xếp bố cục cho tác phẩm này. Với tiểu thuyết Dostoevsky còn khó hơn rất nhiều. Gần 600 trang trên nguyên bản tiếng Nga rút lại chỉ còn hơn trăm trang tiếng Việt, vấn đề không chỉ ở số lượng trang, mà còn là sự biến cải cho phù hợp với sự tiếp nhận của độc giả Việt Nam.

Có thể đưa ra một số đối chiếu *Người thất chí* với *Tội ác và hình phạt*, qua đó hình dung sự tiếp nhận của Hồ Biểu Chánh. Trước hết là sự thay đổi nhan đề tác phẩm. Các tiểu thuyết phóng tác của Hồ Biểu Chánh đều có tên rất khác với nguyên tác. Thường hay gặp trong các tác phẩm tự sự cổ điển (truyền thống) những nhan đề có kèm từ chỉ thể loại tác phẩm (như *chí, ký, lục, truyện...* trong văn học Trung Hoa và các nước chịu ảnh hưởng của văn hoá chữ Hán; là các *povest, slovo,*... của Nga; *tale, song, lay,*... của Anh; *romance, chanson,*... của Pháp; v.v...). Ở châu Âu, những loại truyện kể về cuộc đời nhân vật nào đó, hay về cuộc phiêu lưu nào đó, thường có nhan đề mở đầu bằng *Truyện đời...*, *Cuộc phiêu lưu của...*, *Hành trình...* (*Life of...*, *Adventure of...*, *Travel of...* trong tiếng Anh, *Zhitie...*, *Khozhdenie...*, *Puteshchestvie...* trong tiếng Nga), hoặc có khi kết hợp cả hai. “Truyện đời”, “cuộc phiêu lưu” không chỉ là nội dung phản ánh, mà thành tên các thể loại tiểu thuyết tiểu sử, tiểu thuyết du ký. Đi cùng với những nhan đề có dấu hiệu xác định thể loại như thế sẽ là những kết cấu tự sự, cách thức xây dựng nhân vật có tính công thức.

Chuyển sang thời cận đại, nhan đề tiểu thuyết thường không gắn với thể loại thành một thứ công thức như vậy, tuy nhiên trên bìa sách có thể gặp trước hoặc sau nhan đề phụ chú về thể loại. Tư duy, ý thức về thể loại không mất đi, nhưng việc gọi tên thể loại (hay thậm chí tạo ra thể loại) là nhằm thể hiện ý đồ sáng tác của bản thân nhà văn (Một ví dụ: ở nửa đầu thế kỷ XIX, thời kỳ khởi đầu một nền tiểu thuyết văn xuôi mới của Nga, nhà văn N.V.Gogol khi viết tiểu thuyết *Những linh hồn chết* đặt sau nhan đề phụ chú về thể loại là trường ca – *poema*, thể hiện một quan điểm mới đối lập với chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVIII, đặt tiểu thuyết văn xuôi ở tầm nghệ thuật, ngang

hàng với những thể loại “bậc cao” ; khi xuất bản, nhà văn bị yêu cầu đổi thành nhan đề vốn quen thuộc với độc giả đương thời là *Cuộc phiêu lưu của Chichikov* – quán tính thị hiếu cổ điển đã tác động đến việc này – nhưng nhà văn kiên quyết giữ lại phụ chú (*poema*).

Có thể thấy cách đặt tên tác phẩm của Hồ Biểu Chánh đã vượt ra khỏi tính chất chuẩn mực của giai đoạn cổ điển, không còn gắn với tên thể loại nữa (trừ tác phẩm đầu tiên còn mang hình dáng của truyện thơ Nôm là *U tình lục*). Và khi phóng tác, nhan đề không còn là các “tân truyện”, “tân phá”, “tân thanh”... mà là những tên gọi gắn với những ý nghĩa nội dung đa dạng, phong phú mà nhà văn muốn phản ánh trong tác phẩm, với ý thức “sáng tác tác phẩm hoàn toàn Việt Nam”. Đó cũng là ý thức về hư cấu nghệ thuật (*fiction*), mà cùng với quá trình viết tiểu thuyết đã hình thành nơi Hồ Biểu Chánh cũng như nơi các nhà văn Việt Nam đương thời. Ngay từ năm 1906, trong thông báo về cuộc thi viết tiểu thuyết đầu tiên ở Việt Nam do tờ báo *Nông cổ mín đàm* tổ chức, Trần Chánh Chiếu đã nhấn mạnh vai trò của hư cấu, cái khiến tiểu thuyết đối lập với những tác phẩm lịch sử và các thể loại tương tự trong văn học truyền thống, cũng như tính chất hiện thực chủ nghĩa – tuy còn được hiểu một cách sơ khai – của thể loại này:

Người Lang Sa gọi là roman nghĩa là lấy từ tiếng mình mà đặt ra một truyện tùy theo nhân vật phong tục trong xứ, dường như truyện có thật vậy.[xi]

Với các nhân vật, Hồ Biểu Chánh thay các tên Nga thành tên Việt: Phụng (Raskolnikov), Trinh (Razumikhin), Loan (Dunia), Tâm (Sonia), bà Lợi (mụ chủ hiệu cầm đồ Alyona Ivanovna),... Bối cảnh thành phố Petersburg giữa thế kỷ XIX trong nguyên tác biến thành Sài Gòn những năm đầu thế kỷ XX. Cảnh lao tù Siberia cuối tác phẩm của Dostoevsky chuyển thành cảnh thiên nhiên hoang sơ bên bờ biển Hà Tiên cuối tác phẩm của Hồ Biểu Chánh. Thay cho không gian Thiên Chúa giáo với những trang *Thánh Kinh* là không gian Thiên của ngôi chùa Phật giáo. Và nhan đề từ *Tội ác và hình phạt* thành *Người thất chí*.

Sự thay đổi nhan đề còn thể hiện khác biệt trong tư duy sáng tác giữa một tác gia tuy xuất hiện trước nhưng là đại diện cho thời kỳ đỉnh cao của tiểu thuyết hiện thực Nga, với một tác gia đại diện cho một nền tiểu thuyết vừa mới bước ra khỏi thời kỳ cổ điển của Việt Nam. *Tội ác và hình phạt* gắn với xung đột chính trong tiểu thuyết của Dostoevsky, mang tính biểu tượng, tầm tư tưởng triết lý khái quát, trong khi *Người thất chí* lại là nhan đề gắn với một kiểu nhân vật cụ thể: kiểu người “có cái óc đa cảm” nhưng “không có cái óc thiệt hành”, mà nhân vật Phụng là hiện thân. Phụng có học thức, trung hậu nhưng không có ý chí, bởi vậy trước hoàn cảnh khó khăn, bất công chỉ biết buồn chán và cuối cùng sa vào tội ác. Đó là kiểu nhân vật mà văn học Nga đã trải qua vào đầu thế kỷ XIX trong những tiểu thuyết tình cảm chủ nghĩa, các trường ca lãng mạn và những tiểu thuyết hiện thực sơ kỳ, như của Pushkin và Lermontov.

Cốt truyện do vậy từ đa tuyến (nhiều cuộc đời, số phận đan xen nhau, các diễn biến sự kiện gắn với nhiều loại tiểu thuyết hình sự, trinh thám, ái tình, triết luận,...) trở thành đơn tuyến, tập trung vào câu chuyện chàng trai nghèo giết một phụ nữ để cướp của rồi phải chịu sự trừng phạt của lương tâm. Việc bớt đi một nạn nhân trong vụ giết

người cũng làm giảm lược bi kịch tinh thần của nhân vật: nơi nhân vật của Hồ Biểu Chánh không có cuộc giằng co giữa bản chất thiện sợ hãi trước tội ác và tín điều bệnh hoạn về loại người phi thường có quyền gây đổ máu vì lý tưởng. Tâm lý nhân vật vẫn là thứ tâm lý “có lý”, tức có thể lý giải được bằng hoàn cảnh, bằng suy luận logic, bằng ý thức, chứ chưa phải là thứ tâm lý của vô thức, vượt ra khỏi ranh giới những tình cảm bình thường như ở *Tội ác và hình phạt* của Dostoevsky.

Hồ Biểu Chánh phóng tác *Tội ác và hình phạt*, nhưng có lẽ thông qua trung gian tiếng Pháp. Chúng tôi chưa có thông tin đó là bản dịch nào. Tuy nhiên, những biến đổi nơi *Người thất chí* so với nguyên bản chắc chắn có tác động từ việc tiếp nhận của người Pháp đối với tác phẩm của Dostoevsky. Việc tiếp nhận Dostoevsky ở Pháp, cũng như ở Tây Âu nói chung, vào cuối thế kỷ XIX – đầu thế kỷ XX là không dễ dàng. Nhà nghiên cứu văn học người Anh Donald Rayfield khi tìm hiểu sự tiếp nhận Dostoevsky nơi tiểu thuyết gia Pháp André Gide đã nhận xét về điều này:

Quá trình ông (tức Dostoevsky – TTPP) được đọc (thường qua các bản dịch tôi sang ngôn ngữ của nhà văn phương Tây, đôi khi là những bản dịch của người Đức vốn có trước các bản tiếng Anh và Pháp) là hết sức phức tạp. Dostoevsky rất thường được hiểu như một sự thách thức đối với những quy ước quen thuộc của tiểu thuyết hiện thực và tự nhiên chủ nghĩa.[xii]

Trong các bản dịch sang tiếng Đức, mà Rayfield nhắc tới ở trên, nhan đề *Tội ác và hình phạt* đổi thành *Raskolnikov*, điều làm giảm lược nội dung vốn rất phức tạp của tiểu thuyết Nga. Một trong những người đầu tiên dịch *Tội ác và hình phạt* sang tiếng Anh là Constance Garnette. Nhà thơ Nga Iosif Brodsky đã nói về bản dịch của bà (xuất bản năm 1914) như sau:

Nguyên nhân người đọc tiếng Anh không thấy được sự khác biệt giữa Tolstoy và Dostoevsky là do họ không được đọc văn của cả hai ông này, họ chỉ đọc Constance Garnett.[xiii]

Có ảnh hưởng quan trọng đối với sự tiếp nhận Dostoevsky ở Pháp cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX là công trình *Tiểu thuyết Nga* của Eugene-Melchoir Vogué, tạo nên một thứ “mốt thời thượng” về Dostoevsky, nhưng cũng làm nhà văn Nga dường như không còn là chính ông, điều này khiến nhà văn đồng thời là nhà phê bình Pháp Téodor de Wyzewa phải nhận xét:

Thậm chí có một số tiểu thuyết gia Nga không tồn tại, nhưng tuy thế chúng ta vẫn phải cảm kích tài năng của họ nhờ sự lấu lỉnh của những người dịch.[xiv]

Những dẫn chứng trên cho thấy, *Tội ác và hình phạt* khi đến với Hồ Biểu Chánh đã bị khúc xạ qua lăng kính tiếp nhận của người Pháp (và Tây Âu nói chung) đầu thế kỷ XX vẫn còn quen với các tiểu thuyết kiểu truyền thống như của Balzac, Zola, và có lẽ phần nào của cả Lev Tolstoy nữa (Những cái mới lạ của Dostoevsky như “chủ nghĩa hiện thực dị thường”, “tiểu thuyết đa thanh”... chỉ được hưởng ứng vào giữa thế kỷ với phong trào Tiểu thuyết mới. Ngay trên tổ quốc Nga của mình, lúc sinh thời cũng như về sau, cho đến đầu thế kỷ XX, Dostoevsky dù luôn được thừa nhận là nhà văn thiên tài, nhưng nghệ thuật của ông vẫn bị coi là xa lạ, khó chấp nhận).

Người thất chí, nếu so với những tiểu thuyết phóng tác trước đó như *Cay đắng mùa đời*, *Ngon cỏ gió đùa*, *Chút phận linh đình*, *Cha con nghĩa nặng*,... là bước chuyển biến, từ những tiểu thuyết chủ yếu mang tính chất phiêu lưu (*adventure novel*), hay phong tục (*novel of manners*), hay luân lý (*Bildungsroman*),... sang tiểu thuyết tâm lý xã hội (*socio-psychological novel*), tiểu thuyết tư tưởng (*novel of ideas*). Kinh nghiệm tiểu thuyết Nga, đặc biệt là của Dostoevsky là tấm gương cho Hồ Biểu Chánh và các tiểu thuyết gia Việt Nam. Không phải tình cờ mà Nhất Linh cuối thập niên 1930 cho ra đời tiểu thuyết *Bướm trắng* khác hẳn những tiểu thuyết luận đề của chính nhà văn này trước đó và mang rõ dấu ấn của *Tội ác và hình phạt*. Niềm say mê của Thạch Lam, Nguyễn Tuân dành cho Dostoevsky cũng tác động nhiều đến tính chất tác phẩm của họ. Tuy nhiên, do tác động của khâu trung gian Pháp, đồng thời cũng do đặc điểm phát triển tiểu thuyết, và bản thân đặc điểm tư duy văn hoá phương Đông gắn với những điều kiện lịch sử xã hội đầu thế kỷ XX, *Tội ác và hình phạt* của Dostoevsky được các nhà văn Việt Nam tiếp nhận chủ yếu ở những khía cạnh phản ánh, vạch trần những bất công trong xã hội, miêu tả con người là nạn nhân của hoàn cảnh và thể hiện niềm tin cái thiện rồi sẽ thắng cái ác. Những vấn đề tư tưởng (như triết lý siêu nhân, chủ nghĩa hư vô, tư tưởng đạo đức dựa trên nền tảng tôn giáo...), những phân tích về bản chất nhị nguyên trong con người, những “trần thuật tâm lý tội ác”, những khám phá về những sức mạnh nằm ngoài lý lẽ và hoàn cảnh nhưng thường xuyên điều khiển hành vi con người, v.v... tuy có thể rất được các nhà văn quan tâm và tác động phần nào đối với sáng tác của họ, nhưng chưa thể được vận dụng một cách phổ biến khi viết về xã hội và con người Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX.

Ngoài ra, còn có thể lưu ý thêm một điểm nữa: năm 1935 có hai bộ phim được dựng từ *Tội ác và hình phạt*: một của đạo diễn điện ảnh Pháp Pierre Chenal, hai của đạo diễn Mỹ gốc Áo Josef von Sternberg. Nội dung phim như sau: nhân vật Raskolnikov, kẻ tin rằng mình có thể đứng cao hơn luật pháp, trong hoàn cảnh bức bách về tiền bạc, lại chứng kiến cảnh khốn khổ của mẹ và em gái, của cô gái điếm Sonia, đã giết chết một người chủ hiệu cầm đồ lớn tuổi để lấy tiền. Anh ta buộc phải đối diện với một viên thanh tra giàu kinh nghiệm và mẫn cán. Phim của đạo diễn Hollywood kết thúc với việc Raskolnikov đầu hàng viên thanh tra, phim Pháp kéo dài hơn: nhân vật kiếm tìm sự tha thứ kể cả sau khi ra khỏi tù.

Có thể thấy ở nhiều điểm, nội dung *Người thất chí* gần với các bộ phim này hơn là với tiểu thuyết của Dostoevsky. Chẳng hạn so sánh với phim của Sternberg: nhân vật Trinh trong *Người thất chí* và Razumikhin trong phim đều là bạn cùng phòng của nhân vật chính, xuất hiện ngay từ đầu tác phẩm, trước khi xảy ra vụ án đã cho nhân vật vay tiền để trả tiền nhà và tiền ăn (Razumikhin của Dostoevsky chỉ xuất hiện sau vụ án, không có các chi tiết cho vay tiền, tình bạn giữa anh với Raskolnikov không thân thiết, cởi mở như giữa các nhân vật của Hồ Biểu Chánh hay của phim). Cô Tâm của Hồ Biểu Chánh, cũng như cô Sonia của phim cũng xuất hiện từ đầu, trong một sự cố được nhân vật giúp đỡ (Tâm bị xe đụng, còn Sonia đánh rơi tiền), vì cảm kích mà đem lòng yêu mến nhân vật (nhân vật của Dostoevsky biết Sonia qua ông bố nghiện rượu, và giúp đỡ ông bố, thái độ của Sonia với Raskolnikov mang tinh thần tôn giáo hơn là tình cảm tự nhiên của một cô gái trẻ). Chi tiết trước khi gây án, nhân vật đến toà báo, gặp người chủ

bút, và sau đó được đăng hai bài trên báo cũng có ở cả *Người thất chí* lẫn phim (trong khi trong tiểu thuyết của Dostoevsky, bài báo được đăng chỉ được nhắc đến trong cuộc trò chuyện, tranh luận với viên thanh tra, sau khi vụ án xảy ra). Nạn nhân của vụ án trong *Người thất chí* và trong phim chỉ có một: là bà chủ hiệu cầm đồ (trong khi Dostoevsky cho Raskolnikov giết cả em gái bà ta). Cũng như trong phim, nhân vật *Người thất chí* giết người lấy tiền để giúp gia đình cô gái điếm, cho mẹ và em gái, hối hận vì hành động tội lỗi, tự dày mình về nơi hẻo lánh để tìm sự tha thứ. Trong khi đó, nguyên nhân giết người cũng như thú tội của Raskolnikov trong tác phẩm của Dostoevsky phức tạp hơn nhiều, nằm ngoài những lý giải logic, tuy thú tội nhưng đến cuối tiểu thuyết vẫn chưa thừa nhận sai lầm của mình.

Chưa có những chứng cứ về mối liên hệ trực tiếp giữa *Người thất chí* với các bộ phim *Tội ác và hình phạt*. Tuy nhiên, vào thập niên 1930, ở Việt Nam đã có hệ thống rạp chiếu phim ở các thành phố lớn, chủ yếu chiếu các phim của Pháp và Mỹ phóng tác từ các tác phẩm văn học (bộ phim nói đầu tiên chiếu ở Việt Nam là *Phía Tây không có gì lạ* của đạo diễn Mỹ Lewis Milestone chuyển thể từ tiểu thuyết cùng tên của Erich Maria Remarque), và có lẽ nhiều người Việt biết tiếng Pháp đã được xem phim *Tội ác và hình phạt* (nhưng chưa rõ của Chenal hay của Sternberg. Nhà văn Nguyễn Hồng nhớ lại rằng khi đang viết *Bi vô*, ông đã bị bộ phim “dội lửa lên tâm trí” [xv]). Ngoài ra, như trong trích dẫn Hồ Biểu Chánh ở phần trên của bài viết này, nhà văn cũng thừa nhận đã sử dụng “tuồng hát Pháp” để phóng tác. Việc một số tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh được phóng tác từ tác phẩm của các nhà điện ảnh Pháp như Pierre Decourcelle hay Marcel Pagnol cho thấy nhà văn không thờ ơ với điện ảnh, và có khả năng nói về ảnh hưởng của điện ảnh đối với *Người thất chí*. Trong quá trình cận đại hoá tiểu thuyết, có một tác động đáng kể phát xuất từ các loại hình nghệ thuật khác, đặc biệt là những loại hình nghệ thuật có sử dụng ngôn từ như sân khấu và điện ảnh. Không phải vô cớ mà những nhà văn quan trọng trong phong trào lãng mạn và hiện thực của châu Âu thế kỷ XIX như Goethe, Hugo, Gogol, Tolstoy, Chekhov,... vừa sáng tác tiểu thuyết, vừa là các nhà soạn kịch nổi tiếng. Sân khấu có tác động góp phần mở rộng biên độ nội dung phản ánh của tiểu thuyết cũng như đổi mới những hình thức thể hiện của thể loại này. Ở Việt Nam, những năm đánh dấu sự chuyển mình của tiểu thuyết sang thời cận đại cũng là những năm bắt đầu nền kịch nghệ mới, kinh nghiệm viết kịch bản sân khấu của các nhà văn như Hồ Biểu Chánh, Thế Lữ, Kim Lân... đi song hành cùng kinh nghiệm viết tiểu thuyết. Và bởi vì anh em Lumière làm ra những thước phim đầu tiên từ năm 1895 mở đầu cho nền nghệ thuật thứ bảy, nên vào thế kỷ XX, bên cạnh sân khấu còn có điện ảnh tham gia tương tác với văn học. Mối tương tác đó rất mạnh: các bộ phim đều dựa vào cốt truyện của văn học, ngược lại văn học cũng học được nhiều thủ pháp nghệ thuật từ điện ảnh. Những nhà văn như Kim Lân, Nguyễn Tuân cũng đã thử tài với điện ảnh.

Mối quan hệ với sân khấu và điện ảnh có thể tìm thấy biểu hiện trong *Người thất chí*. Trước hết là ở phương thức tự sự: đó không phải là việc kể lại câu chuyện xảy ra trong quá khứ, mà là những gì đang diễn ra trong thời hiện tại. Không có lịch sử nhân vật làm đề dẫn (những biến cố trong quá khứ chủ yếu được nhắc đến trong lời thoại của các nhân vật), mở đầu truyện đi thẳng vào hành động: cuộc trò chuyện tranh luận giữa hai nhân vật. Giống như kịch bản, những suy nghĩ, tư tưởng, tình cảm của các

nhân vật, quan hệ giữa họ với nhau, v.v... chủ yếu được bộc lộ qua lời nói, tức qua những đối thoại. Đọc *Người thất chí* sẽ thấy lượng đối thoại giữa các nhân vật chiếm phần lớn tác phẩm (so với những tác phẩm khác của chính nhà văn, lượng đối thoại ở tiểu thuyết này cũng nhiều hơn hẳn). Ngoài ra, những miêu tả chi tiết, cụ thể về cảnh quan, về diện mạo, cử chỉ, bộ điệu,... gọi nghĩ đến các chi dẫn sâu khấu hay điện ảnh. Điều này không thấy ở *Tội ác và hình phạt*, dù Dostoevsky cũng là nhà văn “nói nhiều” và rất chú ý miêu tả chi tiết. Lấy một ví dụ so sánh cách tả ngoại hình nhân vật ở hai tác phẩm: Trời gần tối Trinh mặc một bộ ka-ki vàng, quần may cụt ống, áo sơ-mi xanh, đầu đội kết ni đen, chun vẫn ghệt vải xám, ở trong nhà bước ra tới cửa,... (*Người thất chí*)

Chàng ăn mặc tồi tàn đến nỗi giá phải người khác, dù đã dạn dày chẳng nữa, cũng phải thấy ngượng khi bước ra phố giữa ban ngày trong những tấm giẻ rách như vậy. Song ở khu phố này thì dù có ăn mặc thế nào cũng khó lòng mà khiến ai ngạc nhiên. (*Tội ác và hình phạt*, bản dịch của Cao Xuân Hạo)

Hay so sánh hai đoạn tả căn phòng trọ của nhân vật chính, vừa giống nhau lại cũng rất khác nhau:

Trong căn nhà của Phụng ở, bàn ghế dọn sơ-sài, chớ không hực-hỡ như các căn khác trong dãy phố đó. Phía trước có một bộ ván gỗ nhỏ, với một cái ghế bố để nằm chơi, Chính giữa có một cái bàn vuông với một cái ghế để tiếp khách, một bên có một cái bàn viết chứa sách đây chông, sách Tây sách quốc-âm xốc lộn-xộn, không có thứ-tự. Còn phía trong thì chỉ có một cái giường để ngủ, với hai cái rương lớn để áo quần mà thôi; bàn rửa mặt thì để dưới nhà bếp, mà chẳng có nồi ơ, chén bát chi hết. (*Người thất chí*)

Đó là một cái chuồng nhỏ xíu, dài độ sáu bước, giấy dán tường đã ngả màu vàng, phủ đầy bụi bặm, nhiều nơi đã long ra, trông thảm hại quá chừng. Nhà thấp đến nỗi người nào hơi cao một chút bước vào là đã thấy ròn rợn, cứ lo cộc đầu vào trần. Đồ đạc thật xứng đáng với nơi bày biện: buồng có ba cái ghế dựa cũ kỹ, ọp ẹp, trong góc đặt một cái bàn gỗ sơn, trên có mấy quyển sách và mấy quyển vở, cứ trông lớp bụi bặm phủ lên cùng đã biết lâu nay không hề có ai sờ tay đến, và cuối cùng là một chiếc ghế sofa to công kênh vốn phủ vải hoa, nhưng nay đã rách bươm, kê dọc sát tường, choán gần nửa căn buồng. (*Tội ác và hình phạt*, bản dịch của Cao Xuân Hạo)

Một lối tả theo kiểu dựng cảnh, dựng hình cho việc trình diễn, bài trí sân khấu, còn một lối tả để người đọc hình dung, liên tưởng và cảm xúc. Sự khác biệt so với nguyên bản về cốt truyện (chú ý đến hành động hơn miêu tả những trạng thái tâm lý phức tạp hay các tư tưởng, tập trung vào vụ giết người, khai thác mối quan hệ Phụng – Tâm, cái kết có hậu) cũng thể hiện chất kịch bản nơi *Người thất chí*.

Đây là mối quan hệ điện ảnh → văn học → điện ảnh, thường gặp ở thời hiện đại, nhất là nơi các nhà văn được gọi là “bán chạy” (*best selling writer*), trong đó nhiều người vừa làm điện ảnh (và sân khấu) vừa viết tiểu thuyết, chẳng hạn như Marcel Pagnol của Pháp, Alberto Moravia của Italia, Arthur Hailey của Canada,... Hồ Biểu Chánh cũng thuộc kiểu nhà văn “bán chạy”. Có thể dẫn lời kể của nhà văn Đông Hồ làm minh chứng:

Bấy giờ Hồ tiên sinh đã về quê nhà ở Gò Công, không có một chủ nhật nào mà không có xe của các chủ báo đua nhau xuống Gò Công thăm tiên sinh mà mua tác phẩm. Có nhà giàu như báo Thần Chung, anh Nam Đình đã mua và trả tiền

trước, chiếm sẵn một lượt năm bảy bộ giành lấy độc quyền. Rồi đến các nhà xuất bản cũng chạy theo. Khi đó tôi đang chủ trương nhà xuất bản Bốn Phương. Trong nhà cũng có người muốn có ít tác phẩm của Hồ Biểu Chánh y như các nhà xuất bản khác để góp mặt cho đủ với đồng nghiệp. Tôi cũng chiều ý. Tôi được biết, các tác phẩm của tiên sinh đã được đặt cọc trước hết rồi; tìm mãi mới thấy còn sót lại hai bộ.[xvi]

Sách “*best seller*” là loại sách cho đại chúng. Hồ Biểu Chánh khi viết tác phẩm của mình cũng hướng tới đại chúng, với mục đích giáo huấn đạo lý bằng văn chương, với ngôn ngữ và phương thức tự sự giản dị, phù hợp với thị hiếu của đông đảo độc giả bình dân Việt Nam, đặc biệt người Nam Bộ, vốn yêu thích các truyện “nghĩa hiệp”. Và ông trung thành với thị hiếu đó đến cuối đời, dù từng tiếp cận và phỏng tác cả tác phẩm của “thiên tài tàn bạo” Dostoevsky. Bởi vậy, các nhà nghiên cứu cho rằng Hồ Biểu Chánh tuy sớm tiếp xúc với phương Tây, đóng vai trò tiên phong trong tiến trình cận đại hoá văn học, nhưng đồng thời cũng vẫn cổ, vẫn truyền thống. Tuy nhiên, phải chăng đó thực sự là cái cổ truyền, như một sự đối lập với hiện đại? Không chỉ “*best seller*”, “chất kịch bản”, “chất điện ảnh” là những dấu hiệu của thời hiện đại, mà cả những tư tưởng trọng đạo đức, đề cao nghĩa hiệp, những “cha con nghĩa nặng”, “vì nghĩa vì tình”, “nhân tình ấm lạnh”... vẫn cuốn hút những con người đầu thế kỷ XXI qua nhiều tiểu thuyết, và đặc biệt là qua điện ảnh và truyền hình. Chính Hồ Biểu Chánh giờ đây lại đang rất hấp dẫn các nhà làm phim. Bởi vậy, theo chúng tôi, đó có lẽ không chỉ là truyền thống, thậm chí cũng không phải là cận đại, mà còn là một dấu hiệu sớm của thời hiện đại, một loại hình hiện đại mang tính đại chúng.

Việc lựa chọn *Người thất chí* – một hiện tượng phóng tác của Hồ Biểu Chánh làm đề tài cho bài viết này của chúng tôi không phải là một sự ngẫu nhiên. Trước hết nó là đối tượng của hướng nghiên cứu so sánh quan hệ giao lưu ảnh hưởng: thông qua phân tích những tương đồng và dị biệt của *Người thất chí* với tác phẩm nguyên bản *Tội ác và hình phạt*, có thể thấy được phần nào hành trình của văn học Nga đến với Việt Nam giai đoạn trước cách mạng Tháng Tám và vai trò của trung gian Pháp. Tuy nhiên, bản thân quá trình tiếp nhận đó lại cũng có thể được xem xét như hiện tượng mang tính loại hình. Hiện tượng phóng tác này diễn ra vào cuối thập niên 1930, tức khi trong văn học Việt Nam, cận đại hoá đang chuẩn bị hoàn tất: cuộc hội nhập với thế giới (mà chủ yếu là với phương Tây) đã kinh qua giai đoạn “lượm” (bắt chước, mô phỏng) để chuyển sang giai đoạn “chất” (tạo ra những tác phẩm độc đáo, mang những nét đặc thù dân tộc từ đề tài, cốt truyện, nhân vật đến phong cách ngôn ngữ). Hồ Biểu Chánh không chỉ là nhà văn phóng tác nhiều nhất, mà còn thành công nhất, mà nguyên nhân của sự thành công đó chính là việc thoát khỏi cái bóng nguyên bản nước ngoài để trở về với những vấn đề xã hội và con người Việt Nam, với ngôn từ vẫn đậm chất phương ngữ Nam Bộ nhưng ngày càng trong sáng hơn. Là tác phẩm mô phỏng *Tội ác và hình phạt* của Dostoevsky, *Người thất chí* đã chạm tới cái gọi là chủ nghĩa hiện thực ở nghĩa cao nhất[xvii] của tiến trình văn học thế giới (dẫu chỉ ở phương diện tiếp nhận), và hoàn tất hành trình phóng tác của Hồ Biểu Chánh từ truyện thơ *Vậy mới phải*, qua các tiểu thuyết văn xuôi như *Chúa tàu Kim Quy*, *Ngọn cỏ gió đùa*, *Cay đắng mùi đời*,... đến những *Ông cử*, *Thầy thông ngôn*... Đó cũng là hành trình đi từ chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn,

sang chủ nghĩa hiện thực (từ hiện thực xã hội đến hiện thực tâm hồn, tức cũng là từ hiện thực sơ kỳ đến hiện thực hậu kỳ), là quá trình chuyển biến từ loại hình truyền thống sang cận đại đến hiện đại trong sáng tác của Hồ Biểu Chánh nói riêng, cũng như của toàn bộ nền văn học Việt Nam nói chung. Nhà văn của Việt Nam, cũng giống như của nhiều dân tộc phương Đông, chính nhờ kinh nghiệm của cả thế kỷ đi trước của các nhà văn phương Tây đã rút ngắn tiến trình cận đại hoá và hiện đại hoá.

Nhà Đông phương học nổi tiếng người Nga N.I. Konrad từng đưa ra nhận xét rằng phong trào Phục Hưng trong văn học thế giới đi từ phương Đông sang Phương Tây (bắt đầu từ Trung Quốc - thế kỷ VIII, sau đó đến Trung Á, Iran và Tây Bắc Ấn Độ - thế kỷ IX, sang Ý vào thế kỷ XIII để mở đầu thời kỳ này ở Châu Âu và kéo dài đến thế kỷ XVIII); còn các trào lưu văn học thời kỳ cận đại - thời kỳ chủ nghĩa tư bản - như chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực... lại vận động theo chiều ngược lại: từ Tây sang Đông.[xviii]

Từ giữa thế kỷ XX, cùng với sự bùng nổ dân số hậu thế chiến II, rồi chiến tranh lạnh, chiến tranh Việt Nam và rất nhiều xung đột khu vực sau này, sự xuất hiện của máy tính từ *analogue* đến máy tính cá nhân dẫn đến sự bùng nổ của thông tin, của văn hoá tiêu dùng với những tác động to lớn của điện ảnh, truyền hình và các loại hình nghệ thuật đại chúng, thì các khuynh hướng văn học hiện đại vận động phức tạp hơn, nhưng với tốc độ lan toả nhanh hơn, và dường như lại có xu hướng đi từ Đông sang Tây, với những vai trò tiên phong của Nhật Bản, Trung Hoa...

Do nhiều điều kiện lịch sử, xã hội, kinh tế, con người..., có những nền văn hoá, văn học có tầm ảnh hưởng rất lớn. Đồng thời, cũng có những nền văn học nhỏ chưa có nhiều tiếng nói trên trường quốc tế, như văn học Việt Nam. Tuy nhiên, nếu xét trên phương diện loại hình lịch sử, có thể thấy ở nơi đây vẫn diễn ra những tiến trình phát triển văn học tương tự với mọi nền văn học khác, dù lớn hay nhỏ, dù Đông hay Tây. Có vai trò quan trọng của sự học hỏi, vay mượn bên ngoài, nhưng cũng có cả những yếu tố tự thân, nội sinh, không chỉ đi sau, mà có khi còn sớm hơn. Một vài dấu hiệu báo sớm đó có thể tìm thấy nơi Hồ Biểu Chánh cả khi ông đang tiếp thu, phóng tác văn học phương Tây, như trường hợp *Người thất chí*.

Bài viết của chúng tôi vận dụng lý thuyết về loại hình lịch sử. Đó là sản phẩm của nghiên cứu văn học Liên Xô cũ và vẫn được duy trì cho đến nay. Có thể gọi đó là "trường phái Nga" trong văn học so sánh, bên cạnh các trường phái Pháp và Mỹ. Những cơ sở ban đầu của trường phái này được đặt ra từ cuối thế kỷ XIX trong các công trình về thi pháp lịch sử của A.Veselovsky, và thực sự được khẳng định dưới thời Liên Xô với những tên tuổi lớn như I.Anissimov, V.M.Zhirmunsky, M.P.Alekseev, N.I.Konrad, I.G.Neupokoeva... So sánh loại hình lịch sử dựa trên quan điểm triết học duy vật biện chứng và duy vật lịch sử, xem xét văn học như một phạm trù lịch sử có những mối quan hệ bên trong và bên ngoài dân tộc. Văn học nằm trong bối cảnh của dân tộc, đồng thời cũng nằm trong bối cảnh của thế giới, vì vậy có vấn đề văn học dân tộc và văn học thế giới, vấn đề tiến trình phát triển của văn học trong phạm vi dân tộc và phạm vi thế giới. Các nhà nghiên cứu loại hình học cho rằng những quy luật chung

của quá trình phát triển lịch sử cho phép nói những quy luật phát triển trên bình diện thế giới của văn học, dù rằng các nền văn học dân tộc, trong đó có văn học Việt Nam, có thể đi nhanh hay chậm, sớm hay muộn hơn nhau trong tiến trình đó, và có thể phân chia các hiện tượng văn học theo những loại hình lịch sử khác nhau (như truyền thống hay cổ điển, cận đại, hiện đại). Những quan hệ loại hình không loại trừ những mối quan hệ giao lưu, ảnh hưởng, những hiện tượng văn học thường nằm cả trong phạm vi quan hệ loại hình (tức mang yếu tố nội sinh), vừa trong phạm vi quan hệ giao lưu (tức do vay mượn, ảnh hưởng).

Một trong những ưu điểm của loại hình lịch sử là giúp tiếp cận các hiện tượng văn học dân tộc một cách khách quan trên bình diện văn học thế giới, tránh cả những cực đoan sùng ngoại lẫn những cực đoan của chủ nghĩa dân tộc, nhất là trong những trường hợp diễn ra sự vay mượn, tiếp nhận như tác phẩm *Người thất chí* của Hồ Biểu Chánh. Dĩ nhiên, loại hình lịch sử không phải là phương pháp duy nhất trong nghiên cứu văn học so sánh. Việc phối hợp với những cách tiếp cận khác (như so sánh khởi nguyên – giao lưu, hay xã hội học, văn hoá học, văn bản học...) là cần thiết để việc nghiên cứu có hiệu quả và có ý nghĩa.

 [i] Xem: Nguyễn Khuê, *Chân dung Hồ Biểu Chánh*, NXB Lửa Thiêng, 1974.

[ii] Đây là quan niệm hẹp về tiểu thuyết (là những tác phẩm được viết bằng văn xuôi), tuy nhiên tiểu thuyết cũng có thể được hiểu theo nghĩa rộng: đó là những tác phẩm tự sự trong đó phản ánh số phận con người cá nhân, trong bối cảnh của cuộc sống đời thường, với những mối quan hệ (thường là mâu thuẫn, xung đột) với gia đình và xã hội, được thể hiện dưới bất kỳ hình thức tự sự nào, vì thế bao gồm cả truyện vừa và truyện ngắn, cũng như cả tiểu thuyết văn xuôi lẫn tiểu thuyết bằng thơ (truyện thơ). Bởi vậy trong phần trình bày bên dưới, chúng tôi đề cập cả truyện thơ Nôm, các trường ca châu Âu,... như những đối tượng để so sánh, đối chiếu.

[iii] Khái niệm “cận đại” mà chúng tôi sử dụng ở đây như một loại hình lịch sử, với mốc thời gian chủ yếu là từ cuối thế kỷ XVIII đến nửa đầu thế kỷ XX, và khái niệm “cận đại hoá” là để chỉ quá trình chuyển đổi từ loại hình “truyền thống” (trung đại, cổ điển) sang loại hình “cận đại”. Trong khi đó loại hình “hiện đại” với chúng tôi có mốc thời gian muộn hơn, chủ yếu từ nửa sau thế kỷ XX. Tuy nhiên, trong nghiên cứu có thể gặp cách gọi khác. “Cận đại” và “cận đại hoá” ở đây có thể tương ứng với các tên gọi “hiện đại”, “hiện đại hoá”, còn khái niệm “hiện đại” lại tương ứng với tên gọi “hậu hiện đại” ở nhiều công trình nghiên cứu khác (lưu ý: “hiện đại” và “hậu hiện đại” cũng là các loại hình lịch sử, không đồng nhất với “chủ nghĩa hiện đại”, “chủ nghĩa hậu hiện đại”). Sự chưa thống nhất tương tự cũng có thể gặp trong việc sử dụng các thuật ngữ tiếng Anh như “pre-modern”, “modern”, “post-modern”.

[iv] Khái niệm “trung đại” ở đây được dùng tương đương với các khái niệm “cổ điển”, “truyền thống”.

[v] Nhiều tác giả, *Thi pháp lịch sử. Những thời đại văn học và những loại hình ý thức nghệ thuật* (Phần Dẫn nhập), Moskva, NXB “Nasledie”, 1994 (Bản tiếng Nga).

[vi] Gurevich A.Ia., *Các phạm trù văn hóa trung cổ*, Hoàng Ngọc Hiến dịch, Nxb Giáo dục, 1996, trang 11.

[vii] Sử dụng cụm từ của Khổng Tử ở đây, chúng tôi không chỉ khuôn định vào nghĩa ban đầu, là thuật lại Đạo Thánh hiền của Nho giáo, mà hiểu theo nghĩa rộng hơn là thuật lại những sách cũ, chuyện xưa, tức những gì mà người đi trước đã viết, với tinh thần xem cái cổ là khuôn mẫu.

[viii] Thông tin lấy từ: Nguyễn Nam Trân, “Phiên dịch để khai sáng - Tìm hiểu ảnh hưởng của Tây phương đối với văn học Nhật Bản hiện đại”, Nguồn: <http://www.erct.com/2-ThoVan/NNT/PhienDich.htm>

[ix] Thông tin lấy từ: Lee, H. Peter (Editor), *A History of Korean Literature*, Cambridge University Press, 2003.

[x] Theo: Nguyễn Khuê, *Chân dung Hồ Biểu Chánh*.

[xi] Nông cổ mìn đàm, số 262, ngày 23/10/1906.

[xii] Donald Rayfield, “A Virgin to his Dante: Gide’s Reception of Dostoevsky”, *Forum for Modern Language Studies*, volume XXXVI, issue 4, Oxford University Press, 2000, pp.340-356

[xiii] Dẫn theo: David Remnick “The Translation Wars”, *The New Yorker*, 7/11/2005.

[xiv] Dẫn theo: William B. Edgerton, “Reviews on: The Russian Novel in France: 1884-1914 by F. W. J. Hemmings and Tolstoï en France by Thaïs S. Lindstrom”, *Comparative Literature*, Vol. 7, No. 2, *Changing Perspectives in Modern Literature: A Symposium*, Spring 1955.

[xv] Theo: Phạm Thị Phương, “Dostoevsky tại Việt Nam giai đoạn trước 1945”, Báo cáo khoa học tại Hội thảo EuroViệt lần thứ VI, 2008 (Nguồn: <http://www.aai.uni.hamburg.de/euroviet/PhThPhuong.pdf>).

[xvi] Dẫn theo: Hoài Anh, “Hồ Biểu Chánh – cây cầu nối những giá trị cổ truyền với con người hiện đại”, Nguồn: *Phê bình – Bình luận văn học*, Nxb Tp. Hồ Chí Minh, 1998.

[xvii] Khái niệm này do chính Dostoevsky đưa ra, khi nói về sự khám phá hiện thực tâm hồn nơi sáng tác của mình: “Người ta gọi tôi là nhà tâm lý. Điều đó không phải là sự thật. Tôi chỉ là nhà hiện thực ở nghĩa cao nhất của nó: nghĩa là tôi khắc họa mọi bề sâu của tâm hồn con người”.

[xviii] Konrad N.I., “Dẫn nhập”, *Lịch sử văn học thế giới*, gồm 9 tập, tập 1, Viện Văn học thế giới mang tên Gorky, Moskva, Nxb “Nauka”, 1983 (Bản tiếng Nga).
