

**LÊ TIẾN DŨNG**

**GIÁO TRÌNH**  
**LÍ LUẬN VĂN HỌC**  
**PHẦN TÁC PHẨM VĂN HỌC**

**NHÀ XUẤT BẢN ĐẠI HỌC QUỐC GIA**  
*THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH 2002*

***Phần thứ nhất :***  
**TÁC PHẨM VĂN HỌC - CHỈNH THỂ TRUNG TÂM  
CỦA HOẠT ĐỘNG VĂN HỌC**

***Chương một:***  
**TÁC PHẨM VĂN HỌC  
LÀ MỘT CHỈNH THỂ NGHỆ THUẬT ĐỘC ĐÁO**

**I. TÁC PHẨM VĂN HỌC LÀ CHỈNH THỂ TRUNG TÂM CỦA  
HOẠT ĐỘNG VĂN HỌC**

1. Văn học cũng như nghệ thuật nói chung tồn tại thông qua tác phẩm. Không thể nói đến nghệ thuật hội họa, nghệ thuật âm nhạc, nghệ thuật sân khấu nếu như không có những bức tranh, những bản nhạc, những vở diễn... Cũng vậy, không thể nói đến văn học nếu không có những bài thơ, những truyện ngắn, những tiểu thuyết..... Tác phẩm văn học là tế bào của đời sống văn học. Nó không chỉ là kết quả sáng tạo của nhà văn mà còn là đối tượng tiếp nhận của bạn đọc, đối tượng khảo sát của nghiên cứu văn học, đối tượng phân tích của giảng dạy văn học.

So với các chỉnh thể văn học khác thì chỉnh thể tác phẩm là chỉnh thể trung tâm. Bởi lẽ không có nó thì các chỉnh thể khác mất hết ý nghĩa, thậm chí không có lí do tồn tại.

Văn học thể hiện cuộc sống bằng *hình tượng*. Nhưng hình tượng văn học mãi mãi chỉ là ý đồ, chỉ là ý tưởng trong ý thức của nhà văn nếu như không có tác phẩm. Những cảm xúc, những suy nghĩ của nhà văn về con người, về cuộc đời dù có mãnh liệt, sâu sắc đến đâu cũng trở nên vô nghĩa nếu không có tác phẩm. Tác phẩm văn học làm cho hình tượng văn học có hình hài, diện mạo, nó làm cho ý tưởng của nhà văn không chỉ là ý tưởng mà trở thành hiện thực tinh thần, từ đó có thể tiếp nhận được.

*Nhà văn* là người sáng tạo ra tác phẩm, nhưng đến lượt mình chính tác phẩm lại là "*chứng minh thư*" xác nhận tư cách nhà văn. Không thể gọi một ai đó là nhà văn khi không có tác phẩm. Nguyễn Du bất tử là vì ***Truyện Kiều*** của ông bất tử chứ không phải ngược lại. Nếu gạt ***Truyện Kiều*** và các sáng tác khác của Nguyễn Du ra khỏi văn nghiệp của ông thì Nguyễn Du với tư cách là một thi hào lớn của dân tộc cũng không còn tồn tại. Cũng vậy, làm nên chân dung văn học của Nguyễn Khuyến không phải

là ở những chức vụ "quan nhà Nguyễn" mà chính là những bài thơ thắm nổi đau thế sự, những bài thơ viết khi "tựa gối ôm cần" về cảnh sắc nông thôn Việt Nam của ông.

Hơn thế nữa, tác phẩm văn học cũng định vị các nhà văn trong lịch sử văn học. Các thứ vị trong văn chương không thể căn cứ vào vị thứ ở ngoài đời mà phải căn cứ vào tác phẩm. Tuổi thọ văn học của nhà văn phụ thuộc vào tuổi thọ của tác phẩm. Tác phẩm của nhà văn bất tử thì tên tuổi họ cũng bất tử và ngược lại. Biết bao "văn sĩ" đã biến mất khỏi ký ức nhân loại vì tác phẩm của họ chưa đủ lưu dấu với thời gian.

Tác phẩm văn học cũng là yếu tố làm nên *nền văn học hay trào lưu văn học*. Không có tác phẩm thì không có trào lưu văn học hay nền văn học. Sự hưng thịnh của một nền văn học, sự thăng trầm của một trào lưu văn học nào đó đều gắn với sự hưng thịnh, sự thăng trầm của tác phẩm. Thời đại văn học Hi Lạp rực rỡ như vậy bởi vì đó là thời đại gắn với biết bao tác phẩm bất hủ như thần thoại, anh hùng ca, bi kịch... Chúng ta cũng không thể gọi là nền văn học Việt Nam nếu không có một kho tàng phong phú các tác phẩm văn học, từ văn học dân gian đến văn học viết, từ văn học cổ cận đến văn học hiện đại.

Ở phía khác, với nghiên cứu, phê bình, tiếp nhận giảng dạy văn học, tác phẩm văn học cũng giữ vai trò trung tâm. Hầu như các đặc trưng, các thuộc tính, bản chất của văn học đều được tìm thấy ở tác phẩm. Các quy luật chung của văn học mà lí luận văn học, lịch sử văn học, phê bình văn học rút ra đều xuất phát từ tác phẩm. Cũng từ tác phẩm mà nghiên cứu về nhà văn, bạn đọc, về sự tác động của văn học đối với đời sống xã hội. Cho nên có thể nói tác phẩm văn học là chỉnh thể trung tâm của hoạt động văn học. Do vậy việc tìm hiểu bản chất và các thuộc tính của tác phẩm là quan trọng và cần thiết.

2. Lí luận văn học từ xưa đến nay ở ta cũng như trên thế giới đã có nhiều quan niệm khác nhau về tác phẩm. Loại quan niệm thứ nhất hạn định sáng tác có *tính hình tượng* như thơ, truyện, kịch, kí... mới là tác phẩm văn học. Theo quan niệm này thì một bài thơ, một bài ca, dao, một truyện ngắn, một bút kí, một tiểu thuyết... đều là tác phẩm. Còn các sáng tạo ngôn từ khác không phải tác phẩm.

Quan niệm thứ hai xem tất cả những sáng tác ngôn từ có *tính chất thẩm mỹ* đều là tác phẩm văn học. Theo quan niệm này thì không chỉ có tác phẩm như thơ, truyện, kịch mới là văn học, mà ngay các tác phẩm chính luận, hành chính, triết học nếu có tính nghệ thuật đều là tác phẩm văn học. Với quan niệm này các loại tác phẩm như *Thiên đô Chiếu* của Lí

Thái Tổ, *Thư dụ Vương Thông* của Nguyễn Trãi, *Lời kêu gọi toàn quốc kháng chiến* của Hồ Chí Minh... đều là những tác phẩm văn học. Bằng chứng là các tác phẩm kể trên đã được hoặc là đưa vào các tuyển tập văn học, hoặc là giảng dạy trong chương trình văn học ở bậc phổ thông.

Ở quan niệm thứ nhất mọi người dễ dàng nhất trí. Ở quan niệm thứ hai không phải mọi ý kiến đều thống nhất. Theo chúng tôi, phạm vi tác phẩm văn học có thể mở rộng, song không phải là vô bờ bến. Rõ ràng là một số tác phẩm chính luận có tính nghệ thuật cao cũng có thể đưa vào phạm trù tác phẩm văn học. Cho nên trong văn học đã từng tồn tại thể loại *chính luận nghệ thuật* (1). Vấn đề còn lại là phải xác định được ở mức độ nào là chính luận thuần túy, và ở mức độ nào là chính luận nghệ thuật.

Ngoài ra còn có các quan niệm khác như xem tác phẩm văn học là "bức tranh đời sống", lại có quan niệm xem tác phẩm như là "sự biểu hiện nội tâm". Lại có quan niệm xem tác phẩm như là một "cấu trúc ngôn ngữ" hay là một "thông điệp", một "kiểu lời nói" v.v... Các quan niệm này đều có những khía cạnh hợp lí của nó.

Theo chúng tôi, trước hết tác phẩm văn học là những sáng tạo nghệ thuật bằng ngôn từ.

Tác phẩm văn học có thể là một bài thơ, một truyện ngắn, một bộ tiểu thuyết hay một bút kí, một phóng sự, một kịch bản văn học... Tác phẩm văn học có thể dài hàng ngàn trang như một bộ tiểu thuyết mà cũng có thể chỉ một vài câu như một bài ca dao... Nhưng đó đều là những sáng tạo nghệ thuật dù là sáng tạo nghệ thuật có tính chất tập thể (trong văn học dân gian) hay sáng tạo nghệ thuật có tính chất cá nhân (như trong học viết).

Sáng tạo nghệ thuật này cũng khác với sáng tạo nghệ thuật khác như hội họa, âm nhạc, điện ảnh... ở chỗ nó được tạo ra bằng ngôn từ. Cho nên có người đã gọi tác phẩm văn học là tác phẩm nghệ thuật ngôn từ, cũng như đã từng gọi văn học là nghệ thuật ngôn từ.

Từ xưa đến nay tác phẩm văn học đã tồn tại dưới nhiều dạng khác nhau. Cổ xưa nhất tác phẩm văn học tồn tại dưới dạng *nguyên hợp* gắn liền với lễ hội, diễn xướng hay với các loại hình nghệ thuật khác như trong văn học dân gian. Tác phẩm văn học cũng có khi tồn tại dưới dạng pha tạp "văn, triết, sử bất phân". Nhiều tác phẩm thuộc loại này như các thể văn hành chính, hịch, cáo, chiếu, biểu... đã từng được xem là những áng văn bất hủ. Cuối cùng tác phẩm văn học tồn tại dưới dạng *nghệ thuật ngôn từ* thuần túy ở thời kì phát triển cao của văn học.

Tác phẩm văn học là một chỉnh thể nghệ thuật độc đáo. Xem tác phẩm văn học là một chỉnh thể nghĩa là xem nó như một cơ thể sống trọn vẹn, có quá trình. Tính chỉnh thể của tác phẩm được thể hiện rõ trong quan hệ với nhà văn, với bạn đọc, với hiện thực và trong cấu trúc nội tại của nó.

Là con đẻ của nhà văn nhưng khi ra đời tác phẩm *tồn tại độc lập với nhà văn*. Nó có thể "chết" khi nhà văn còn sống. Nó có thể "sống", có thể trở thành bất tử cả khi nhà văn không còn nữa. Đến với bạn đọc tác phẩm cũng được tiếp nhận khác nhau. Các loại bạn đọc, các thế hệ độc giả luôn luôn "đọc" nó theo quan niệm của mình, phát hiện ra những ý nghĩa mới mẻ, nhưng tác phẩm không mất bản sắc, nó vẫn là nó dù bạn đọc cắt nghĩa theo kiểu nào đi nữa. Tác phẩm văn học cho phép ta hình dung một phạm vi cuộc sống nào đó để liên hệ, nhưng nó không "sao chép" cuộc sống. *Truyện Kiều* được xem là viết về những năm "Gia Tĩnh triều Minh" mà người đọc lại cảm nhận được không khí của xã hội Việt Nam ở thế kỷ XVIII. Hơn thế nữa, người ta nhận ra đó là đời sống của những thời mà số phận của con người bị vùi dập. Tác phẩm có "cuộc sống" riêng của nó.

Tính chỉnh thể của tác phẩm còn thể hiện trong cấu trúc nội tại của nó. Tác phẩm chỉ thực sự tồn tại trong tính chỉnh thể. Nếu cắt rời các đơn vị ngôn từ, các yếu tố tác phẩm một cách riêng biệt thì không còn tác phẩm. Là một chỉnh thể được tạo nên bởi các yếu tố, nhưng không phải là sự tổng cộng các yếu tố, mà các yếu tố phải kết hợp với nhau theo một quan hệ nào đó mới thành tác phẩm.

Nói tác phẩm là một chỉnh thể là nhằm xác định tính hoàn chỉnh của nó về mặt cấu trúc chứ không phải ở dung lượng cũng như phạm vi phản ánh. Có tác phẩm hàng ngàn trang mà cũng có tác phẩm chỉ một vài câu. Có tác phẩm trải chiều dài, chiều rộng ra phạm vi một vùng đất, một đất nước, một thời đại, nhưng cũng có tác phẩm chỉ kể về một phạm vi nhỏ bé, thậm chí chỉ một nỗi niềm, một suy tư. Có tác phẩm kể về một sự kiện, một đời người một cách trọn vẹn, nhưng cũng có tác phẩm chỉ kể lại một thời điểm, một khoảnh khắc của cuộc sống.

Tính chỉnh thể của tác phẩm còn quan trọng không chỉ ở trong mối quan hệ chỉnh thể - bộ phận mà nó còn quan trọng ở chỗ phải trong chỉnh thể thì nội dung và hình thức đích thực của tác phẩm mới xuất hiện và do đó mới cắt nghĩa được tác phẩm.

## II. CẤU TRÚC CHỈNH THỂ CỦA TÁC PHẨM

1. Tác phẩm văn học được xem là một chỉnh thể nghệ thuật. Vậy những yếu tố nào đã làm nên chỉnh thể đó ? Lí luận về tác phẩm thường phân tích chỉnh thể tác phẩm trên hai bình diện: quan hệ giữa yếu tố và chỉnh thể; quan hệ giữa nội dung và hình thức.

Quan niệm phổ biến trong việc phân tích các yếu tố của chỉnh thể tác phẩm là thường chia các yếu tố thành những "yếu tố nội dung" và "những yếu tố hình thức". Điều này dẫn đến một thực tế là cùng một yếu tố có người cho là nội dung, có người cho là hình thức. Chẳng hạn trong các sách lí luận văn học của ta thường cho các yếu tố như đề tài, chủ đề, nhân vật, cốt truyện... là nội dung; còn các yếu tố như ngôn ngữ, kết cấu, loại thể... là hình thức (2). Có người lại cho nhân vật, cốt truyện là hình thức (3).

Lại có người cho các yếu tố trên đều có nội dung và hình thức của nó (4).

Nếu quan niệm nội dung của tác phẩm là những gì được đề cập đến, còn hình thức là nội dung đó đã được thể hiện như thế nào thì các yếu tố của tác phẩm như nhân vật, cốt truyện, ngôn ngữ... đều có nội dung và hình thức của chúng. Cho nên chỉ nên xem đó là những "yếu tố" của tác phẩm mà không nhất thiết phải qui yếu tố nào là yếu tố nội dung, yếu tố nào là yếu tố hình thức một cách máy móc.

Với tư cách là một chỉnh thể, tác phẩm gồm nhiều yếu tố hợp thành. Nhưng sự hợp thành này không đơn giản như là sự tổng cộng các yếu tố, mà phải là sự liên kết theo những quan hệ nhất định giữa các yếu tố với nhau, giữa các yếu tố với chỉnh thể. Chính sự liên kết này tạo ra nội dung mới, hình thức mới vốn không có khi tách rời các yếu tố.

Như vậy tác phẩm là một chỉnh thể được hình thành trên cơ sở liên kết các yếu tố theo những quan hệ nhất định. Nhưng mặt khác, với tư cách chỉnh thể tác phẩm cũng trở thành một yếu tố trong chỉnh thể rộng hơn là HIỆN THỰC - NHÀ VĂN - TÁC PHẨM - BẠN ĐỌC - HIỆN THỰC. Do vậy, nghiên cứu tác phẩm không chỉ nghiên cứu các yếu tố nội tại của nó mà còn phải nghiên cứu các yếu tố liên quan đến sự tồn tại và hình thành tác phẩm như hiện thực, nhà văn, bạn đọc v.v... Có như thế mới có đầy đủ điều kiện để khám phá và nhận thức tác phẩm một cách đúng đắn.

2. Do mỗi tác phẩm là một chỉnh thể nghệ thuật độc đáo không lặp lại, cho nên có thể nói có bao nhiêu tác phẩm thì có bấy nhiêu chỉnh thể. Tuy vậy các tác phẩm văn học vẫn có những đặc điểm chung trong tổ chức

tác phẩm. Có thể phân tích các điểm chung đó qua *cấu trúc chỉnh thể* của tác phẩm với các lớp khác nhau.

a. Tiếp xúc với tác phẩm trước hết phải đọc được văn bản ngôn từ của nó. Người ta gọi đó là *lớp ngôn từ* hay là lớp văn bản. Ở lớp này tạo nên văn bản tác phẩm là ngôn từ đã được tổ chức thành lời văn nghệ thuật. Văn bản ngôn từ tổ chức tác phẩm thành những phần như: chương, hồi, tiết, đoạn trong truyện; dòng thơ, câu thơ, khổ thơ, đoạn thơ trong thơ; lớp, cảnh, màn, hồi trong kịch...

Văn bản tác phẩm một mặt chịu sự quy định của quy luật ngôn ngữ nói chung trên các bình diện ngữ âm, ngữ pháp, từ vựng, phong cách; mặt khác lại chịu sự quy định của quy luật loại thể (các loại thể khác nhau có các văn bản khác nhau). Văn bản nghệ thuật của tác phẩm cũng bị chi phối bởi đặc điểm, nghệ thuật của chủ thể sáng tạo. Cho nên ngay từ văn bản người ta đã có thể "đọc" được giọng văn của tác giả và văn phong của nhà văn.

b. Qua văn bản ngôn từ người đọc bắt gặp những câu chuyện, những cảm xúc, tư tưởng, những con người, cảnh vật, sắc màu, không khí... Đó là cả một "bức tranh đời sống" (Timofeev), một thế giới như ta đã gặp đâu đó trong đời, lại như chưa gặp bao giờ. Nhưng đó là thế giới mà người đọc có thể tưởng tượng và cảm nhận được dù là thế giới hiện thực hay thế giới huyền ảo... Người ta gọi lớp này là *lớp thế giới nghệ thuật* hay là lớp hình tượng.

Thành phần của lớp này bao gồm các yếu tố tạo nên thế giới nghệ thuật của tác phẩm như: nhân vật, chi tiết, truyện, cốt truyện, không gian, thời gian... Mỗi nhà văn, mỗi thời đại văn học sáng tạo ra một thế giới nghệ thuật riêng. Tiếp nhận được thế giới này là cơ sở để hiểu tư tưởng - nghệ thuật của tác phẩm, cảm nhận được những gì nhà văn miêu tả, kí thác cũng như cái nhìn, quan niệm của nhà văn về con người, cuộc sống.

c. Thế giới hình tượng nghệ thuật của tác phẩm được tổ chức theo một ý đồ nghệ thuật, một quan niệm nghệ thuật nhất định tạo nên *lớp kết cấu* của tác phẩm. Lớp kết cấu này vừa là sự tổ chức bên ngoài (bố cục văn bản), vừa là sự liên kết bên trong giữa các yếu tố với nhau, giữa các yếu tố với chỉnh thể. Thành phần lớp này bao gồm toàn bộ hệ thống liên kết văn bản, phương thức tổ chức các yếu tố nghệ thuật của tác phẩm từ bố cục chung cho đến cách dẫn chuyện; từ cách sắp xếp hệ thống nhân vật cho tới cách bố trí các sự kiện; từ cách tổ chức cảm xúc, cấu tứ cho tới

việc lựa chọn ngôn từ; từ cách lựa chọn hành động cho tới cách bộc lộ xung đột v.v...

Lớp này phụ thuộc vào đặc điểm loại thể và ý đồ nghệ thuật của nhà văn

d. Từ cách tổ chức, từ thế giới hình tượng, từ hệ thống ngôn từ toát lên ý nghĩa chung nhất. Đó là lớp ý nghĩa của tác phẩm hay còn gọi là lớp "chỉnh thể" hoặc lớp "triết mĩ".

Ở lớp này người đọc nhận ra tư tưởng, cảm hứng chủ đề, đề tài... của tác phẩm. Nó cho phép người đọc hiểu được những gì mà tác phẩm đề cập, nhà văn gửi gắm, nó có ý nghĩa cốt lõi tác phẩm trên bình diện chung.

Mô hình hóa cấu trúc tác phẩm như trên cũng như việc phân tách các yếu tố hợp thành hệ thống chỉnh thể trong tác phẩm là một sự trừu xuất mang tính tương đối. Trong thực tế không có yếu tố nào tồn tại một cách riêng lẻ, cũng không có "lớp" nào xuất hiện một cách biệt lập. Người ta có thể tìm thấy lớp ý nghĩa, kết cấu ngay từ lớp ngôn từ, cũng như thấy rõ ý đồ tổ chức tác phẩm, ý nghĩa tác phẩm từ thế giới hình tượng mà nhà văn miêu tả...

Việc mô hình hóa cấu trúc tác phẩm theo các lớp trên cũng tương ứng với trình độ tiếp nhận của người đọc nói chung. Phải có trình độ văn hóa ngôn từ mới "đọc" được lớp "văn bản". Lại phải có kinh nghiệm sống mới có khả năng liên tưởng để tiếp nhận, lớp "thế giới nghệ thuật". Với lớp "kết cấu" và "ý nghĩa" đòi hỏi người đọc phải có trình độ văn hóa - nghệ thuật mới có khả năng cảm thụ được, tiếp nhận được.

Trong cấu trúc chỉnh thể của tác phẩm ngoài mối quan hệ giữa chỉnh thể và yếu tố còn có mối quan hệ rất quan trọng là quan hệ giữa nội dung và hình thức. Phải xem xét tác phẩm cả trên hai quan hệ này mới thấy được tính chỉnh thể trọn vẹn của nó.



## Chương hai:

# NỘI DUNG VÀ HÌNH THỨC CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

Như đã nói ở trên, thường khi phân chia các yếu tố tác phẩm người ta chia ra các "yếu tố nội dung" và các "yếu tố hình thức". Xem đó, sự hợp thành tác phẩm như là sự hợp thành giữa các "yếu tố nội dung" và các "yếu tố hình thức". Thật ra, không có một nội dung nào tồn tại ngoài hình thức và không có hình thức nào không chứa đựng một nội dung nhất định. Quan hệ giữa nội dung và hình thức là *quan hệ thống nhất* chứ không phải là *quan hệ bao gồm* giữa hai mặt nội dung và hình thức. Nội dung và hình thức của tác phẩm cũng không nằm ngoài qui luật đó. Do đó không có yếu tố nào trong tác phẩm xuất hiện như là những yếu tố nội dung hay hình thức thuần túy. Chẳng hạn, nhân vật là yếu tố thường được xem là yếu tố nội dung của tác phẩm. Nhưng nhân vật cũng là một hình thức khái quát nghệ thuật. Hình thức nhân vật truyện cổ tích khác với hình thức nhân vật văn học viết. Hình thức nhân vật văn học viết thời trung cổ khác với hình thức nhân vật văn học viết thời hiện đại. Hình thức nhân vật tự sự cũng khác với hình thức nhân vật kịch hay trữ tình... Ngược lại, ngay trong các yếu tố vẫn được xem là hình thức như ngôn ngữ cũng có nội dung của nó. Ngôn ngữ không chỉ "diễn đạt" các hình tượng nhà văn miêu tả, mà còn tạo nên "khái quát nghệ thuật", "giọng điệu tác phẩm" (5)

Hoàng Ngọc Hiến đã phân tích giá trị nội dung qua giọng điệu của Nguyễn Du ở sáu câu mở đầu *Truyện Kiều* như sau: "Muốn hiểu *Truyện Kiều* phải bắt được cái giọng của tác giả trong sáu câu triết luận mở đầu. Điều quan trọng trong đoạn mở đầu này không chỉ ở những luật oái oăm, ác hại trong "cõi người ta": tài mệnh tương đố, bỉ sắc tư phong, hồng nhan bạc mệnh. Điều quan trọng hơn cả là cái giọng mỉa mai, hờn mát, đay đả của tác giả khi nói lên những luật này.

*Trăm năm trong cõi người ta*

*Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau*

Tác giả không thần nhiên ghi nhận cái luật oái oăm này. Thái độ tác giả bao gồm nhiều sắc thái. Từ "*khéo là*" có bao nhiêu nghĩa thì cái giọng tác giả biểu hiện ở đây có bấy nhiêu sắc thái: mỉa mai, hờn mát, rờn cợt, châm chọc... "*Tài mệnh tương đố*" không phải là tư tưởng của *Truyện Kiều*. Triết lí của *Truyện Kiều* là ở cái giọng của tác giả khi nói về tư tưởng này, nó ở chữ "*khéo là*" xen vào câu "*tài mệnh tương đố*" (6). Rõ ràng là không có nội dung và hình thức nào tách rời nhau, tồn tại bên ngoài nhau. Cần

phải quan niệm như vậy trước khi cắt nghĩa nội dung và hình thức của tác phẩm để tránh sự giản đơn, máy móc.

## I. NỘI DUNG CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Nội dung của tác phẩm văn học là cái gì được nói đến, được đề cập trong tác phẩm. Thông thường nội dung tác phẩm được xem là hiện thực khách quan được phản ánh vào tác phẩm thông qua cái nhìn chủ quan của nhà văn. Hay nói cách khác, nội dung tác phẩm là hiện thực khách quan đã được đồng hóa thẩm mỹ bởi chủ thể sáng tạo.

Thật ra, cần hiểu nội dung của tác phẩm như là một sáng tạo độc đáo của nhà văn chứ không chỉ là ""cyclic nhìn" về một "hiện thực" cụ thể nào đó. Có thể trong thực tế nhà văn đã quan sát, đã chiêm nghiệm, nghiền ngẫm về đời sống, về "một mảnh hiện thực" nào đó. Nhưng khi đưa vào tác phẩm, nhà văn đã sáng tạo ra một nội dung chứ không đơn giản là sự "phản ánh". Trong những tác phẩm cụ thể có thể có một "hiện thực" nào đó, một "cuộc sống" nào đó nhà văn miêu tả, nhưng chúng chỉ giữ vai trò là phương tiện chuyển tải nội dung mà nhà văn muốn đặt ra. Do vậy người ta có thể mượn chuyện trên chín tầng mây để nói chuyện đời cụ thể, cũng như có thể mượn chuyện ma quỷ thần tiên để nói chuyện con người v.v...

Như vậy nội dung tác phẩm chính là những vấn đề vừa nhà văn muốn đề cập, những tư tưởng, cảm xúc mà nhà văn muốn bộc lộ. Nhà văn sáng tạo ra tác phẩm cũng có nghĩa đã sáng tạo ra những nội dung nhất định. Khi phê phán một tác phẩm "nội dung không có gì" cũng có nghĩa là nói nhà văn đã không sáng tạo được nội dung gì mới. Có không ít tác phẩm có câu chuyện, có nhân vật... mà không có nội dung. Lại có không ít tác phẩm cùng miêu tả một hiện thực mà nội dung lại khác nhau. Chẳng hạn cùng đề cập đến người nông dân Việt Nam trong thời kỳ 1930 -1945 mà nội dung của *Chí Phèo* lại hoàn toàn khác nội dung của *Tắt đèn* v.v.

Tác phẩm thật sự tồn tại khi nó có nội dung mới mẻ, độc đáo. Trước Lỗ Tấn đã có không ít tác phẩm viết về người nông dân Trung Quốc. Nhưng đến Lỗ Tấn với một nội dung hoàn toàn mới mẻ, khác biệt, tác phẩm *A. Q chính truyện* của ông đã trở nên bất tử.

2. Nội dung tác phẩm cũng không phải là ý nghĩ trừu tượng của nhà văn như một tư tưởng, một lí tưởng, một đạo lí, một dụng ý của tác giả. Hiểu như vậy dễ quan niệm tác phẩm như là một thứ "minh họa" bằng hình

tượng cho một tư tưởng có sẵn trừu tượng nào đó. Nội dung phải toát lên từ toàn bộ tác phẩm. Nó là một quan hệ khách quan - chủ quan mang tính thẩm mỹ độc đáo, toàn vẹn, không lặp lại. Nội dung tác phẩm không thể gói gọn trong vài câu theo kiểu "tác phẩm này nói về...", "tác phẩm này toát lên..." v.v... Những kiểu nói đó là định hướng về nội dung chứ không phải nội dung. L. Tolstoi đã có lần nói về nội dung trong tác phẩm *Anna Karenina* của mình rằng: "Nếu như tôi muốn nói bằng lời tất cả những gì tôi muốn biểu hiện bằng tiểu thuyết thì tôi phải viết lại từ đầu quyển sách mà tôi đã viết" (7). Còn J. Goethe thì cho rằng: "Họ đến gặp tôi và hỏi tôi muốn thể hiện tư tưởng nào trong Faust của mình. Cứ làm như tôi biết được điều đó và nói lên điều đó vậy" (8). Do đó, nội dung tác phẩm cần phải được xem xét trong toàn bộ các yếu tố của tác phẩm, chứ không phải lược qui về một số định đề nào đó. Song trong thực tế, để có thể nắm bắt tác phẩm, người ta vẫn có thể nói lên loại nội dung của tác phẩm.

3. Nội dung thật sự của tác phẩm là nội dung được thể hiện trong một hình thức nhất định, tức là nội dung nằm trong chỉnh thể thống nhất với hình thức. Khi một nội dung chưa được biểu đạt qua một hình thức nào đó thì vẫn ở ngoài nghệ thuật. Có thể tư tưởng, hình tượng, nhân vật, cảnh sắc, không khí... nghệ thuật là toàn bộ thế giới nghệ thuật đã hình thành trong ý thức nhà văn. Nhưng ý thức này chưa phải là nội dung, chỉ sau khi được diễn tả bằng những phương tiện nghệ thuật nhất định nó mới thành nội dung. Không thể đồng nhất nội dung tác phẩm với tư tưởng tình cảm của tác giả.

## II. HÌNH THỨC CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

1. Nói tới nội dung tác phẩm là nói tới cái gì được thể hiện trong đó. Còn nói tới hình thức tác phẩm là nói tới nội dung ấy đã được thể hiện như thế nào? Hình thức tác phẩm do vậy chính là *cách thể hiện nội dung*. Nói hình thức là cách thể hiện nội dung là nhằm để khẳng định rằng hình thức không chỉ đơn giản là chất liệu và các phương tiện miêu tả nghệ thuật. Chất liệu và các phương tiện miêu tả nghệ thuật là cơ sở để tạo nên hình thức nghệ thuật chứ chưa phải bản thân hình thức nghệ thuật. Nếu xem chúng như là hình thức nghệ thuật thực thụ thì nói như P.A. Nicolaiev là đã hạ thấp hình thức tác phẩm xuống "*trình độ viên gạch*" (9). Chất liệu và các phương tiện miêu tả nghệ thuật chỉ trở thành hình thức nghệ thuật khi chúng "diễn đạt" một nội dung cụ thể nào đó. Nói cách khác hình thức nghệ thuật bao giờ cũng là hình thức của một nội dung cụ thể. Cho nên

hình thức không có khuôn mẫu chung, luôn luôn mang tính thẩm mỹ cụ thể. Nhà văn sáng tạo ra nội dung độc đáo thì đồng thời cũng có nghĩa là đã sáng tạo ra hình thức độc đáo. Chẳng hạn trong câu văn của Thạch Lam: "Tiếng trống thu không trên cái chòi của huyện nhỏ, từng tiếng một vang ra xa để gọi buổi chiều" (*Hai đứa trẻ*) người đọc sẽ thấy từ "gọi" dùng ở đây đây sáng tạo, mặc dù trong ngôn ngữ hàng ngày chẳng lạ lùng gì. Nó sáng tạo vì nó làm cho "tiếng trống" trở da diết và có tâm hồn. Tiếng trống thu không vốn là âm thanh bình thản để báo giờ khắc. Nhưng với từ "gọi" trong câu văn của Thạch Lam nó không còn đứng đưng bình thản nữa. Trong buổi chiều quê êm ả như ru, tiếng trống vang lên tha thiết như một tiếng gọi, thức dậy ở lòng người, ở cảnh vật cảm giác băng khuâng mơ hồ và cả nổi man mác. Nhờ từ "gọi" mà trong buổi chiều quê tĩnh lặng ấy tiếng trống như vang xa hơn, lay động lòng người nhiều hơn. Nếu tách từ "gọi" ra như một phương tiện diễn đạt thì nó cũng như muôn vàn từ ngữ khác. Nhưng để biểu đạt cái nội dung mà Thạch Lam muốn thể hiện trong "tiếng trống" thì từ "gọi" dùng ở đây quả là đặc địa, đây sáng tạo.

Qua phân tích cho thấy hình thức nghệ thuật bao giờ cũng là hình thức của một nội dung nghệ thuật cụ thể, không lặp lại. Một đôi chỗ người ta phân tích hình thức nghệ thuật theo kiểu "ở đây tác giả dùng biện pháp so sánh", "tác giả dùng phép ẩn dụ"... thực chất là chưa phân tích gì về hình thức nghệ thuật cả, mà chỉ mới nêu các "phương tiện" nhà văn sử dụng.

2. Hình thức chỉ có thể tồn tại khi biểu đạt một nội dung nào đó, do đó hình thức luôn luôn mang tính nội dung. Nếu chưa gắn với nội dung thì chưa thành hình thức. Nội dung có mặt trong toàn tác phẩm, do vậy hình thức cũng có mặt trong mọi yếu tố của tác phẩm. Hình thức có trong ngôn từ, kết cấu, các phương tiện miêu tả... Hình thức cũng có mặt trong nhân vật, tư tưởng, chủ đề... Chẳng hạn như đề tài, bên cạnh nội dung đề tài là đề cập đến phạm vi nào của đời sống đồng thời cũng có hình thức của nó là loại kiểu đề tài nào. Hay ở chủ đề cũng vậy. Nội dung của chủ đề là vấn đề gì mà tác giả đề cập còn hình thức của nó chính cách thức lí giải vấn đề đó v.v...

Hình thức xuất hiện trong toàn tác phẩm nhưng không đơn giản là số cộng của hình thức ở các yếu tố. Hình thức chỉ thực sự xuất hiện trong hệ thống chỉnh thể, trong sự thống nhất với nội dung và phối thuộc lẫn nhau giữa các mặt của cái lớp hình thức. Sự thống nhất này tạo cho tác phẩm thành một chỉnh thể.

Phân tích hình thức chính thể của tác phẩm do vậy phải luôn luôn gắn với nội dung mà nó biểu đạt, đồng thời thấy cái hay mà nó tạo nên cho nội dung. Xem nhẹ một phương diện nào cũng sẽ dẫn đến sự phiến diện, thiếu thỏa đáng khi đánh giá hình thức.

### III. SỰ THỐNG NHẤT GIỮA NỘI DUNG VÀ HÌNH THỨC TÁC PHẨM

1. Trong mọi sự vật, hiện tượng cũng như trong tác phẩm văn học nội dung và hình thức thống nhất với nhau. Nhưng đó không phải là sự thống nhất theo kiểu rượu và chai, hay như hai mặt của một tờ giấy, cũng không phải là quan hệ giữa cái bên trong và bên ngoài. Bởi vì trong những quan niệm này nội dung và hình thức vẫn tách rời nhau. Sự thống nhất giữa nội dung và hình thức phải là sự thống nhất biện chứng không có cái này thì cũng không tồn tại cái kia như V. Bielincki đã nhận xét : "Trong tác phẩm tư tưởng (tức là nội dung) và hình thức phải hòa hợp với nhau một cách hữu cơ như là tâm hồn và thể xác. *Nếu hủy diệt hình thức thì cũng có nghĩa là hủy diệt tư tưởng và ngược lại cũng vậy*" (10).

Triết học duy vật biện chứng đã chỉ ra rằng trong mọi sự vật nội dung và hình thức thống nhất với nhau. Nội dung và hình thức trong tác phẩm văn học cũng không nằm ngoài qui luật đó. Tuy nhiên ở đây cần nhấn mạnh là ở các hiện tượng tự nhiên sự thống nhất này mang tính tự phát, vốn có. Còn trong các hiện tượng nhân tạo, đặc biệt là trong sáng tạo nghệ thuật thì đó là sự thống nhất được ý thức, tự giác. Người sáng tạo luôn luôn tìm tòi để tạo được sự thống nhất toàn vẹn nhất, tạo nên giá trị nghệ thuật thật sự. Cho nên sự thống nhất giữa nội dung và hình thức trong tác phẩm văn học thực sự là một sự sáng tạo nghệ thuật của nhà văn. Nhà văn luôn luôn tìm tòi trăm trở tìm câu, chọn ý, lựa chọn các sự kiện, các tình huống, các nhân vật... sao cho phù hợp nhất với tư tưởng nghệ thuật mà mình định trình bày.

Sự thống nhất giữa nội dung và hình thức là *hình thức biểu hiện nội dung và hình thức phù hợp với nội dung*. Biện luận về điều này, G.Hegel viết : "Tác phẩm nghệ thuật mà thiếu một hình thức thích đáng thì không phải là tác phẩm nghệ thuật thực sự - tức là tác phẩm chân thực, và đối với nhà nghệ sĩ như vậy là một biện hộ tồi; nếu như người ta nói rằng về nội dung thì tác phẩm anh ta tốt (hay thậm chí tuyệt vời) nhưng nó thiếu một hình thức thích đáng. *Chỉ những tác phẩm nghệ thuật mà nội dung và hình thức đồng nhất (tức thống nhất) với nhau mới là những tác phẩm nghệ thuật*

*dịch thực*" (11). Ở đây cần chú ý là sự thống nhất giữa nội dung và hình thức là một sự thống nhất hiển nhiên, bởi lẽ không có hình thức nào thoát li khỏi nội dung và ngược lại. Nhưng mặt khác phải thống nhất như thế nào đó (tức là phải tìm đến sự phù hợp tối đa) thì mới đạt đến giá trị nghệ thuật cao. Thông thường, sự thống nhất giữa nội dung và hình thức được hiểu là một nội dung có thể biểu đạt được bằng nhiều hình thức và mỗi hình thức có thể biểu đạt được nhiều nội dung. Quan niệm này có tính chất *loài kiểu* mà thôi, chứ không phản ánh đầy đủ và chính xác quan hệ giữa nội dung và hình thức. Thật ra, một nội dung có một hình thức tương ứng và ngược lại. Sự thay thế được là sự thay thế về loại. Xuân Diệu đã có lí khi ông đặt câu hỏi tại sao trong câu thơ *Truyện Kiều* "*Hoa cười ngọc thốt đoan trang*" Nguyễn Du không dùng "nói" mà dùng "thốt"? Ông lí giải: "Thốt" cũng có nghĩa là nói thôi. Nhưng nếu để cho "hoa cười ngọc nói", thì chữ "nói" bị ảnh hưởng chữ "cười", thì ra "cười nói", "cười cười, nói nói", hóa ra nói nhiều; "thốt" là thỉnh thoảng mới nói (biết thì thưa thốt, không biết thì dựa cột mà nghe) đáng nói mới nói, nghĩ rồi mới thốt ra, có thể mới đoan trang" (12). Qua phân tích của Xuân Diệu cho thấy ứng với mỗi cách diễn đạt là được một nội dung tương ứng, chứ không phải là một nội dung được biểu hiện bằng nhiều hình thức khác nhau. Mỗi hình thức như thế có một nội dung nhất định, và mỗi nội dung được thể hiện trong một hình thức nhất định. Sự lựa chọn hình thức phù hợp không chỉ là sự thay thế hình thức này bằng hình thức khác mà còn là sự thay thế nội dung này bằng nội dung khác tương ứng. Trong các kết hợp này, sẽ có một kết hợp tối ưu đạt hiệu quả nghệ thuật cao nhất. Do đó mối quan hệ giữa nội dung và hình thức chỉ trở nên sâu sắc khi hình thức phù hợp với nội dung mà không một hình thức và nội dung nào có thể thay thế được hay hơn. Trong thực tế sáng tạo không phải bao giờ nội dung và hình thức cũng đạt đến một sự phù hợp tối ưu. Người sáng tạo phải trăn trở tìm tòi để có một kết hợp hay nhất.

2. Trong sự thống nhất giữa nội dung và hình thức, nội dung giữ vai trò quyết định, hình thức có chức năng định hình và biểu đạt nội dung. Nội dung quyết định việc lựa chọn hình thức thể loại, ngôn ngữ, nhân vật, kết cấu... Hình thức phù hợp với nội dung là tiêu chuẩn để sáng tạo và đánh giá hình thức.

Nội dung quyết định hình thức không có nghĩa là nhà văn sáng tạo ra nội dung trước rồi mới đi tìm hình thức phù hợp để chuyển tải. Cùng với sự hình thành và hoàn thiện nội dung là sự hình thành và hoàn thiện hình thức. Bởi vì như G. Hegel nhận xét: "Nội dung chẳng phải cái gì khác, mà

chính là sự chuyển hóa của hình thức vào nội dung, và hình thức chẳng có gì khác hơn là sự chuyển hóa của nội dung vào hình thức" (13). Quá trình tìm tòi thể hiện là quá trình hoàn thiện nội dung cũng như hình thức.

Nội dung quyết định hình thức còn được thể hiện ở chỗ chất lượng tác phẩm trước hết do giá trị nội dung quyết định. Giá trị của tác phẩm là ở nội dung tư tưởng của nó, ở vấn đề mà nó đặt ra, chủ nghĩa nhân văn mà nó khẳng định chứ không phải ở việc trau chuốt câu chữ. Một tác phẩm câu chữ được đẽo gọt kĩ càng, trơn tru nhưng không đặt ra được những vấn đề có ý nghĩa về cõi nhân sinh, về niềm vui, nỗi đau, hạnh phúc, bất hạnh của con người thì cũng chẳng có giá trị gì. Hình thức là cách thể hiện nội dung, mà bản thân nội dung rộng tuếch thì cách thể hiện nó dù công phu đến đâu cũng chẳng còn ý nghĩa.

3. Hình thức một mặt chịu sự quyết định của nội dung nhưng hình thức cũng có ý nghĩa độc lập tương đối và có vai trò tác động trở lại với nội dung. Không có hình thức phù hợp thì nội dung không thể hiện ra được hay thể hiện ra không có giá trị cao. Nhiều nhà văn, nhà thơ đã kể lại sự lao tâm khổ tứ để tìm một câu, một chữ, một hình ảnh, một cách diễn đạt phù hợp với ý đồ nghệ thuật. Nhờ tìm được sự phù hợp mà nội dung được thể hiện sâu sắc hơn. Câu thơ "*Sương nương theo trăng ngừng lưng trời*" trong bài **Nhị hồ** của Xuân Diệu trong bản thảo đầu tiên gửi về cho báo Ngày nay là "*Sương nương theo trăng ngừng giữa trời*". Thế Lữ phụ trách biên tập phần thơ trên báo này đã chữa lại như trên (14). "*Lưng trời*" và "*giữa trời*" về cơ bản cũng giống nhau thôi. Nhưng "*giữa trời*" có vẻ xác định rạch ròi quá, còn "*lưng trời*" ít xác định hơn nên có vẻ朦胧 hơn và do đó cũng man mác hơn. Lại nữa, đổi từ "*giữa trời*" ra "*lưng trời*" câu thơ trở nên toàn vần bằng nên cũng có phần minh mang hơn, điệu vợi hơn. Ở đây sự phù hợp giữa nội dung và hình thức đạt đến sự viên mãn của nó, khó có thể thay thế được hay hơn. Tính độc lập tương đối của hình thức còn ở chỗ nó thường bảo thủ hơn so với nội dung. Trong những thời đại lịch sử có những biến chuyển mạnh mẽ, nội dung có nhiều thay đổi, nhưng hình thức ít thay đổi. Không phải bao giờ nhà văn cũng tìm được hình thức mới để chuyên chở nội dung mới của thời đại. Nhiều khi nhà văn vẫn phải sử dụng những hình thức cũ để chuyển tải những nội dung mới mẻ.

Sự kế thừa và tính ổn định tương đối của hình thức cũng là biểu hiện sự độc lập tương đối của hình thức. Nhiều biện pháp nghệ thuật có thể sử dụng ở nhiều thời đại khác nhau. Hay như một phần nào đó trong phong cách của nhà văn cũng vậy. Có nhiều nhà văn trong những thời kì sáng tác

khác nhau bộc lộ những khuynh hướng tư tưởng, quan niệm nghệ thuật khác nhau, nhưng về văn phong, bút pháp vẫn giữ lại những nét nhất định mà người đọc có thể nhận ra. Nét ào ạt mãnh liệt trong phong cách thơ Xuân Diệu vốn có từ trước cách mạng. Nếu trước đây Xuân Diệu đã từng muốn "ghì", muốn "ôm", muốn "cắn" vào cái tươi xanh của cuộc sống: "*Hỡi xuân hồng ta muốn cắn vào ngươi*", hay cố gắng quýt với tình yêu đến độ tự nhận "*Kẻ uống tình yêu đập cả môi*" thì sau này, khi nội dung thơ Xuân Diệu đã thay đổi, nét ào ạt, mãnh liệt này vẫn tràn trề trong thơ ông: "*Đã hôn rồi hôn lại - Cho đến mãi muôn đời - Đến tận cả đất trời - Anh mới thôi dào dạt*" (**Biển**). Có thể nói, sự thống nhất giữa nội dung và hình thức là một yêu cầu tất yếu của tác phẩm, vì nó không chỉ tạo nên tính chỉnh thể của tác phẩm, mà còn làm cho tác phẩm có tính nghệ thuật. Sự thống nhất này không chỉ là mục đích nhà văn hướng tới, mà còn là thước đo tài năng sáng tạo của nhà văn. Đúng như nhà văn L. Léonov đã nhận xét: "Tác phẩm nghệ thuật đích thực - nhất là tác phẩm ngôn từ - bao giờ cũng là một phát minh về hình thức và một khám phá về nội dung" (15)

## CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP

1. Tại sao nói tác phẩm văn học là chỉnh thể trung tâm của hoạt động văn học ?

2. Tác phẩm văn học là gì ? Thử nêu và phân tích một định nghĩa về tác phẩm văn học mà anh (chị) cho là hợp lý nhất.

3. Phân tích cấu trúc chỉnh thể của tác phẩm qua một tác phẩm văn học cụ thể.

4. Hãy giải thích và chứng minh ý kiến của nhà văn L.Léonov : "Tác phẩm nghệ thuật đích thực - nhất là tác phẩm ngôn từ - bao giờ cũng là một phát minh về hình thức và một khám phá về nội dung".

---

### CHÚ THÍCH :

(1) Xin xem phần "**Loại thể tác phẩm văn học**".

(2) Xin xem – Lê Bá Hán, Hà Minh Đức – **Cơ sở lí luận văn học**, tập 2, NXB Đại học và THCN, H. 1985, tr. 11 – 15; Phương Lưu – **Từ điển văn học**, tập 2, NXB Khoa học xã hội, 1984, tr. 147 v.v...

(3) Xin xem – Nhiều tác giả – **Lí luận văn chương**. ĐHSP TP. Hồ Chí Minh, 1986, tr. 97 v.v...



- (4) Trần Đình Sử, Phương Lưu, Nguyễn Xuân Nam – **Lí luận văn học**, tập 2, NXB Giáo dục, 1987 tr. 13 v.v...
- (5) Xin xem M.B. Khravtsenco – **Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực con người** – NXB Khoa học xã hội, H. 1985, tập 2, tr. 191 – 192.
- (6) Hoàng Ngọc Hiến – **Văn học – Học văn**, Trường Cao đẳng Sư phạm TP. Hồ Chí Minh, Trường viết văn Nguyễn Du xuất bản, H. 1990, tr. 65.
- (7) Dẫn theo Gulaiev – **Lí luận văn học** – NXB Đại học và THCN, H. 1982, tr. 137.
- (8) Dẫn theo Gulaiev – **Lí luận văn học** – NXB Đại học và THCN, H. 1982, tr. 137.
- (9) Xin xem G.N. Pospelov (chủ biên) – **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, tập 2, NXB Giáo dục, H. 1985, tr. 158.
- (10) Dẫn theo **Lí luận văn học** – NXB Giáo dục, H. 1982, tr. 137.
- (11) G. Hegel – Lôgíc học – **Toàn tập tác phẩm**, tập 2, Moskva – Leningrat, 1929, tr. 225 – dẫn theo **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, tập 2, Sđd, tr. 161, Nhấn mạnh và chú thêm là của chúng tôi – LTD.
- (12) Xuân Diệu – **Các nhà thơ cổ điển Việt Nam**, tập 2, NXB Văn học, H. 1981, tr. 148.
- (13) G. Hegel – **Tác phẩm**, tập 2, Sđd, tr. 224 – Dẫn theo **Lí luận văn học**, tập 2, Sđd, tr. 32.
- (14) Theo H.N – **Chữa thơ – Văn nghệ số 10**, 1988, tr. 10.
- (15) Dẫn theo M.B. Khravtsenco – **Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người**, tập 2, Sđd, tr.204.

*Chương hai:*  
**NHÂN VẬT TRONG TÁC PHẨM VĂN HỌC**

**I. KHÁI NIỆM NHÂN VẬT**

a. Nhà văn Tô Hoài cho rằng: "Nhân vật là nơi duy nhất tập trung hết thấy, giải quyết hết thấy trong một sáng tác" (1). Quả đúng như vậy, nhân vật không chỉ là nơi bộc lộ tư tưởng, chủ đề tác phẩm mà còn là nơi tập trung các giá trị nghệ thuật của tác phẩm. Thành bại của một đời văn, của một tác phẩm phụ thuộc rất nhiều vào việc xây dựng nhân vật.

Vậy nhân vật trong tác phẩm văn học là gì ?

Thông thường khi nói đến nhân vật trong tác phẩm văn học người ta thường hiểu đó là con người được xây dựng bằng các phương tiện của văn học. Thực ra phạm vi nhân vật rộng hơn. Nhân vật có thể là những con người được miêu tả trong tác phẩm. Đó là những nhân vật như Thạch Sanh, A.Q, Chí Phèo, Tartufe, Jean vant Jean, thằng bán tơ, "mụ nào" (gần miền có một mụ nào - *Truyện Kiều*)... hay có khi chỉ hiện ra qua một đại từ nhân xưng như "tôi", "chàng", "thiếp", "mình", "ta"... Nhưng trong nhiều trường hợp nhân vật lại không phải là con người mà có khi chỉ là một "bông hoa" biết nói, một "con cóc" biết kiện trời... Thậm chí có cả ma, quỷ, thần, tiên nữa. Những sự vật, những đồ vật này trở thành nhân vật khi được "người hóa", nghĩa là cũng mang tâm hồn tính cách như con người. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà nhà văn Tô Hoài đã cho "chiếc quan tài" trong truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Công Hoan là nhân vật. Ông viết: "Trong truyện ngắn *Chiếc quan tài* của Nguyễn Công Hoan nhân vật không phải là người mà là một chiếc quan tài. Nhưng chiếc quan tài ấy chẳng phải là vô tri mà là một sự thâm trầm, một bản án tố cáo chế độ thối nát thời Pháp thuộc. Như vậy "chiếc quan tài" cũng là một thứ nhân vật" (2).

Biểu hiện nhân vật trong tác phẩm rất đa dạng. Có nhân vật hiện ra khá đầy đặn từ ngoại hình cho đến nội tâm, từ hành động cho đến tiểu sử như trong tác phẩm tự sự. Có nhân vật lại chỉ hiện ra qua ngôn ngữ như trong kịch bản văn học. Có nhân vật lại chỉ được bộc lộ qua cảm xúc, ý nghĩa như nhân vật trong tác phẩm trữ tình. Lại có nhân vật không được miêu tả chân dung, ngoại hình, hành động nhưng người đọc vẫn nhận ra qua "giọng văn" như nhân vật người kể chuyện... Có nhân vật hiện ra như con người bình thường ở ngoài đời. Lại có nhân vật hiện ra với hình ảnh "ba đầu sáu tay", "mặt xanh nanh vàng" như quỷ sứ, hay lăn tròn long lóc như "sọ dừa"... Có nhân vật chỉ đơn giản là những con vật, những đồ vật được nhân hóa... Có thể nói nhân vật hiện ra muôn màu, muôn vẻ. Vậy làm thế nào để nhận diện ra nhân vật ?

Muốn nhận diện nhân vật cần phải căn cứ vào những đặc điểm của nó. Trước hết có thể căn cứ vào *tên gọi* của nhân vật. Thông thường mỗi nhân vật đều có tên gọi của nó. Có thể đó là một cái tên riêng cụ thể như An Dương Vương, Sơn Tinh, Thủy Tinh, bà Phó Đuan, Cố Hồng, Văn Minh v.v... Nhưng cũng có khi tên gọi theo dấu hiệu nghề nghiệp, đặc điểm giới tính, tiểu sử, hay một đặc điểm đặc biệt nào đó như anh trai cày, lão nhà giàu, chàng mồ côi, thằng ngốc, chú lùn, chàng thợ săn, bà hoàng hậu, nàng công chúa... Cũng có khi tên nhân vật là tên gọi những con vật, đồ vật đã được nhân hóa như cáo, thỏ, rùa, cái bàn, bông hoa, cành cây..., hoặc là tên gọi những nhân vật tưởng tượng: mụ phù thủy, con quỷ ba đầu sáu tay, Ngọc Hoàng, Diêm Vương, Thần, Tiên, Bụt...

Tuy nhiên nếu chỉ căn cứ vào tên gọi thì có khi chưa nhận diện đúng nhân vật, chẳng hạn với loại nhân vật là những con vật, đồ vật được nhân hóa. Với loại nhân vật này, cần phải xem đã được "*người hóa*" chưa? Cùng miêu tả bông hoa, nhưng viết "Khi xem hoa nở, khi chờ trăng lên" thì "hoa" đó chưa phải nhân vật. Nhưng miêu tả "bông hoa" biết nói, biết suy nghĩ, biết buồn vui thì đó lại là nhân vật. Cho nên sau tên gọi thường là những đặc điểm về *tiểu sử, tính cách*. Thực ra ngay từ tên gọi một số nhân vật nhiều đặc điểm của nhân vật đã được bộc lộ như anh trai cày, chàng ngốc, mụ phù thủy... Các đặc điểm nghề nghiệp tiểu sử, tính cách cho nhận biết nhân vật một cách sâu sắc hơn, ý nghĩa xã hội mà nhân vật khái quát. Trong thực tiễn, nhiều khi các đặc điểm tính cách đã thay cho tên gọi nhân vật như "kẻ thắng lợi tinh thần" (A.Q), "con người thừa" (E. Onegin) "đồ đạo đức giả" (Tartufe), "kẻ lười biếng" (ObloMOV) v.v... Trong nhiều tác phẩm người ta đã lấy các đặc điểm làm công thức giới thiệu nhân vật như Nguyễn Du giới thiệu Vương Ông: "*Rằng năm Gia Tĩnh triều Minh..., Có nhà Viên ngoại họ Vương, Gia tư nghĩ cũng thường thường bậc trung, Một con trai thứ rớt lòng...*" Hay Lê Thánh Tông giới thiệu nhân vật trong truyện ***Con chuột thành tinh***: "Có một anh nhà giàu, hai mươi tuổi được cha mẹ cưới cho một người vợ có nhan sắc mà anh rất thương yêu" (***Thánh Tông di thảo***) v.v...

Nhân vật văn học cũng có những đặc điểm khác với nhân vật của các loại hình nghệ thuật khác. Trước hết do hình tượng văn học là hình tượng "phi vật thể" cho nên nhân vật văn học là nhân vật của *tưởng tượng, liên tưởng* chứ không phải "hữu hình", "nhìn thấy được" như trong điêu khắc, hội họa hay điện ảnh, sân khấu. Qua ngôn từ, người đọc tưởng tượng và hình dung nhân vật theo khả năng liên tưởng của mình. Qua văn Nam Cao người đọc hình dung ra Lão Hạc, Lang Rận, Trương Rự, Thứ, Điền, Hộ... Qua văn Nguyễn Tuân người đọc tưởng tượng vẻ đẹp đầy khí phách của Huấn Cao, vẻ đẹp cường tráng của người lái đò sông Đà... Khả năng và đặc điểm liên tưởng của mỗi người không giống nhau cho nên nhân vật văn học được cảm nhận cũng không hoàn toàn

giống nhau. Mỗi người sẽ có "gương mặt" nhân vật riêng của mình. Mặt khác, do hình tượng văn học là hình tượng "thời gian" cho nên nhân vật văn học là nhân vật *quá trình*. Nhân vật văn học hiện dần ra trong quá trình. Muốn tiếp nhận được người đọc phải "hồi cố", nhớ lại những gì xảy ra cho nhân vật trước đó.

Nói gọn lại, *nhân vật trong tác phẩm văn học là những con người hay những sự vật mang cốt cách của con người được xây bằng các phương tiện của nghệ thuật ngôn từ.*

b. Ý nghĩa của nhân vật thể hiện ở khả năng biểu đạt của nó trong tác phẩm. Sáng tạo ra nhân vật, nhà văn nhằm thể hiện những cá nhân xã hội nhất định và các quan niệm về các nhân vật đó trong các quan hệ xã hội. Mỗi nhân vật xuất hiện sẽ là một "tiếng nói" của nhà văn về con người, về cuộc đời. Đọc một nhân vật do vậy ta không chỉ hiểu một số phận, một cuộc đời mà còn hiểu ý nghĩa cuộc đời đằng sau mỗi số phận đó. Đằng sau số phận nàng Kiều là những khái quát về "tài - mệnh", "tài - tình" trong xã hội lúc bấy giờ. Đằng sau "số đỏ" của Xuân Tóc Đỏ không chỉ là sự "may mắn" của một anh nhặt ban quần mà còn là suy xét về sự "lên ngôi" của cái giả, những chuyện tưởng như "biết rồi" mà vẫn phải "khổ lắm, nói mãi".

Cho nên không thể đánh giá, phán xét nhân vật như những con người thật ngoài đời, mà phải đánh giá ở những khái quát nghệ thuật mà nó thể hiện. Có như vậy mới xem xét nhân vật như là một hiện tượng thẩm mỹ chứ không phải như một hiện tượng xã hội học.

Sức sống của một nhân vật ngoài tính sinh động của sự miêu tả còn chính là ý nghĩa điển hình mà nó khái quát. Những nhân vật xây dựng thành công và có sức sống lâu bền đều là những nhân vật có giá trị điển hình sâu sắc. Đó là những nhân vật không chịu nằm yên trên trang sách mà đã bước từ trang sách ra giữa cuộc đời. Đó là những nhân vật đã làm cho tên tuổi các nhà văn trở thành bất tử.

## II. CÁC KIỂU LOẠI NHÂN VẬT

Thế giới nhân vật do nhà văn sáng tạo ra thật phong phú. Trong lịch sử văn học đã có biết bao nhiêu nhân vật với những đường nét, diện mạo, tính cách khác nhau. Chỉ riêng *Chiến tranh và hòa bình* thôi, L. Tolstoi đã sáng tạo trên sáu trăm nhân vật mà không nhân vật nào giống nhân vật nào. Chỉ một đời văn như H. Balzac thôi ông đã sáng tạo ra trên hai nghìn nhân vật và ông nhớ không sót một chân dung tiểu sử nào của ngần ấy nhân vật. Có bao nhân vật có bấy nhiêu dáng vẻ, bấy nhiêu cuộc đời, bởi lẽ mỗi nhân vật là một sáng tạo độc đáo của nhà văn. Tuy nhiên, nếu đặt trong cái nhìn hệ thống cũng có thể thấy thế giới nhân vật muôn màu muôn vẻ ấy nằm trong những kiểu loại

nhất định. Ở đây chỉ nêu lên một số kiểu loại chính thường gặp trên các bình diện nội dung tư tưởng, kết cấu - cốt truyện, thể loại, cấu trúc mà thôi.

a. Từ góc độ *nội dung tư tưởng*, căn cứ vào phẩm chất nhân vật có thể chia ra nhân vật chính diện, nhân vật phản diện, nhân vật trung gian.

*Nhân vật chính diện* (còn gọi là nhân vật tích cực) là loại nhân vật mang trong mình những phẩm chất cao đẹp, đại diện cho cái tốt, cái thiện. Loại nhân vật này thường là hiện thân cho những khát vọng cao cả của nhà văn và thời đại. Do vậy, phần nhiều nhân vật chính diện đã trở thành nhân vật lí tưởng của thời đại mình. Người quân tử trong văn học cổ phương Đông, người hiệp sĩ trong văn học Phục hưng hay người chiến sĩ trong văn học cách mạng đều là những nhân vật chính diện mang lí tưởng của một thời.

Ngược lại với nhân vật chính diện là *nhân vật phản diện* (còn gọi là nhân vật tiêu cực). Nhân vật phản diện đại diện cho cái xấu, cái ác, mang những phẩm chất xấu xa, trái với đạo lí, lí tưởng. Đây là những nhân vật đại diện cho những thế lực phản động, lạc hậu ngăn cản cái tốt, cái đẹp. Đây là mẹ con Cám trong *Tám Cám*, là Lữ Kỉ, Hoàng Tung trong *Nhị độ mai*, là Bùi Kiệm, Trịnh Hâm trong *Lục Vân Tiên* v.v... Gương mặt của nhân vật phản diện có khi hiện ra rất rõ, rất dễ nhận diện như trong văn học dân gian, trong truyện Nôm, nhưng cũng có khi chìm lẩn trong sự đa diện của tính cách như trong văn học hiện thực chủ nghĩa. Có thể đó là những nhân vật có bộ mặt nhân nghĩa ở bên ngoài, mà bên trong nham hiểm "giết người không dao" như Bá Kiến (*Chí Phèo*), tàn ác như Nghị Quế (*Tắt đèn*), vô luân như Nghị Hách (*Giông tố*) v.v...

Đứng giữa nhân vật chính diện và phản diện là *nhân vật trung gian*. Đây là loại nhân vật có thể tốt lên hoặc xấu đi tùy theo tác động của hoàn cảnh.

Sự phân biệt nhân vật chính diện và nhân vật phản diện không phải bao giờ cũng rạch ròi, rõ nét. Trong những thời kì đối kháng xã hội, đối kháng giai cấp, tư tưởng quyết liệt xuất hiện hai loại nhân vật này, thậm chí còn tạo nên những tuyến đối lập. Chẳng hạn trong truyện kể dân gian, trong truyện Nôm phân tuyến nhân vật chính diện và phản diện rất rõ. Một bên là Thạch Sanh, một bên là Lí Thông (*Thạch Sanh*) một bên là Mai Bá Cao, Mai Lương Ngọc, Trần Đông Sơ, Hạnh Nguyên..., một bên là Lữ Kỉ, Hoàng Tung, Hầu Loan, Giang Khôi (*Nhị độ mai*); một bên là Lục Vân Tiên, Kiều Nguyệt Nga, Tử Trực, Hồn Minh..., một bên là Võ Công, Bùi Kiệm, Trịnh Hâm, Đặng Sinh...<BI> (Lục Vân Tiên)<D> v.v... Trong những anh hùng ca cổ đại lại không có nhân vật phản diện. Chẳng hạn như trong anh hùng ca *Iliade* của Homere dù Asin đánh thành Troy, giết Hecto thì Asin vẫn là người anh hùng. Cả Hecto cũng vậy, dù bị tiêu diệt vẫn là nhân vật chính diện. Đến văn học hiện thực chủ nghĩa vấn đề phân biệt chính diện và phản diện trở nên phức tạp hơn. Trong văn học cổ trung đại, với đặc điểm của nhân vật còn mang dấu ấn

loại hình khá rõ, nên việc phân biệt nhân vật chính diện và phản diện thuận lợi hơn. Ở chủ nghĩa hiện thực, nhân vật đã trở thành tính cách, có khi bao hàm cả đặc điểm chính diện và phản diện "vừa cái tầm thường, vừa cái cao cả, vừa cái buồn cười lẫn cái nghiêm túc" (Bakhtin) do đó khó xếp nhân vật thuần túy là phản diện hay chính diện. Có những nhân vật có thể phân biệt ngay như chị Dậu và Nghị Quế trong *Tắt đèn*, Bá Kiến trong *Chí Phèo*... Nhưng có nhân vật như Chí Phèo chẳng hạn thật khó xếp vào loại nào. Hắn vừa được xem là "con quỷ dữ" của làng Vũ Đại, lại là nỗi khát khao lương thiện của con người... Cho nên trong chủ nghĩa hiện thực không nhất thiết lúc nào cũng phân biệt chính diện và phản diện. Và chẳng "chính diện" và "phản diện" cũng không phải là thước đo duy cho phẩm chất nhân vật. Sự "đa diện" của nhân vật tính cách trong chủ nghĩa hiện thực đã khiến cho nó không chỉ là đại diện cho một "diện" nào nữa mà nhiều khi là tất cả. Ý nghĩa của nhân vật nằm ngay ở chỗ "đa diện" đó, chứ không phải ở chỗ qui nó về một "diện" cụ thể nào đó.

b. Từ góc độ *kết cấu - cốt truyện* có thể chia ra nhân vật chính, nhân vật trung tâm, nhân vật phụ.

Nhân vật giữ vai trò then chốt, xuất hiện nhiều trong tác phẩm gọi là nhân vật chính. Nhân vật chính là nhân vật liên can đến các sự kiện chính, hành động chính của tác phẩm. Nhân vật chính thường được khắc họa tương đối đầy đặn trên các mặt ngoại hình, nội tâm, tính cách, quá trình phát triển.

Lựa chọn nhân vật nào làm nhân vật chính có ý nghĩa rất quan trọng, vì nó sẽ góp phần bộc lộ nội dung tư tưởng của tác phẩm, thể hiện tài năng của nhà văn. Từ *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân đến *Truyện Kiều* của Nguyễn Du có sự thay đổi về nhân vật chính, nội dung ý nghĩa của tác phẩm cũng khác hẳn. Từ chuyện tình tay ba Kim - Vân - Kiều đến chuyện số phận tài hoa bạc mệnh của nàng Kiều, Nguyễn Du đã làm cho tác phẩm trở nên bất hủ. Nhà văn Hoàng Phủ Ngọc Tường đã có lí khi viết rằng: "Tôi cứ đặt câu hỏi rằng, giả sử Nguyễn Du vẫn cứ viết hay đến như thế, tả cảnh, tả tình, tả tính cách nhân vật và văn chương vẫn tuyệt diệu như thế, nhưng nhân vật chính không phải là nàng Kiều mà là một nhân vật khác, thí dụ như Kim Trọng hoặc Thúy Vân, tức là những con người có số phận may mắn nhờ trượt ra khỏi những bất công xã hội, vâng, thí dụ như chuyện nàng Vân, chuyện chàng Kim và nàng Kiều tài sắc vẫn có mặt như một nhân vật phản diện để làm nổi bật số phận tốt đẹp của chàng Kim, thì thử nghĩ xem, liệu Nguyễn Du có lớn như chúng ta mong muốn không và liệu tác phẩm của ông có tồn tại như nó đã từng tồn tại không" (3).

Mỗi nhà văn, mỗi thời đại đều có nhân vật chính của mình. Nhân vật chính thể hiện tư tưởng của nhà văn và thời đại. Nhân vật chính trong sáng tác của Nam Cao là những số phận bi kịch, những con người bị tha hóa dù đó là nông dân hay trí thức. Nhân vật chính của Nguyễn Tuân lại là những con người

mang vẻ đẹp tài hoa, khí phách. Thạch Lam chú ý đến thế giới những con người bé nhỏ, những số phận mòn mỏi nơi một góc khuất nào đó của cuộc sống... Tìm hiểu nhân vật chính của nhà văn giúp người đọc hiểu được tư tưởng, khát vọng và suy tư của họ trước cuộc đời.

Trong tác phẩm có nhiều nhân vật chính thì nhân vật chính quan trọng nhất, có ý nghĩa xuyên suốt tác phẩm được gọi là *nhân vật trung tâm*. Đó là các nhân vật như Jean Christophe, EnmaBovary, Prométheus, Lecid, Kiêu, Hamlet... Các mâu thuẫn, các vấn đề trung tâm thường được tập trung và bộc lộ ở các nhân vật trung tâm này. Cho nên trong nhiều trường hợp người ta lấy tên nhân vật chính có ý nghĩa trung tâm đặt tên cho tác phẩm như Don Quijote, Othello, A. *Q chính truyện, Prometheus bị xiềng, Edip làm vua, Lecid, Andromaque...*

Trong hệ thống kết cấu - cốt truyện của tác phẩm, ngoài nhân vật giữ vai trò chính, còn có nhân vật giữ vai trò phụ, thứ hai, đó là *nhân vật phụ*. Gọi là nhân vật phụ là vì nhân vật giữ "vai trò phụ" chứ không phải không quan trọng. Nó là loại nhân vật phụ trợ, có tính chất bổ sung, nhưng không thể thiếu. Đúng như G.N. Pospelov nhận xét đó là "nhân vật giữ chức năng "giây cốt" cho bộ máy cốt truyện vận động" (4). Chẳng hạn "thằng bán tơ" là một nhân vật rất phụ trong *Truyện Kiêu*. Nhưng không có nhân vật này thì sẽ cũng không có sự kiện "gia biến" dẫn đến các sự kiện "bán mình", "15 năm lưu lạc" về sau v.v...

c. *Xét từ góc độ thể loại* có thể có nhân vật tự sự, nhân vật kịch, nhân vật trữ tình.

*Nhân vật tự sự* là nhân vật được miêu tả theo phương thức tự sự, chủ yếu xuất hiện trong các tác phẩm tự sự như trong tiểu thuyết, truyện ngắn, truyện vừa, truyện thơ. Đây là loại nhân vật có thể được miêu tả đầy đặn nhất, phong phú nhất, ít bị hạn chế.

*Nhân vật kịch* là nhân vật được miêu tả theo phương thức kịch, chủ yếu xuất hiện ở trong kịch. Vì kịch viết là để diễn bị hạn chế bởi không gian và thời gian nên nhân vật kịch chỉ được miêu tả ở những khâu xung đột căng thẳng nhất. Do đó nhân vật kịch giàu kịch tính, góp phần tạo nên tính kịch của vở kịch.

Các nhân vật có tính kịch trong tự sự là loại nhân vật gắn gũi với nhân vật kịch.

*Nhân vật trữ tình* là nhân vật được xây dựng theo phương thức trữ tình, trực tiếp thể hiện cảm xúc, ý nghĩ trong tác phẩm. Nhân vật trữ tình thường xuất hiện dưới dạng phiến đoạn trong nhiều thể loại khác nhau như thơ trữ tình, bút kí, tùy bút... nhưng chủ yếu là trong thơ trữ tình và thường gọi là "cái tôi trữ tình".

d. Xét từ góc độ *chất lượng nghệ thuật* người ta thường dùng các khái niệm *tính cách và điển hình* để chỉ những nhân vật được khắc họa rõ nét.<MI>

Tính cách là những nhân vật đã được khắc họa có chiều sâu với những đặc điểm tâm lí, diện mạo tương đối rõ nét, đủ định hình để nhận ra đặc điểm của nhân vật đó.

Thuật ngữ tính cách cũng có khi được dùng với nghĩa là một phương diện quan trọng của nhân vật để phân biệt với các phương diện khác như chân dung, ngoại hình.

Tính cách đạt đến mức độ thật sâu sắc thì đó là *điển hình*. Chỉ trong những tác phẩm xuất sắc mới có những tính cách đạt đến trình độ điển hình. Đó là các tính cách như A.Q, Tartufe, Apagon, Oblómov, Hamlet, Don Quijote v.v...

e. Từ góc độ cấu trúc nhân vật có thể chia ra các loại: nhân vật chức năng, nhân vật tư tưởng, nhân vật loại hình, nhân vật tính cách.

*Nhân vật chức năng* còn gọi là "nhân vật mặt nạ", là loại nhân vật thực hiện một số chức năng nào đó. Chẳng hạn như bụt là nhân vật thực hiện chức năng "ban phép màu" hoặc "thử lòng", mù phù thủy lại thực hiện chức năng cản trở, hãm hại người tốt. Còn người anh hùng thực hiện chức năng "đánh chần tinh cứu người đẹp" v.v...

Các nhân vật chức năng thường được cấu trúc như một phương tiện, công cụ. Do vậy phẩm chất nhân vật dường như không thay đổi từ đầu đến cuối. Đời sống nội tâm của nhân vật cũng không được miêu tả. Nhân vật chỉ xuất hiện ở chức năng mà nó đảm nhận.

Loại nhân vật chức năng chủ yếu xuất hiện trong văn học dân gian và văn học cổ trung đại. Có thể kể đến các nhân vật loại này như bụt, thần, đại bàng, anh hùng đĩnh chần tinh cứu người đẹp, anh chàng ngốc, mù phù thủy, người thông minh, các vai trung, nịnh trong tuồng v.v...

Nhân vật loại hình là loại nhân vật mà ở đó có một nét tính cách được tô đậm trở nên tiêu biểu cho loại người nào đó trong xã hội của những thời đại nhất định.

Loại nhân vật này dựa trên cơ sở tập trung miêu tả một nét tính cách nổi bật và thường là nét tính cách trở thành tên gọi của nhân vật. Đó là nét "keo kiệt" của Apagon, nét "đạo đức giả" của Tartufe trong hài kịch Molière, nét "con người bốn phận" trong Horatius hay Simen của P. Corneille v.v... Với loại nhân vật này, đúng như A. Puskin đã nhận xét về Molière: "Ở Molière người keo kiệt thì keo kiệt và chỉ có thế". Tính chất độc diện này làm cho những nét tính cách của nhân vật thể hiện sâu sắc, thậm chí nhiều khi đạt đến trình độ điển hình, nhưng không tránh khỏi sự phiến diện. Cho nên có người đã gọi đây



là những nhân vật "lép kẹp" để phân biệt với loại nhân vật tính cách "đầy đặn".

*Nhân vật tính cách* là loại nhân vật có cá tính đầy đặn nhiều mặt. Nhân vật tính cách thường được xem như một nhân cách, là "con người này" như G. V. Hegel đã chỉ rõ. Đây là nhân vật "vừa lạ, vừa quen". "Lạ" vì cái độc đáo của cá tính, tính cách. "Quen" vì mang trong nó sự khái quát cao, tiêu biểu cho nhiều hiện tượng cùng loại. Cấu trúc nhân vật tính cách là khả năng cao nhất của các loại nhân vật trong việc khái quát và chiếm lĩnh thực tại. Theo nghĩa chặt chẽ nhất, nhân vật tính cách chỉ có thể xuất hiện ở chủ nghĩa hiện thực. Các nhân vật như Anna Kanenina, Neklliudov của L. Tolstoi, Hamlet, Othello của W. Shakespeare, Bovari của G. Flaubert, Kiều của Nguyễn Du... đều có thể xem là những nhân vật tính cách.

Nét khác nhau căn bản giữa nhân vật tính cách và nhân vật loại hình là ở chỗ một bên tính cách đa diện như một cá nhân, còn một bên chỉ có một nét tính cách được tô đậm thành loại hình. Hai loại nhân vật này đều là những nhân vật được khắc họa một cách rõ nét.

*Nhân vật tư tưởng* là loại nhân vật giữ chức năng bộc lộ một tư tưởng, một quan niệm nào đó. Do vậy suy đến cùng nhân vật tư tưởng cũng là một dạng của nhân vật chức năng. Nhân vật tư tưởng thường giữ vai trò "cái loa" phát ngôn cho tư tưởng tác giả. Do đó loại nhân vật này rất dễ trở nên công thức minh họa. Trong *Những người khốn khổ* của V. Hugo những nhân vật như Jean vant Jean, Jave đều được xem là nhân vật tư tưởng. Jean vant Jean hoạt động theo tư tưởng phụng sự con người, còn Jave lại là biểu hiện của tư tưởng phụng sự luật pháp. Các nhân vật như Đạm Tiên trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, ông Quán trong *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu cũng là loại nhân vật tư tưởng. Ở đây các nhân vật này cũng giữ vai trò "phát ngôn" cho tác giả. Đạm Tiên "phát ngôn" cho tư tưởng "tài mệnh tương đố" của Nguyễn Du. Ông Quán phát ngôn cho tư tưởng nhân nghĩa của Nguyễn Đình Chiểu.

Trên đây là một số kiểu và loại nhân vật thường gặp. Cách phân chia ra các loại kiểu khác nhau ở trên là tương đối. Trong thực tế không phải bao giờ cũng phân định nhân vật một cách rạch ròi như vậy được.

Tuy nhiên với việc phân chia nhân vật ra các kiểu loại cho phép nắm bắt dễ dàng hơn. Và từ đó tiến hành phân tích nhân vật cũng thuận lợi hơn. Chẳng hạn không thể phân tích nội tâm trong các nhân vật *Tám Cám* được bởi đó không phải là nhân vật tính cách mà nhân vật chức năng. Hay cũng sẽ sai lầm nếu phân tích các nhân vật trong văn học hiện thực lại không chú ý tâm lí, nội tâm nhân vật v.v...

### III. CÁC BIỆN PHÁP XÂY DỰNG NHÂN VẬT

Đọc tác phẩm văn học, người đọc có thể hình dung ra được các nhân vật như đang hoạt động, đang hiện diện. Đó là kết quả của quá trình xây dựng nhân vật. Các phương thức thể hiện nhân vật hết sức đa dạng, phong phú. Mỗi nhà văn có một đường hướng riêng, cách thức riêng trong miêu tả nhân vật. Mỗi phương pháp nghệ thuật, mỗi giai đoạn lịch sử cũng có những cách thức miêu tả nhân vật không giống nhau. Đối với mỗi loại hình nhân vật cũng có biện pháp miêu tả phù hợp. Do đó, ở đây chỉ có thể nêu biện pháp xây dựng nhân vật chung nhất mà nhà văn có thể sử dụng.

1. Nhân vật trước hết được miêu tả bằng các *chi tiết nghệ thuật*. Các chi tiết nghệ thuật thể hiện các phương diện khác nhau của nhân vật từ chân dung ngoại hình cho đến tính cách, nội tâm, từ hành động cho đến ngôn ngữ. Qua các chi tiết, nhân vật dần dần hiện lên và dần dần bộc lộ ra các nét khác nhau của tính cách.

Để miêu tả ngoại hình, cyc chi tiết dừng lại ở việc miêu tả áo, quần, mặt mũi, chân tay, ánh mắt, nụ cười... Mỗi nét ngoại hình này không chỉ gợi lên sự hình dung về dáng vẻ nhân vật như thế nào mà còn gợi lên cả tâm tính, bản chất bên trong của nhân vật. Cái vẻ "mày râu nhẵn nhụi, áo quần bảnh bao" tố cáo cái "trao lơ" của Mã Giám Sinh. Hình ảnh "*Thoắt trông nhờn nhợt màu da*", với cái dáng "*ăn gì to lớn đầy đà làm sao*" cũng phần nào nói lên cái tâm địa bên trong của mục trùn lều xanh Tú Bà. Nhà văn miêu tả ngoại hình "trông mặt" bên ngoài để bắt cái "hình dong" bên trong của nhân vật. Khi Nguyễn Công Hoan nhìn một ông quan: "Quan lại có hình thể khác hẳn, vì ở ngài cái gì cũng cong, từ cái sống mũi tới cái lưng tâm, từ cái lưng đến cách xử kiện" (Nguyễn Công Hoan - *Đàn bà là giống yếu*) thì tác giả đã qua cái "cong" của hình thể để nói lên cái "cong" của nhân cách quan phụ mẫu.

Để miêu tả *nội tâm*, các chi tiết thường dừng lại ở những suy tư, dằn vặt, những cảm xúc, xúc động của nhân vật. Có lẽ hơn ở đâu hết, các phương tiện văn học có khả năng vô tận trong việc thể hiện thế giới nội tâm của con người. Tuy nhiên, về phương diện này không phải bao giờ trong văn học cũng giống nhau. Trong các giai đoạn phát triển đầu tiên của văn học, tâm lí nhân vật không được miêu tả, các nhân vật chỉ hành động mà ít dừng lại suy tư. Phải đến những giai đoạn văn học về sau tâm lí nhân vật mới được miêu tả. Thoạt đầu chỉ là việc miêu tả các trạng thái tình cảm, cảm xúc. Kiểu như nỗi đau của Parian khi phải chứng kiến cái chết của con mình Hecto: "Tôi đang chịu đựng một điều mà trên đời này chưa ai phải chịu đựng" (*Iliad*). Phải đến giai đoạn phát triển của chủ nghĩa hiện thực qua sáng tác của các nhà văn như F. M. Dostoevsky, G. Flaubert, L. Tolstoi mới xuất hiện "biện chứng pháp tâm hồn"... Nội tâm nhân vật cũng có khi được bộc lộ một cách gián tiếp qua miêu tả cảnh

vật, đồ dùng, nhà cửa. Cảnh buổi sáng khi Chí Phèo tỉnh rượu, cảnh chiều hôm Kiều ngồi trước lầu Ngưng Bích đều nhuộm màu sắc tâm trạng của những nhân vật này.

Các chi tiết cũng góp phần khắc họa nhân vật qua miêu tả ngôn ngữ và hành động của nhân vật. Từ chi tiết "Grandet nói lấp bắp một cách khó nhọc" và "thường thường ông dùng bốn câu chính xác như bốn công thức đại số để giải quyết tất cả những khó khăn trong việc mua bán, việc đời: "Tôi không biết, tôi không thể, tôi không muốn, chúng ta sẽ xem thế nào"... cho đến từ "tây" trong mỗi câu nói của Nghị Quế: "Đồng hồ Tây có bao giờ sai", "Thời Tây bây giờ thì giờ là vàng là bạc"... đều gợi cho người đọc rất nhiều trong việc hiểu tính cách những nhân vật này. Từ hành động Grandet làm phép tính lời lãi ngay trên tờ báo đăng tin em chết cho đến hành động "súc miệng ồng ọc rồi nhổ toẹt xuống nền nhà" của Nghị Quế đều là những chi tiết rất đắt trong việc khắc họa nhân vật.

Nhân vật văn học còn được thể hiện qua *những mâu thuẫn, xung đột, sự kiện*. Đặt nhân vật vào mâu thuẫn, xung đột hay sự kiện nào đó, là cơ sở để bộc lộ phần sâu kín nhất của bản chất nhân vật. Sự kiện Lục Vân Tiên bị mù đã làm bật ra bộ mặt tráo trở của cha con Võ Thế Loan. Sự kiện Maslova bị bắt, bị xử án đã thức tỉnh làm "sống lại" Nekhliudov v.v...

Trong cuộc đời có biết bao nhiêu sự biến, trong văn chương cũng có bấy nhiêu sự kiện. Có những sự kiện mang tầm vóc lịch sử như chiến tranh, cách mạng, có sự kiện liên quan đến cộng đồng như hạn hán, lũ lụt, mất mùa, lại có những sự kiện liên quan đến mỗi người: chia li, gặp gỡ, yêu đương, thù hận, chết chóc, sinh nở, đổ đát... Mỗi sự kiện, mỗi xung đột lại làm lộ ra từng phần một tính cách các nhân vật. ***Trong Con đường đau khổ*** của A. Tolstoi, tính cách của nhân vật được soi sáng chủ yếu qua những sự kiện trọng đại của lịch sử của nước Nga: Đại chiến thế giới, cách mạng tháng Mười, những năm nội chiến... trải qua "con đường đau khổ" để tìm một con đường đi đúng nhất. Trong ***Anna Karenina*** thì lại khác, nhân vật được bộc lộ trong những sự kiện có tính chất đời thường của con người: yêu đương, cưới hỏi, ngoại tình, tự tử...

Nhân vật còn có thể được miêu tả qua cái nhìn của nhân vật khác, của những người xung quanh, qua hoàn cảnh sống... Nhân vật cũng có thể được thể hiện bằng các phương tiện khác của văn học như qua lời văn, kết cấu, loại thể. Những phương tiện này càng làm phong phú thêm các phương thức khắc họa nhân vật.

2. Một phương diện khác cần được chú ý là ở những loại hình nhân vật khác nhau, có những phương thức xây dựng khác nhau phù hợp với đặc điểm của loại hình nhân vật. Chẳng hạn xây dựng nhân vật chính khác xây dựng

nhân vật phụ, nhân vật chính diện khác với nhân vật phản diện, nhân vật chức năng khác với nhân vật tính cách.

Với nhân vật chính là loại nhân vật chủ chốt trong tác phẩm, do đó có thể dành nhiều trang cho sự xuất hiện của nhân vật ở những chỗ trọng yếu nhất. Ngược lại, nhân vật phụ chỉ xuất hiện ít, nhưng phải miêu tả sao cho sự xuất hiện có ý nghĩa mà không lấn át nhân vật chính, còn phải góp phần soi tỏ nhân vật chính.

Hoặc với nhân vật trữ tình khi miêu tả thường lại phải chú ý tới các trạng thái cảm xúc, các nỗi niềm. Các nhân vật tự sự lại chú ý nhiều hơn đến các sự kiện, hành động mà nhân vật tham gia, những suy tư trăn trở mà nhân vật bộc lộ. Với nhân vật chức năng chú ý các chi tiết tạo nên "chức năng" nhân vật. Với nhân vật "loại hình" lại phải chú ý chi tiết đặc trưng cho "loại" mà nhân vật thể hiện.

Các thời đại khác nhau cũng có những cách thức xây dựng nhân vật khác nhau. Trong văn học dân gian chẳng hạn hầu như nhân vật không được miêu tả tâm lí. Do vậy nhân vật không biết "nhớ lại", không có "hồi ức". Nhân vật bộc lộ chủ yếu trong hành động. Ở chủ nghĩa hiện thực, tâm lí lại trở thành một nét chủ đạo trong miêu tả nhân vật. Thậm chí có khi "biện chứng pháp tâm hồn" còn được xem là nguyên tắc cao nhất trong việc xây dựng nhân vật. Trong văn học lãng mạn người ta lại chú ý những nét có tính chất lí tưởng hóa nhân vật v.v...

Có thể nói phương tiện xây dựng nhân vật cũng như các biện pháp xây dựng nhân vật rất phong phú. Sự đa dạng và loại hình nhân vật cũng đòi hỏi có những phương thức miêu tả phù hợp. Tìm hiểu thế giới phong phú và đa dạng của nhân vật là cần thiết, bởi lẽ qua đó sẽ hiểu được nội dung nghệ thuật mà nó khái quát.

## **CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP**

1. Nhân vật văn học là gì? Trình bày các cách phân loại nhân vật.
2. Nêu và phân tích các biện pháp xây dựng nhân vật. Lấy dẫn chứng trong một số tác phẩm để minh họa.
3. V.G. Bielsky cho rằng một nhân vật xây dựng thành công là "một người lạ mà quen biết". Hãy giải thích và bình luận ý kiến trên.

-----

(1) Tô Hoài – *Sổ tay viết văn* – NXB Tác phẩm mới, H. 1977, tr. 127.

(2) Tô Hoài – *Sổ tay viết văn* – Sđd, tr. 126.

(3) Hoàng Phủ Ngọc Tường – *Lẽ công bằng* – Văn nghệ số 1 – 2 ra ngày 9/1/1988, tr. 3.

(4) G.N. Pospelov (chủ biên) – *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, Sđd tập 2, tr. 19.

*Chương ba:*  
**CHI TIẾT, TÌNH TIẾT, TRUYỆN VÀ CỐT TRUYỆN**

**I. CHI TIẾT NGHỆ THUẬT**

Nhà văn Nguyễn Công Hoan xem "chi tiết nghệ thuật là những hòn gạch để xây nên truyện, không có chi tiết không có truyện sinh động gây cảm xúc. Nó là cảnh, là người, là tiếng nói, giọng nói, việc làm của nhân vật" (1). Còn các tác giả của *Từ điển thuật ngữ văn học* lại cho rằng chi tiết nghệ thuật là "các tiểu tiết của tác phẩm mang sức chứa lớn về cảm xúc và tư tưởng" (2) v.v...

Có thể xem *chi tiết nghệ thuật là bộ phận nhỏ nhất có ý nghĩa của tác phẩm mà nhờ bộ phận này thế giới nghệ thuật của tác phẩm mới hiện ra một cách cụ thể, sinh động.*

Mỗi tác phẩm có một hệ thống chi tiết nghệ thuật. Có thể đó là một hệ thống dày đặc, rậm rạp như trong truyện hay chỉ chấm phá vài nét như trong thơ. Nhờ hệ thống chi tiết này mà thế giới nghệ thuật của tác phẩm từ con người, cảnh vật cho đến không khí, màu sắc, âm thanh... hiện ra một cách rõ nét. Chẳng hạn với vài nét chấm phá Nguyễn Du đã cho người đọc hình dung cảnh chiều hôm Kiều ngồi trước lầu Ngưng Bích với "thuyền ai thấp thoáng", "hoa trôi man mác", nội cỏ dầu dầu và "âm âm tiếng sóng kêu quanh ghế ngồi". Hay như với chi tiết "lá ngô đồng rụng" người xưa đã vẽ được cảnh thu sang đầy hiu hắt: "*Ngô đồng nhất diệp lạc - Thiên hạ cộng tri thu*".

Chi tiết nghệ thuật không chỉ làm cho con người, cảnh sắc sự vật hiện ra một cách rõ nét mà còn góp phần soi tỏ ý nghĩa của các hiện tượng đó. Chỉ riêng chi tiết Xuân Tóc Đỏ (*Số đỏ*) bất cứ lúc nào, bất cứ ở đâu cũng có thể văng "mẹ kiếp" ra được cho ta hình dung chất lưu manh, bụi bặm nơi con người hấn. Hay chỉ một nét "mây ghen thua thắm, liễu hờn kém xanh" trong nhan sắc của Thúy Kiều (*Truyện Kiều*) cũng cho ta hiểu bao nhiêu tai họa về sau của nhân vật này.

Người ta không thể miêu tả một cách "đầy đủ" thế giới nghệ thuật được. Thế giới ấy chỉ có thể hiện ra qua những chi tiết nhất định. Do vậy các chi tiết nghệ thuật trong tác phẩm bao giờ cũng được lựa chọn kĩ, không có chi tiết thừa, mà phải hàm chứa nhiều ý nghĩa. Các chi tiết nối kết với nhau, liên hệ với nhau và soi sáng lẫn nhau trong một chỉnh thể thống nhất. Để hiểu được thế giới nghệ thuật của tác phẩm cần phải hiểu được các chi tiết tạo ra nó và mối liên hệ giữa các chi tiết đó. Từ chi tiết

A. Q cứ mỗi lần bị đánh lại tự tát vào mặt mình và hả hê như đã tát được và mặt kẻ đánh mình cho đến chi tiết khi bị đem đi chặt đầu y hoảng hốt kêu lên "cứu tôi với ! Ối giời ơi !" có một liên hệ nhất định trong việc lí giải hình tượng nhân vật này.

Phân tích hình tượng nghệ thuật không thể không phân tích các chi tiết nghệ thuật. Cần phải nắm lấy chi tiết quan trọng nhất gắn liền với các chi tiết khác để phân tích. Chẳng hạn với truyện ngắn *Chí Phèo* không thể bỏ qua chi tiết "bát cháo hành". Đó không phải chỉ là bát cháo hành bình thường mà là bát cháo hành đầy ý nghĩa. Lần đầu tiên Chí Phèo được cho, lần đầu tiên hắn có mà không phải do cướp giật, cho nên nhận bát cháo từ tay Thị Nở mà mắt hắn ươn ướt, lòng hắn băng khuâng nhận ra chân lí sơ đẳng của cõi người: người ta vẫn có thể cho nhau mà không cần cướp giật: "Lần đầu tiên hắn nhận ra rằng những người suốt đời không biết ăn cháo hành không biết rằng cháo ăn rất ngon. Nhưng tại sao mà đến tận bây giờ hắn mới nếm mùi vị cháo ?". Bát cháo hành, hay nói cách khác, tình thương của con người có thể đánh thức lương tri con người, kể cả những kẻ tưởng như chỉ còn là quỷ dữ. Như vậy, chi tiết có ý nghĩa rất sâu sắc trong việc cắt nghĩa hình tượng. Nếu nghiên cứu kĩ chi tiết có thể thấy thế giới nghệ thuật riêng của từng tác giả, từng thời đại, của mỗi thể loại.

## II. TÌNH TIẾT

*Tình tiết là các sự kiện, các biến cố, các quan hệ thúc đẩy sự phát triển của nhân vật và cốt truyện. Xét theo ý nghĩa này thì tình tiết chủ yếu tồn tại trong các tác phẩm có truyện như tự sự và kịch. Một tình tiết có thể bao gồm nhiều chi tiết, nhưng trong nhiều trường hợp có nhiều chi tiết cũng mang ý nghĩa như một tình tiết.*

Hệ thống tình tiết có ý nghĩa trong tác phẩm. Chính nhờ hệ thống này mà cốt truyện được hình thành, phát triển, tính cách nhân vật được bộc lộ. Tình tiết tạo nên sự vận động của tác phẩm qua sự nối kết, liên hệ, soi sáng lẫn nhau. Nếu không có tình tiết bà Phó Đuan "chiếu cố" đưa Xuân Tóc Đỏ về nhà thì không có các tình tiết tiếp theo như Xuân Tóc Đỏ trở thành nhà cải cách, sinh viên trường thuốc, anh hùng cứu quốc, nghĩa là không có truyện *Số đỏ*. Như vậy tình tiết bà Phó Đuan đưa Xuân Tóc Đỏ về nhà đã đặt cơ sở cho các tình tiết khác xuất hiện, nhờ đó mà cốt truyện vận động được.

Trong tác phẩm tình tiết một mặt mang tính tất yếu theo lô gíc nội tại của tác phẩm, một mặt dường như rất ngẫu nhiên. Nếu nó không phải là những tình tiết ngẫu nhiên thì sẽ không tạo được sự hấp dẫn, mới lạ mà sẽ rơi vào sáo mòn công thức. Nhưng tình tiết chỉ chú ý ở cái độc đáo ngẫu nhiên sẽ dễ thiếu khái quát và sức thuyết phục. Tình tiết thăng bán tư vu oan giá họa cho gia đình Thúy Kiều có vẻ như ngẫu nhiên nhưng lại có ý nghĩa tất nhiên, trong cái xã hội "máu tham hễ thấy hơi đồng thì mê" ấy thì không có thăng bán tư này sẽ có thăng bán tư khác. Việc Phúc trúng số độc đắc trong *Trúng số độc đắc* của Vũ Trọng Phụng là hoàn toàn ngẫu nhiên. Nhưng lòng người qua cái "trúng số" này lại không ngẫu nhiên tí nào. Trúng số độc đắc như là một phép thử để các nhân vật bộc lộ tính cách. Dĩ nhiên trong văn học cũng có những tình tiết mang ý nghĩa ước lệ, được sử dụng như những mô típ, nhất là trong văn học cổ, văn học dân gian. Những tình tiết này có tính chất "mách nước" về nhân vật, sự việc đang nói đến. Các tình tiết "gặp bụi" ước lệ của ở hiền gặp lành hay sự thử thách lòng tốt, "lấy vua" ước lệ của hạnh phúc v.v... Tuy nhiên loại tình tiết này dễ rơi vào công thức, sáo mòn, thiếu hấp dẫn. Tác phẩm hay ngoài ý tưởng sâu sắc, nhân vật điển hình... còn cần phải sáng tạo được hệ thống tình tiết độc đáo, mới lạ. Nhưng nếu chỉ chạy theo những tình tiết éo le, li kì lâm li một cách dễ dãi sẽ làm giảm giá trị tác phẩm.

Mỗi thế giới nghệ thuật, mỗi thời đại nghệ thuật, mỗi tác giả đều có hệ thống những tình tiết khác nhau. Nếu nghiên cứu kĩ sẽ thấy đặc trưng nghệ thuật của từng thời đại, từng tác giả qua việc sử dụng các tình tiết. Chẳng hạn, trong truyện cổ tích các tình tiết sẽ tập trung xung quanh các quan hệ thiện – ác, xấu - tốt, tham lam và trung thực, hay các quan hệ nhân quả như ở hiền gặp lành, ở ác sẽ bị trừng phạt v.v... Trong truyện cười các tình tiết tập trung ở việc gây cười dựa trên sự phóng đại, cường điệu, hay máy móc, giả vờ, lầm lẫn. Truyện Nôm hệ thống tình tiết lại xoay quanh trục chính là gặp gỡ - hẹn hò - đính ước - thề bồi - gia biến - lưu lạc - đoàn viên. Chủ nghĩa cổ điển chú ý các tình tiết bộc lộ "con người bốn phận", chủ nghĩa lãng mạn chú ý các tình tiết có tính chất lí tưởng hóa, còn chủ nghĩa hiện thực lại chú ý các chi tiết "hiện thực". Mỗi nhà văn cũng có loại tình tiết tiêu biểu. Nguyễn Công Hoan hay sử dụng tình tiết ngược đời. Một anh Kép Tư Bền lẽ ra phải khóc, lại phải ra sân khấu gây cười cho khán giả (*Kép Tư Bền*), một đứa con có hiếu lẽ ra phải chăm sóc cha mẹ chu đáo, lại để mẹ mình phải đi ăn mày, rồi khi chết làm đám ma thật to để tỏ lòng hiếu (*Báo hiếu trả nghĩa mẹ*). Nam Cao lại chú ý đến các tình tiết mang đầy tính bi kịch của con người. Các truyện ngắn của ông

rất hay miêu tả những cái chết đầy bi kịch của nhân vật như cái chết của anh đĩ Chuột (*Nghèo*), của Lão Hạc (*Lão Hạc*), của Chí Phèo (*Chí Phèo*) của Lang Rận (*Lang Rận*) của bà cái Tí (*Một bữa no*) v.v...

### III. TRUYỆN

*Trong cấp độ nhỏ nhất truyện là sự thuật lại kể lại một sự kiện, một tình tiết nào đó từ phát sinh cho đến kết thúc.* Như vậy, mỗi tình tiết (sự kiện) có thể xem là một truyện. *Trong cấp độ lớn hơn truyện là sự liên kết các tình tiết lại.* Tùy theo dung lượng mà có mẫu chuyện, truyện ngắn, truyện vừa, truyện dài v.v...

Trong những tác phẩm tự sự và kịch có dung lượng lớn có thể có nhiều truyện. Mỗi nhân vật cũng có truyện của nó. Trong *Những linh hồn chết* của N.V. Gogol chẳng hạn có truyện của Sisikov, có truyện của Manilov mà cũng có truyện của Xabakeevis v.v... Trong *Số đỏ* có truyện của Xuân Tóc Đỏ mà cũng có truyện của Phó Đoan, Tuyết, Typn, Văn Minh, Cố Hồng; có truyện một anh nhật ban bỗng trở thành ông nợ, ông kia; lại có truyện một bà góa lẳng lơ, một gia đình lố lăng v.v...

Truyện chủ yếu chỉ tồn tại trong tác phẩm tự sự và kịch. Các tác phẩm trữ tình thường là không có truyện. Nếu có thường chỉ ở dạng đơn giản, chấm phá một đôi nét, làm duyên cớ để bộc lộ cảm xúc, bộc lộ suy tư là chính chứ không nhằm kể chuyện. Chẳng hạn trong *Núi đồi* của Vũ Cao, *Chùa Hương* của Nguyễn Nhược Pháp thì câu chuyện chỉ là cái khung để thể hiện cảm xúc, tác giả không đi vào kể chuyện như các tác phẩm tự sự.

### IV. CỐT TRUYỆN

a. *Cốt truyện là hình thức tổ chức cơ bản nhất của truyện bao gồm các giai đoạn phát triển chính, các sự kiện chính và hành động chính trong tác phẩm.*

Mỗi tác phẩm thường có một cốt truyện hoàn chỉnh. Có những cốt truyện chỉ gồm một tuyến sự kiện đơn nhất như truyện cổ dân gian hay một số truyện ngắn, gọi là cốt truyện *đơn tuyến*. Nhưng nhiều tác phẩm có nhiều tuyến cốt truyện đan xen vào nhau gọi là cốt truyện *đa tuyến*. Trong *Những người khốn khổ* của V. Hugo bên cạnh tuyến cốt truyện chính về Jean vant Jean còn có các tuyến cốt truyện về Fantine, Codet, Marius, Tenacdiê... Đó là tác phẩm có cốt truyện đa tuyến.



b. Cốt truyện có các thành phần chính sau đây: trình bày, thắt nút, phát triển, đỉnh điểm, mở nút.

Phần *trình bày* còn gọi là mở đầu hay khai đoạn, có nhiệm vụ giới thiệu hoàn cảnh xã hội, nguyên nhân xảy ra xung đột. Tình hình, lai lịch sơ bộ của các nhân vật. Trong ***Truyện Kiều*** đó là đoạn giới thiệu xã hội: "*Rằng năm Gia Tĩnh, Triều Minh*", gia cảnh "*Có nhà Viên ngoại họ Vương*" và có hai cô gái đến tuần cập kê "*Đâu lòng hai ả tố nga*".

Phần *thắt nút* thường được đánh dấu bằng một sự kiện, hay một hành động khởi đầu của xung đột. Qua phần này các xung đột bắt đầu. Trong ***Truyện Kiều*** thắt nút được xem là sự kiện gặp gỡ với Kim Trọng "*Trăm năm có biết duyên gì hay không?*".

Phần *phát triển* là toàn bộ các sự kiện thể hiện sự triển khai, vận động của các quan hệ và mâu thuẫn đã xảy ra. Đây là phần dài nhất của cốt truyện. Tính cách của nhân vật chủ yếu được xác định trong phần này. Nhân vật được đặt trong nhiều cảnh ngộ khác nhau, xung đột được triển khai trên nhiều bình diện. Trong ***Truyện Kiều*** đó là các sự kiện Kiều tương tư, Kim Kiều gặp mặt, thù tạc, đính ước, thề bồi, là cảnh gia biến, Kiều phải bán mình và mười lăm năm đoạn trường.

Phần *đỉnh điểm* còn gọi là cao trào là phần bộc lộ đỉnh cao của xung đột. Các nhân vật đi đến sự căng thẳng có ý nghĩa quyết định. Đỉnh điểm thường là một khoảnh khắc, một thời điểm ngắn, nhưng từ đây câu chuyện đi theo hướng được giải quyết. Cao trào của ***Truyện Kiều*** là Từ Hải chết, Kiều bị bắt hầu đàn cho Hồ Tôn Hiến và bị gả cho người thổ quan. Đây là đỉnh điểm của sự nhục nhã, ê chề và tột cùng của nỗi đau, cho nên Kiều đã nhảy xuống sông Tiền Đường tự tử.

*Mở nút* là phần trình bày kết quả của xung đột, xóa bỏ xung đột. Tất cả các quá trình từ Kiều tự tử được cứu thoát cho đến đoàn viên, gặp lại người thân được xem là mở nút, xung đột không còn nữa.

Ngoài các thành phần trên, cốt truyện có thêm phần "vĩ thanh" hay "đoạn kết", "hậu sử" bổ sung cho phần mở nút những sự việc xảy ra trong tương lai hay bình luận về sự kiện đã xảy ra. Trong ***Truyện Kiều*** đó là đoạn tổng kết của tác giả về số phận con người trong cuộc đời và lời tâm sự của tác giả về câu chuyện mình vừa kể.

Trong thực tế, không phải cốt truyện nào cũng có đầy đủ các thành phần như trên và cũng không nhất thiết lúc nào cũng phải trình bày theo một thứ tự sau trước như vậy. Có truyện không có mở đầu. Có truyện không có đỉnh điểm và mở nút như ***Sống mòn*** của Nam Cao. Lại có truyện

bắt đầu bằng kết thúc như *Giamilia*, hoặc vừa bắt đầu vừa kết thúc cho đến hết như *Vĩnh biệt Gunxary* của Ch.Aimatov. Sự trình bày như thế nào còn tùy thuộc vào ý đồ nghệ thuật của tác giả thông qua kết cấu cốt truyện và kết cấu tác phẩm.

Trong thực tiễn văn học hệ thống cốt truyện rất phong phú, đa dạng và có những đặc điểm riêng biệt. Trong truyện kể dân gian, hệ thống cốt truyện đầy đủ các thành phần nhưng thường đơn tuyến theo sự phát triển của nhân vật chính. Trong văn học hiện đại cốt truyện biến hóa hơn, linh hoạt hơn, nhiều tuyến sự kiện hơn. Nhưng ở nhiều tác phẩm người ta lại không chú ý lắm đến cốt truyện, mà chú ý nhiều hơn đến cách kể, vấn đề đặt ra trong truyện. Tính chất phức tạp đó cho thấy không thể khảo sát cốt truyện như một hiện tượng "nhất thành bất biến".

### **CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP**

1. Phân biệt các khái niệm chi tiết và tình tiết, truyện và cốt truyện. Nên và phân tích các chi tiết nghệ thuật, các tình tiết nghệ thuật mà anh (chị) cho là có ý nghĩa trong truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao.

2. Xác định thành phần của cốt truyện trong một tác phẩm văn học nào đó (chẳng hạn *Lục Vân Tiên*, *Hamlet*, *Sống mòn*...)

-----

(1) Nguyễn Công Hoan – *Viết tiểu thuyết* – NXB Văn học, H. 1960.

(2) Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (chủ biên) – *Từ điển thuật ngữ văn học*, NXB Giáo dục, H. 1992, tr. 41.

*Chương bốn:*  
**KẾT CẤU CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC**

**I. KHÁI NIỆM :**

a. Tác phẩm văn học là một chỉnh thể nghệ thuật độc đáo. Để xây dựng nên chỉnh thể đó nhà văn phải suy nghĩ tổ chức các yếu tố trong tác phẩm sao cho có nghệ thuật nhất: cái gì tả trước, cái gì tả sau, chi tiết nào tô đậm, chi tiết nào chỉ chấm phá, sắp xếp các sự kiện, các chương hồi như thế nào v.v... Cách tổ chức này gọi là kết cấu của tác phẩm.

*Kết cấu nghệ thuật của tác phẩm văn học là cách tổ chức, sắp xếp các yếu tố trong tác phẩm thành một chỉnh thể nghệ thuật.*

Chức năng bao trùm của kết cấu là tổ chức các yếu tố thành một chỉnh thể nghệ thuật. Nói như vậy không có nghĩa là nhà văn sáng tạo ra các yếu tố trước rồi sau đó mới sắp xếp lại. Kết cấu xuất hiện cùng lúc với sự miêu tả, sự trần thuật như có truyện thì có cách dựng truyện, có tứ thơ thì có cách cấu tứ, có nhân vật thì có cách xây dựng nhân vật... Tương ứng với mỗi cách kết cấu có ý nghĩa hình tượng khác nhau. Chẳng hạn với *Người thầy đầu tiên* T. Aimatov có thể kể câu chuyện bắt đầu từ đầu cho đến hết. Nhưng cách kết cấu này không có ý nghĩa nghệ thuật cao. Ông đã bắt đầu bằng nỗi trăn trở của một họa sĩ về việc vẽ một bức tranh với hai cây phong. Từ nỗi trăn trở ấy, tác giả kể lại câu chuyện trong sự hồi tưởng của nhân vật chính về những năm tháng đã qua, những năm tháng đã tạo nên "bức tranh cuộc đời" mà hai cây phong như một chứng nhân. Với lối kết cấu để cho câu chuyện hiện dần ra trong sự "nhớ lại" của nhân vật, làm cho những sự việc được kể không chỉ là những sự kiện mà còn là những chiêm nghiệm, những kỉ niệm cuộc đời không thể quên. "Hai cây phong" với hình ảnh "người thầy đầu tiên" trở nên có sự rung động mãnh liệt.

Một kết cấu có giá trị không những làm cho tác phẩm trở thành chỉnh thể mà còn tăng cường tính nghệ thuật của tác phẩm, cũng như sẽ góp phần làm sâu sắc hơn tư tưởng, tình cảm, nội dung được bộc lộ trong tác phẩm. Trong các tiểu thuyết chương hồi cổ điển Trung Quốc để tạo nên sự cuốn hút, sự hồi hộp, các nhà văn thường dùng lối kết cấu "bắc cầu" giữa các hồi, bằng cách thường chọn sự kiện căng thẳng nhất làm điểm dừng kết thúc một hồi rồi đưa ra lời hẹn "muốn biết thế nào xin xem hồi sau sẽ rõ". Với cách kể này, câu chuyện không chỉ được kể liền mạch

mà còn tạo được sự hấp dẫn trong cách kể chuyện. Đây là cách kết cấu có giá trị nghệ thuật. Hay như trong bài thơ *Bên kia sông Đuống* của Hoàng Cầm, nhà thơ đã chọn câu thơ "*Bên kia sông Đuống*" làm mở đầu cho nhiều đoạn thơ, và nhờ đó đã diễn tả được nhiều "ý ở ngoài lời": câu thơ được nhắc đi nhắc lại như âm vang của một nỗi lòng yêu thương, nhớ nhung da diết vùng đất bên kia sông. Thành ra câu thơ không còn là một câu miêu tả nữa mà âm vang tha thiết như tiếng gọi. Nhờ kết cấu trùng điệp này nhà thơ đã tạo được âm vang không dứt của bài thơ cả khi đã khép trang sách lại rồi. Như vậy kết cấu vừa giữ vai trò tổ chức tác phẩm, vừa góp phần thể hiện nội dung, vừa làm cho tác phẩm có giá trị nghệ thuật cao hơn. Do vậy, khi xem xét tác phẩm không thể không đề cập đến kết cấu nghệ thuật của tác phẩm.

b. Kết cấu nghệ thuật của tác phẩm xét trong các mối quan hệ chỉnh thể thường được đề cập đến trên hai bình diện là kết cấu văn bản (hay còn gọi là kết cấu trần thuật) và kết cấu hình tượng. Cũng có khi người ta gọi là kết cấu bên ngoài và kết cấu bên trong.

*Kết cấu văn bản* hay còn gọi là kết cấu trần thuật được thể hiện qua bố cục của tác phẩm. Đó là kết cấu bề mặt bao gồm sự sắp xếp, phân bố các phần của nội dung vào các chương, hồi, tiết, đoạn hay màn, lớp, cảnh nhất định trong văn bản. Ở bình diện này người ta thường xem xét cuốn tiểu thuyết có mấy chương; bài thơ có mấy khổ, mấy đoạn; vở kịch có mấy lớp, mấy hồi; ở mỗi chương đoạn đó nội dung chính là gì v.v... Sâu hơn nữa là đi vào sự tương quan giữa các phần đoạn đó với nội dung được thể hiện có ý nghĩa nghệ thuật, có giá trị tư tưởng như thế nào v.v... (1)

*Kết cấu hình tượng* lại gắn liền với sự tổ chức thể giới nghệ thuật bên trong của tác phẩm. Kết cấu hình tượng do đó sẽ bao gồm việc tổ chức các sự kiện, cách sắp xếp các chi tiết, cách bố trí hệ thống nhân vật cho đến cách miêu tả, cách dẫn chuyện, cách cấu tứ... Chẳng hạn để làm bật nổi sự cô đơn của người vợ đợi chồng hai mươi năm, Hữu Thỉnh đã đặt hình ảnh lẻ loi của người vợ bên cạnh những hình ảnh đông đúc, có đôi làm cho cảm giác cô đơn dường như càng được tăng lên:

*Chị thiếu anh nên chị thừa ra truyện  
rong giỗ tết họ hàng nội ngoại  
bao nhiêu tiếng cười vẫn côí cút một mình  
... ..  
Một mình một mâm cơm  
Ngồi bên nào cũng lệch*

*Chị chôn tuổi thanh xuân trong má lúm đồng tiền.*

HỮU THỈNH - *Đường tới thành phố*

Hay như để miêu tả nỗi đau bị từ chối làm người lương thiện của Chí Phèo, Nam Cao miêu tả Thị Nở thật xấu với ý nghĩa: đến một người như Thị Nở còn từ chối hẳn thì còn ai có thể chấp nhận hẳn trong đời này được. Đây là nỗi đau mà cũng là nỗi tuyệt vọng của Chí Phèo.

Hầu hết các biện pháp nghệ thuật, các cách thức miêu tả đều có ý nghĩa tổ chức thế giới nghệ thuật tác phẩm, đều có thể phân tích dưới góc độ kết cấu.

c. Kết cấu nghệ thuật của tác phẩm văn học cũng chịu quy định của quy luật loại thể, thời đại văn học và phong cách nhà văn.

Các loại thể văn học khác nhau có những cách thức tổ chức tác phẩm khác nhau. Một cuốn tiểu thuyết được tổ chức khác với một bài thơ trữ tình, một kịch bản văn học được xây dựng khác với một tùy bút hay một bút kí. Ở tác phẩm tự sự chẳng hạn, kết cấu thường bộc lộ trong việc tổ chức các tuyến sự kiện, ở cách sắp xếp và xây dựng hệ thống nhân vật, cách dẫn chuyện... Ở tác phẩm thơ trữ tình thì việc tổ chức sự kiện lại không quan trọng, mà quan trọng hơn là cách tổ chức các cách triển khai ý thơ, lời thơ. Với tác phẩm kịch kết cấu lại dựa vào tổ chức xung đột kịch hành động kịch... Có thể nói, tương ứng với những loại thể nhất định, có cách tổ chức tác phẩm theo những kiểu nhất định.

Các thời đại văn học khác nhau cũng có những nguyên tắc kết cấu khác nhau. Chẳng hạn truyện dân gian luôn luôn được kể theo "mạch thẳng", tuần tự trình bày từ "ngày xưa ngày xưa" cho đến hết truyện. Kết cấu của truyện Nôm lại chia làm hai tuyến đối lập : tốt - xấu, thiện - ác. Đến chủ nghĩa hiện thực kết cấu đa dạng và phong phú hơn. Trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa với nguyên tắc "miêu tả cuộc sống trong quá trình phát triển cách mạng của nó" nên bao giờ cũng kết thúc đầy tươi sáng, tràn trề hi vọng và niềm tin ở tương lai.

Mỗi nhà văn có lối kết cấu đặc trưng của mình. Nghiên cứu kết cấu có thể thấy một phần phong cách của nhà văn. Với Aimatov, trước khi vào truyện và kết thúc truyện ông thường hay dùng lối trữ tình ngoại đề. Các truyện như *Người thầy đầu tiên*, *Giamilia*... đều kết cấu theo kiểu này. Nguyễn Công Hoan thường chọn lối kết cấu đặt nhân vật trong sự đối lập giữa tư cách và hành động như trong các truyện *Xuất giá tòng phu*, *Báo hiếu trả nghĩa cha*, *Báo hiếu trả nghĩa mẹ*... Nam Cao thường chọn lối kết

cấu tâm lí, dựa vào sự dẫn vật, trần trở, day dứt của nhân vật mà triển khai câu chuyện...

Xem xét kết cấu tác phẩm cần phải xem xét trên nhiều bình diện như vậy mới thấy hết được hết cái đặc sắc, sự sáng tạo độc đáo của nhà văn trong nghệ thuật kết cấu tác phẩm. Khi đánh giá giá trị kết cấu nghệ thuật trong tác phẩm cũng phải đặt trong mối quan hệ nhiều chiều, phải thấy được ý nghĩa nội dung nghệ thuật cụ thể toát lên từ kết cấu đó chứ không chỉ dừng lại ở những lời bình giá chung chung như "bố cục hợp lí", "kết cấu chặt chẽ" v.v...

## II. CÁC THỦ PHÁP KẾT CẤU

Các thủ pháp kết cấu rất phong phú. Ở đây chỉ nêu lên một số thủ pháp tiêu biểu.

a. *Kết cấu đầu cuối tương ứng* là lối kết cấu mà ở đó thường có một chi tiết, một hình ảnh, một sự kiện nào đó xuất hiện ở đầu tác phẩm được nhắc lại ở cuối tác phẩm. Lối kết cấu này tạo nên sự hô ứng trong tác phẩm.

Hình ảnh "*Cái lò gạch*" nơi sinh ra Chí Phèo ở đầu tác phẩm được nhắc lại trong ý nghĩ của Thị Nở cuối tác phẩm là một kết cấu đầu cuối tương ứng. Qua sự hô ứng này, tác giả muốn nói Chí Phèo chết nhưng chưa hết chuyện. Còn những lò gạch kiểu ấy, còn những xã hội kiểu ấy thì còn những "Chí Phèo con" có thể ra đời. Cho nên, vấn đề không chỉ là Chí Phèo chết, mà vấn đề là phải xóa bỏ những cái lò gạch như thế, những xã hội như thế. Qua đó, ý nghĩa của tác phẩm trở nên sâu sắc hơn. Hoặc hình ảnh "*Cháu bé loắt choắt - Cái xác xinh xinh*"... trong đầu phần bài thơ *Lượm* của Tố Hữu được nhắc lại ở cuối bài cũng tạo nên sự hô ứng, tạo nên cảm giác em bé đã hi sinh mà hình ảnh của em vẫn còn sống mãi, vẫn còn đọng lại mãi trong tâm trí người đọc.

b. *Kết cấu trùng điệp* là lối kết cấu mà ở đó có một chi tiết, một hình ảnh hay một sự kiện được nhắc đi nhắc lại nhiều lần trong tác phẩm. Hình ảnh "*Hai cây phong*" trong *Người thầy đầu tiên* của T. Aimatov, *tiếng sáo* trong *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài, hình ảnh "*Biển một bên và em một bên*" trong *Chút thơ tình của người lính biển* của Trần Đăng Khoa tạo nên lối kết cấu này. Các chi tiết, hình ảnh, sự kiện được điệp lại có tác dụng gây ấn tượng tạo nên "âm chủ" của tác phẩm. Với *Người thầy đầu tiên* không thể không cắt nghĩa hình ảnh hai cây phong. Nó là hình ảnh tượng

trưng để cất nghĩa chủ đề tác phẩm : cội nguồn của những niềm vui, nỗi buồn trong cuộc đời. Để hiểu **Vợ chồng A Phủ** không thể không chú ý đến tiếng sáo. Đó không chỉ là tiếng sáo của những đêm hội mùa xuân, là tiếng sáo của tình yêu, mà còn là nỗi khát khao tự do của Mị.

c. *Kết cấu đối lập* là thủ pháp được sử dụng nhiều trong văn học. Lối kết cấu này thường đặt các sự kiện, hình ảnh, tình tiết, nhân vật... đối lập nhau bên nhau để soi sáng cho nhau, hoặc bổ sung, đối chiếu, tương phản lẫn nhau. Đối lập có thể là giữa nhân vật này với nhân vật khác như giữa cái cao thượng đẹp đẽ của chị Dậu bên cạnh sự bỉ ổi của tên quan phủ Tư Ân. Đối lập có thể là ngay trong nhân vật hay một sự kiện. Trong **Sống chết mặc bay** Phạm Duy Tốn đặt sự đối lập ngay trong cùng sự kiện : vỡ đê. Hay trong tình cảnh của Kép Tư Bền là sự đối lập trở trêu giữa tiếng cười bên ngoài với tiếng khóc bên trong. Đối lập có khi thực hiện ngay trong từng hình ảnh, trong từng câu chữ. Nguyễn Công Hoan trong **Bộ ấm chén cổ** có sự đối lập thật thú vị: "Đây chỉ có mấy cô con gái có thể bị ngỡ là tân, còn tuốt tuốt là cổ". Sự đối lập của Vũ Cao trong hình ảnh "*Núi vẫn đôi mà anh mất em*" (**Núi đôi**) đã tô đậm thêm nỗi xót đau, mất mát.

d. *Kết cấu tâm lí* là lối kết cấu được dựa theo sự phát triển các yếu tố tâm lí. Thường ở lối kết cấu này nhà văn lựa chọn một trạng thái tâm lí có ý nghĩa để trình bày toàn bộ các sự kiện, nhân vật, cốt truyện. Chẳng hạn, trong **Bức tranh** của Nguyễn Minh Châu các sự kiện, nhân vật, ý tưởng đều xoay quanh sự tự thú, hối hận, giày vò của nhân vật "tôi". Mỗi lần đến cắt tóc, nhìn vào gương lại tự soi mình để rồi hối hận, dằn vặt, và câu chuyện phát triển trong mạch cảm xúc đó. Hiệu quả nghệ thuật được nâng cao, không có gì đáng sợ bằng khi tự đối diện với chính mình.

Có thể còn nhiều thủ pháp kết cấu khác nữa như lối kết cấu dựa trên các quan hệ không gian, thời gian, kết cấu theo điểm nhìn, kết cấu dựa theo các phương thức chuyển nghĩa, dựa trên sự phân tuyến v.v... Trong từng tác phẩm, nhà văn có thể sử dụng nhiều thủ pháp khác nhau, qui tác phẩm vào chỉ một dạng kết cấu nào đó thật ra là rất phiền diện, bỏ qua nhiều sáng tạo nghệ thuật của nhà văn.

Xem xét kết cấu ở góc độ thủ pháp là xem xét cách thức, biện pháp của nhà văn trong việc tổ chức tác phẩm, tuyệt nhiên không phải xem tác phẩm như là một hiện tượng kĩ thuật kết cấu mà nhiều nhà hình thức chủ nghĩa ở Nga những năm hai mươi và phương Tây hiện đại quan niệm. Cùng với việc khảo sát ở cấp độ ngôn từ, hình tượng, khảo sát tác phẩm ở cấp

độ kết cấu là góp phần cắt nghĩa tác phẩm ở cấp chính thể mà chúng ta sẽ xem xét dưới đây.

### **CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP**

1. *Kết cấu nghệ thuật trong tác phẩm văn học là gì ? Nêu và phân tích một ví dụ. Phân biệt các khái niệm: bố cục, kết cấu, cấu tứ, tổ chức tác phẩm.*

2. *Nêu và phân tích các phủ pháp kết cấu. Phân tích kết cấu nghệ thuật trong bài thơ **Bên kia sông Đuống** của Hoàng Cầm.*

-----

(1) *Xin xem mục “Kết cấu văn bản” ở chương một, phần thứ nhất.*



*Chương năm:*  
**ĐỀ TÀI, CHỦ ĐỀ, TƯ TƯỞNG  
VÀ Ý NGHĨA CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC**

## I. ĐỀ TÀI

a. Đề tài trong nghĩa rộng là những *phạm vi được đề cập đến trong các văn bản ngôn từ, trong các luận văn khoa học, trong các tác phẩm nghệ thuật...*

*Với tác phẩm văn học đề tài là phạm vi hiện thực được đề cập đến trong tác phẩm nhằm để thể hiện thế giới nghệ thuật của tác phẩm.*

"Phạm vi hiện thực" được nêu lên ở đây không có nghĩa là những hiện thực khách quan cụ thể nào đó, mà hiện thực nằm trong ý thức sáng tạo của nhà văn. Đó có thể là cuộc sống như thật ở ngoài đời, mà cũng có thể là cuộc sống do nhà văn bịa ra như nơi thiên đình hay địa ngục, những năm tháng xa xưa hay những ngày mai sau. Đó có thể là thế giới của con người hay của quỷ sứ... Ngay cả khi tìm thấy cuộc sống trong tác phẩm là một hiện thực khách quan cụ thể nào đó thì cũng không nên đồng nhất phạm vi đó với đề tài. Vì đó là đối tượng phản ánh chứ không phải đề tài. Đề tài là sự nhận thức, cảm nhận của nhà văn về phạm vi hiện thực mà mình đề cập. Còn đối tượng là một cái gì đó bên ngoài tác phẩm. Do sự phân biệt này, có khi các nhà văn cùng lựa chọn một phạm vi hiện thực lại có thể có những đề tài khác nhau. Trần Đình Sử đã có lí khi cho rằng đề tài bài thơ *Lời kĩ nữ* của Xuân Diệu và *Tiếng hát sông Hương* của Tố Hữu là không giống nhau dù cùng chung loại đối tượng. Tác giả viết: "Lời kĩ nữ của Xuân Diệu đúng là bài thơ làm theo "lời kĩ nữ" nhưng không thể nói bài thơ viết về đề tài kĩ nữ, vì ở đây với tư cách là nhà thơ trữ tình, Xuân Diệu muốn mượn đề tài kĩ nữ để biểu hiện cái tôi cô đơn lạnh lẽo trước cuộc sống đương thời, một đề tài được nhà thơ thể hiện trong tập *Thơ thơ* và *Gửi hương cho gió* Trong khi đó *Tiếng hát sông Hương* của Tố Hữu là bài thơ về đề tài kĩ nữ và nằm trong mảng đề tài về những người nghèo khổ, bất hạnh, bị hắt hủi, áp bức". (1)

b. Đôi khi đề tài được xem như là một phạm vi hiện thực đời sống cụ thể nào đó. Cho nên người ta thường nói đề tài sản xuất, đề tài chiến đấu, đề tài công nhân, đề tài nông dân, đề tài phụ nữ, đề tài thiếu nhi, đề tài miền núi... Sự khu biệt đề tài ở đây thường là theo các giới hạn của các

phạm trù lịch sử - xã hội. Đó là cách định danh đề tài theo kiểu "đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội trong văn học Việt Nam hiện đại", "thơ viết về công nhân", "văn học về các lực lượng vũ trang", "đề tài về trí thức trong sáng tác của Nam Cao" v.v... Với sự khu biệt này đề tài thông báo một giới hạn miêu tả bề ngoài, định hướng sự chú ý theo các phạm vi mang tính lịch sử - xã hội.

Thật ra để hiểu đúng và đầy đủ đề tài cần đi vào các phương diện bên trong của đề tài. **Tất đên** viết về nông dân nhưng không phải nông dân chung chung mà là cuộc sống bết tắc, khốn cùng của người nông dân trước cách mạng tháng Tám do sưu cao, thuế nặng. Đi vào phương diện bên trong mới xác định đúng phạm vi mà tác phẩm đề cập. Chính ở đây sẽ không chỉ là "mảnh hiện thực" nào đó, mà sẽ là con người xã hội với những quan hệ, số phận, tính cách cụ thể của nó. Chẳng hạn khi nói đề tài loài vật, cây cỏ, cảnh trí thiên nhiên thì chỉ là nói ở giới hạn bề ngoài. Còn đề tài thật sự của chúng là phải xem chúng được xây dựng để biểu đạt những cảm xúc nào, ám chỉ các quan hệ nào, hướng vào bộc lộ tính cách nào. Vì thế mà có người đã xem "bản chất của các tính cách tạo thành hệ đề tài của tác phẩm". (2) Cũng là viết về những con vật như gấu, cáo... nhưng ngụ ngôn của Esépé phản ánh những mặt chủ yếu của xã hội Hi Lạp ở thế kỉ hình thành Nhà nước dân chủ chủ nô khoảng thế kỉ VI trước công nguyên, còn ngụ ngôn của Krylov lại viết về những con người ở thế kỉ XVIII ở Nga, đúng như G. V. Bielinsky nhận xét về ngụ ngôn của I. A. Krylov: "Không có gấu, không có cáo mặc dù chúng có mặt trong thơ, nhưng lại có con người, hơn nữa những người Nga". Xem xét giới hạn bên trong như thế mới có thể xác định đúng đề tài của tác phẩm.

c. Trong tác phẩm văn học thường là một hệ thống các đề tài, chứ không chỉ là một đề tài duy nhất. Vì thế nhiều nhà nghiên cứu đã dùng khái niệm "hệ đề tài" thay cho khái niệm "đề tài". Trong **Bước đường cùng** của Nguyễn Công Hoan chẳng hạn, vừa có đề tài về cuộc sống khốn khổ, cùng quần của nông dân trước Cách mạng tháng tám, vừa có đề tài về bọn quan lại tham lam độc ác, vừa có đề tài về bộ máy cai trị địa phương ... Trong **Truyện Kiều** cũng vậy, có thể có đề tài về tình yêu lứa đôi, về tình cảm của vợ chồng, về cuộc sống nơi chốn lầu xanh, về khởi nghĩa nông dân, về quan lại, đề tài về báo ân, báo oán v.v... Các đề tài này nằm trong một hệ thống chỉnh thể phối thuộc lẫn nhau và bổ sung cho nhau.

d. Đề tài tác phẩm tuy có thể nói chuyện trên trời dưới đất nhưng bao giờ cũng thể hiện tính lịch sử của nó. Nó vẫn mang bóng dáng của

những xã hội cụ thể, thời đại cụ thể. Mặt khác, mỗi thời đại lại chú ý những loại đề tài nhất định. Đề tài số phận người chinh phu, người cung nữ, người tài hoa chiếm một bộ phận đáng kể trong văn học Việt Nam cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX Đề tài xây dựng và chiến đấu bảo vệ Tổ quốc lại trở thành chính yếu trong văn học Việt Nam hiện đại v.v...

Tính lịch sử của đề tài cho phép chúng ta hiểu một cách đầy đủ hơn về khái niệm đề tài vĩnh cửu. Quả là có những phạm vi, hiện tượng đời sống cứ được lặp đi lặp lại mãi trong văn học và nói như Gamzatov "có đề tài như lời khẩn khứa càng lặp lại nhiều lần càng quý giá hơn, cao thượng hơn, phong phú hơn" (3). Nhưng đó là nói về loại đề tài mà thôi. Còn trong những loại đề tài thì đó là những đề tài được xác định một cách lịch sử cụ thể. Cho nên nếu quan niệm đề tài như là loại đề tài nói chung thì có đề tài vĩnh cửu, nhưng nếu quan niệm đề tài như là những hiện tượng lịch sử, cụ thể thì không có đề tài vĩnh cửu.

Trong các giai đoạn lịch sử khác nhau cũng có sự phân biệt cao thấp về đề tài. Người ta chia ra đề tài cao và đề tài thấp. Văn học cổ điển phương Đông xuất hiện các đề tài cao quý nằm trong phạm trù của tứ quý, tứ thú, tứ linh ... Trong văn học phương Tây đề tài viết về các ông hoàng bà chúa được coi là cao quý, còn viết về tầng lớp bình dân là thấp kém.

Trong văn học hiện đại, không phân biệt đề tài cao hay thấp nhưng có sự xác định về đề tài trung tâm. Trong văn học Việt Nam hiện đại đề tài trung tâm được xem là đề tài gắn với những vấn đề trọng đại của quốc gia dân tộc như đề tài chiến đấu bảo vệ Tổ quốc, đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội v.v...

e. Nhiều ý kiến cho rằng nhiều nhà văn có quan điểm khác nhau vẫn có thể viết về cùng một đề tài, do vậy đề tài không bị phụ thuộc nhiều lắm vào thế giới quan, khuynh hướng tư tưởng. Thật ra việc lựa chọn đề tài của nhà văn gắn bó chặt chẽ với khuynh hướng tư tưởng cũng như vốn sống, kinh nghiệm và cá tính của nhà văn. Trước hết chúng ta thấy rằng các nhà văn có khuynh hướng tư tưởng khác nhau thường quan tâm đến đề tài khác nhau. Cùng xuất hiện trước hiện thực đất nước những năm 1930 - 1945 nhưng thơ mới quan tâm nhiều đến các đề tài về tình yêu lứa đôi, về "nỗi buồn thế hệ", còn Tố Hữu lại quan tâm đề tài những con người nghèo khổ bất hạnh để thức dậy ở họ nhiệt tình đấu tranh cách mạng. Các nhà văn Tự lực văn đoàn quan tâm đến đề tài xung đột gia đình, mới cũ, đề tài về quyền tự do luyến ái, xây dựng kiểu gia đình mới còn các nhà văn thuộc

trào hiện thực phê phán lại quan tâm đến đề tài tha hóa, khốn cùng của người nông dân, người trí thức nghèo, sự thối nát của xã hội.

Mỗi nhà văn thường có "vùng đất" quen thuộc với kinh nghiệm và vốn sống tích lũy được. Cái quen thuộc ấy trở thành máu thịt ruột rà trong phản ánh. Phải hiểu biết, thông thuộc đề tài đã đành, mà còn phải yêu nó nữa thì mới có thể chiếm lĩnh được. Gamzatov đã cho rằng "Những cuộc hôn nhân phi tình yêu chỉ để ra những cuốn sách chết. Nhà văn trước khi kết hôn với đề tài của mình cần phải lắng nghe nhịp đập của trái tim mình" (4). Ông khuyên nhà văn: "Đừng cầm vào hòn đá mà anh không nâng nổi. Đừng bơi đến chỗ mà từ đấy không thể bơi về" (5) là cũng để nói lên rằng để nắm đề tài cần phải lượng sức mình về sự hiểu biết và khả năng xử lý đề tài đó. Ngoài những điều trên, lựa chọn đề tài nào còn tùy thuộc vào "tạng" của mỗi nhà văn, cá tính sáng tạo của anh ta nữa. Xuân Diệu viết nhiều về tình yêu, Tô Hoài viết nhiều về miền núi Tây Bắc, Nguyễn Bính hướng đến chuyện tình yêu tan vỡ, Tố Hữu viết nhiều thơ đấu tranh cách mạng. Sự lựa chọn này có phần do quan điểm, vốn sống, kinh nghiệm đã đành, mà còn do hứng thú, cá tính của nhà văn nữa ...

Có thể nói xác định được đề tài là nhà văn xác định được cho mình viết về cái gì. Để rồi từ đấy có thể khái quát, nêu lên được vấn đề có ý nghĩa hay không? Trong văn học đôi khi lựa chọn đề tài cũng có nghĩa là nêu vấn đề. Cho nên ở nhiều trường hợp thật khó phân biệt cho thật rạch ròi đâu là đề tài, đâu là chủ đề như trong thơ trữ tình phong cảnh, trong truyện đồng thoại, trong truyện ngụ ngôn ... Ở những tác phẩm đó, xác định đề tài cũng có nghĩa là xác định chủ đề tác phẩm. Điều đó nói lên rằng lựa chọn phạm vi phản ánh quan trọng, nhưng trong phạm vi đó phải khái quát lên được những vấn đề có ý nghĩa sâu rộng, tức là phải nêu lên chủ đề có ý nghĩa.

## II. CHỦ ĐỀ

a. Như đã nói ở trên, khi lựa chọn đề tài nào đó nhà văn chẳng những lựa chọn một phạm vi phản ánh mà còn nhằm nêu lên những vấn đề có ý nghĩa hàng đầu về cuộc sống, xã hội, con người. Đó là chủ đề.

Nói cách khác, *chủ đề là vấn đề trung tâm mà nhà văn nêu lên, đặt ra trong tác phẩm theo một khuynh hướng tư tưởng nhất định*. Như vậy chủ đề của **Tắt đèn** là số phận của người nông dân dưới sự áp bức bóc lột của

để quốc phong kiến. Còn chủ đề của *Chí Phèo* lại là vấn đề tha hóa của người nông dân dưới chế độ đó và ý thức thức tỉnh của họ.

Nhiều nhà văn cũng viết về những đề tài gần gũi nhau, nhưng chủ đề lại khác nhau. Điều này tùy thuộc vào khả năng nắm bắt vấn đề, tầm tư tưởng, khả năng nghệ thuật của nhà văn. Trong một mức độ nào đó *Sống lại, Truyện Kiều, Tiếng hát sông Hương* là viết về cùng loại đề tài, tức là đều viết về những cô gái điếm. Nhưng ở tác phẩm đó lại khái quát lên những vấn đề xã hội khác nhau. Với *Sống lại*, L. Tolstoi muốn nêu lên khả năng "phục sinh", sống lại của lòng tốt con người khi ý thức được lỗi lầm, xấu xa của mình. Với *Truyện Kiều* thông qua cô gái tài sắc bạc mệnh, Nguyễn Du hướng đến vấn đề số phận con người tài hoa bị vùi dập trong xã hội. Với *Tiếng hát sông Hương* Tố Hữu hướng đến vấn đề giải phóng người bất hạnh, nghèo khổ, bị hắt hủi. Nêu lên được vấn đề gì là rất quan trọng. Vấn đề tác phẩm nêu lên quyết định ý nghĩa xã hội - nghệ thuật và tầm vóc của nó. Sự đánh giá một nhà văn, một tác phẩm văn học không chỉ ở giá trị nghệ thuật của nó mà còn quan trọng hơn ở chỗ nhà văn đó, tác phẩm đó có nêu lên được, có khơi dậy được những vấn đề có ý nghĩa sâu rộng hay không? Vì lẽ đó mà không phải ngẫu nhiên nhà thơ Tố Hữu cho rằng "Vấn đề của nghệ thuật chính là chủ đề" (6). Một "*Con Cáo và chùm nho*" của Esépé sẽ chẳng là gì cả, sẽ chỉ là vớ vẩn, nếu không nêu lên được lời khuyên thâm thúy về khả năng và hiện thực, được con người đời đời truyền tụng như một triết lí sống ở đời. Một *Qua đèo Ngang* của Bà Huyện Thanh Quan đã làm nao lòng bao thế hệ người đọc không chỉ là nỗi lòng của lữ khách với cảnh chiều núi đèo quanh vắng, mà còn ở nỗi lòng với nước non vũ trụ.

Những tác phẩm lớn chủ đề mà nó nêu thường có ý nghĩa điển hình, vượt lên trên những vấn đề cụ thể, trong nhiều trường hợp trở thành vấn đề của muôn đời. Nhận xét về Oblomov trong tiểu thuyết cùng tên của I.A. Golcharov, V. Lê nin viết: "Ngày xưa ở nước Nga có một nhân vật điển hình là Oblomov. Lúc nào anh ta cũng nằm trên giường để vạch các kế hoạch. Từ bấy đến giờ thời gian trôi qua đã nhiều rồi. Nước Nga đã trải qua ba cuộc cách mạng và mặc dầu vậy, vẫn cứ còn những Oblomov vì Oblomov chẳng những là một tên địa chủ mà còn là một người nông dân nữa, và chẳng những là một người nông dân mà còn là một nhà trí thức nữa, và chẳng những là một nhà trí thức, mà còn là một công nhân và một người cộng sản nữa" (7). Vấn đề "Oblomov" tức là thói trì trệ, lười biếng, quan liêu không chỉ tiêu biểu cho một giai cấp, một hạng người mà còn

phổ biến ở nhiều giai cấp, nhiều hạng người khác nữa. Vì lẽ đó mà tiểu thuyết *Oblomov* của I. A. Golcharov trở nên có ý nghĩa sâu rộng vượt ra ngoài phạm vi không gian và thời gian cụ thể của nó. Những chủ đề sâu sắc của các tác phẩm khác nhau đều có ý nghĩa, tầm ảnh hưởng như vậy.

Cũng như đề tài, chủ đề trong tác phẩm là một hệ thống nhiều chủ đề, cho nên có nhiều nhà nghiên cứu đã dùng thuật ngữ "hệ vấn đề" thay cho thuật ngữ "chủ đề". Trong tác phẩm chủ đề không tồn tại biệt lập, duy nhất mà thường là một hệ thống gồm nhiều chủ đề khác nhau. Trong *Anh em nhà Karamadov* của F.M. Doestoevsky chẳng hạn, có chủ đề về sự thoái hóa đạo đức của một gia đình sa sút, lại có chủ đề về triết học và tôn giáo, có chủ đề về sinh hoạt đời thường và nghèo khổ của thành thị, có chủ đề về đồng tiền và dục vọng của con người v.v... Trong *Quan thanh tra* của N.V. Gogol vừa có chủ đề phê phán quan lại tham lam tàn bạo, ăn chơi đàng điếm, giả dối, ti tiện, vừa có chủ đề về nạn ăn hối lộ trong bộ máy nhà nước ... Sự đa dạng về chủ đề làm cho chủ đề tác phẩm thêm phong phú. Các chủ đề này thống nhất, gắn bó chặt chẽ với nhau, chứ không rời rạc, mâu thuẫn. Tác phẩm tuy nhiều chủ đề, nhưng phải xác định được đâu là chủ đề chính, đâu là chủ đề phụ, đâu là vấn đề cốt lõi, đâu là vấn đề bổ sung. Không thể đưa mọi chủ đề trong tác phẩm lên mức ngang nhau. Nếu vậy sẽ khó đi sâu vào những vấn đề trung tâm, mà dàn trải. Nguyễn Công Hoan từng chế diễu việc biến các chủ đề phụ thành chủ đề chính một cách dàn trải làm cho tác phẩm chẳng khác nào "cái nhà cho thuê lăm chũ".

b. Việc nêu lên vấn đề gì trong tác phẩm là rất quan trọng nhưng lí giải vấn đề đó như thế nào lại càng quan trọng hơn. Bởi vì ở đây không chỉ là vấn đề nhìn thấy mà còn là vấn đề cắt nghĩa. Nhà văn không chỉ nêu vấn đề mà còn nhận thức, đánh giá, giải trình vấn đề đó như thế nào, theo cách nhìn nào, cảm hứng nào ? v.v... Qua việc cắt nghĩa, lí giải đó bộ lộ tư tưởng, nội dung của tác phẩm cũng như bộc lộ tài năng của nhà văn. Nam Cao qua *Chí Phèo* đã nêu được vấn đề tha hóa của người nông dân. Nhưng Nam Cao không chỉ nêu lên sự tha hóa đó, mà ông còn cắt nghĩa, giải thích cho thấy nguyên nhân của sự tha hóa đó, đồng thời ông cũng bộc lộ cảm xúc, thái độ, quan điểm của mình trước sự tha hóa đó nữa. Ông cho rằng những con người tha hóa là do những thế lực xã hội đen tối, những mặc cảm định kiến nhỏ nhen của con người. Ông lớn tiếng phê phán cái xã hội biến con người thành quỷ, không chấp nhận cho quỷ trở lại làm người. Ông cũng cho thấy, dù có bị biến thành quỷ dữ, trong sâu thẳm của con người

vấn le lói khát vọng được làm người lương thiện. Qua sự lí giải, người đọc thấy nỗi xót đau của ông trước số phận của những con người như vậy. Qua cách lí giải, người đọc thấy, chiều sâu tư tưởng của tác phẩm này cũng như khả năng nắm bắt vấn đề của nhà văn. Hay như trong *Thời xa vắng*, Lê Lựu không chỉ nêu lên vấn đề số phận cá nhân trong xã hội chủ nghĩa mà còn lí giải khá sắc sảo số phận cá nhân trong quan hệ tập thể, cộng đồng, với các lễ thói xã hội. Con người tưởng đủ tự do để quyết định cuộc sống của mình một cách hạnh phúc khi được giải phóng khỏi thân phận nô lệ, mất nước. Lê Lựu cho rằng đó mới chỉ là tiền đề. Khi mà chưa thoát khỏi ràng buộc của những lễ thói cũ, chưa thoát khỏi quan hệ "tập thể" một cách máy móc, đơn giản và nhất là con người chưa dám chịu trách nhiệm về mình, chưa dám sống đích thực với chính mình thì con người vẫn rơi vào bi kịch như thường. Các nhân vật Sài, Hương, Châu, Tuyết đều là những biểu hiện khác nhau của bi kịch đó, dù rằng họ có đủ điều kiện để sống một cuộc sống hạnh phúc. Đó là một sự lí giải sâu sắc của tác giả về những số phận bi kịch trong xã hội mới, xã hội làm chủ tập thể.

Chiều sâu của sự lí giải tạo nên khả năng thuyết phục của vấn đề được nêu. Sự lí giải chủ đề do đó phải vượt lên trên sự cắt nghĩa cụ thể từng sự kiện, từng nhân vật trong tác phẩm để đạt đến chân lí phổ quát. Trong *Thời xa vắng* vừa nêu ở trên, Lê Lựu đã không dừng lại ở việc cắt nghĩa từng số phận của Sài, Hương, Châu, Tuyết ... cũng không dừng lại ở việc đánh giá các sự kiện đời sống mà các nhân vật đã tham gia. Ở đây qua những nhân vật, sự kiện cụ thể tác giả hướng đến lí giải những vấn đề có ý nghĩa chung: vì sao con người không hạnh phúc ? Cộng đồng và cá nhân quan hệ như thế nào trên con đường tìm kiếm hạnh phúc ? Tại sao con người của một xã hội được tạo điều kiện làm chủ vẫn náo nức đi làm thuê ? Các thước đo xã hội như anh hùng, đảng viên với phẩm giá con người nói chung như thế nào ? ... Có thể nói đó là một loại vấn đề toát lên qua sự lí giải cụ thể của tác giả trong tác phẩm. Chính các quan niệm nhiều mặt này đã nâng tác phẩm lên tầm khái quát rơi vào những "vụ việc" cụ thể.

Để cắt nghĩa chủ đề, nhà văn có thể nêu ra những lời thuyết minh trực tiếp. Những lời thuyết minh trực tiếp của tác giả qua các đoạn trữ tình ngoại đề, qua bình luận, nhận xét hay qua các nhân vật tư tưởng giữ chức năng "cái loa" của tác giả ... đưa đến một sự lí giải mang tính chủ quan của tác giả. Những lí giải này không phải bao giờ cũng hoàn toàn phù hợp với ý nghĩa khách quan của tác phẩm, trong nhiều trường hợp, có độ vênh nhất định.

Sự lí giải chủ đề thường thể hiện rõ hơn và toàn diện hơn qua hệ thống hình tượng của tác phẩm. Sự lí giải ở đây toát ra từ các tương quan của các nhân vật, các bước ngoặt của đời sống qua các sự kiện, tình tiết, chi tiết, lời văn, kết cấu, cốt truyện ... Nguyễn Du tuyên bố trong mở đầu *Truyện Kiều* là "tài mệnh tương đố", rằng người tài tình nhan sắc thì bạc mệnh. Nhưng qua hệ thống hình tượng và logic miêu tả của tác giả trong tác phẩm thì không phải như vậy. Kiều bị đẩy đọa không phải số mệnh siêu hình nào đó, mà là một lũ "đầu trâu mặt ngựa" của một xã hội thối nát : từ thằng bán tơ cho đến viên quan xử kiện, từ Mã Giám Sinh cho đến Tú Bà, Sở Khanh, từ Hoạn Thư cho đến Bạc Bà, Bạc Hạnh, "quan tổng đốc trọng thần" đã cấu kết lại với nhau vùi dập nàng Kiều. Đó là sự lí giải khách quan và đúng đắn. Chỉ có thể căn cứ trên hệ thống hình tượng mới có thể phân tích đúng sự lí giải chủ đề của tác phẩm.

Sự lí giải chủ đề có khi hiện ra rất rõ người đọc có thể nhận biết ngay, nhưng cũng có khi được giấu kín. Có chủ đề hiện ra lộ lộ, mà cũng có chủ đề như "tảng băng trôi" (Hemingway) một phần nổi bảy phần chìm trong biển cả ngôn từ của tác phẩm (8). F. Engels trong *Thư gửi M. Kautsky và M. Harkness* đã nhấn mạnh rằng nên để cho chủ đề toát ra từ tình thế, từ sự miêu tả thì tốt cho tác phẩm hơn. Ông viết "khuyh hướng phải toát ra từ tình thế và hành động" và "Quan niệm của tác giả càng kín đáo bao nhiêu càng tốt cho nghệ thuật bấy nhiêu". Do vậy, có một lúc nào đó, nếu yêu cầu văn học chỉ được phép có "chủ đề rõ ràng" là không thỏa đáng. Vì có chủ đề rất "rõ ràng" mà cũng có chủ đề "kín đáo", chẳng rõ ràng gì cả. Đó chưa nói, nhiều tác phẩm viết theo khuyh hướng "chủ đề rõ ràng" đã rơi vào sự giản đơn, minh họa theo kiểu "ta thắng - địch thua", "thất bại là tạm thời, chiến thắng là tất yếu" v.v... Ở những loại tác phẩm này đúng như Hoàng Ngọc Hiến nhận xét: Truyện viết hay, câu văn điêu luyện tinh tế, nhưng chỉ đọc một lần là thấy "đáy". Cho nên yêu cầu "chủ đề rõ ràng" như một nguyên tắc sáng tạo trong một mức độ nhất định là không đúng với đặc trưng của văn học, làm phương hại đến tính đa nghĩa của tác phẩm. Nếu "chủ đề rõ ràng" thì sẽ không còn những tác phẩm viết theo lối ngụ ngôn, ẩn dụ, phúng dụ. Ngay cả những tác phẩm "tả thực" cũng không phải lúc nào cũng có chủ đề rõ ràng. Đó là chưa nói, do biết giấu kín chủ đề nhiều tác phẩm đạt đến tính đa nghĩa, đa âm có giá trị tư tưởng và nghệ thuật cao.



### III. CẢM HỨNG TƯ TƯỞNG

Cảm hứng tư tưởng của tác phẩm và cảm hứng sáng tạo của nhà văn liên quan chặt chẽ với nhau nhưng không phải là một. Nói tới cảm hứng sáng tạo của nhà văn thường nghiêng về nói đến một trạng thái tâm lí sáng tạo. Còn nói tới cảm hứng tư tưởng của tác phẩm tức là cảm hứng của nhà văn đã được truyền tới hệ thống hình tượng mà họ miêu tả. Cảm hứng góp phần tạo nên lớp nội dung đặc thù của tác phẩm. Đọc *Cung oán ngâm khúc* của Nguyễn Gia Thiều chẳng hạn thấy hiện lên một nỗi xót xa cho số phận cung nữ. Còn đọc *Bà Bovary* của G. Flaubert lại vừa thấy vừa đáng thương, vừa đáng trách, vừa có nỗi man mác buồn thương cho số phận một người đàn bà cố thoát khỏi sự tù túng của khuôn khổ gia đình lại rơi vào trò tình yêu dối lừa, dung tục. Đó là cảm hứng của tác phẩm và chính nó góp phần tạo nên nội dung tác phẩm và không tách khỏi nội dung tác phẩm.

Cảm hứng tư tưởng gắn liền với tình cảm, nhưng đó không còn là thứ tình cảm tự nhiên mà trở thành một phẩm chất nghệ thuật. Nó cũng không phải là thứ tình cảm bằng phẳng, mà niềm say mê khăng định cái tốt, nỗi khát khao cái cao cả, lòng căm ghét sâu sắc cái xấu, cái ác, sự đê tiện. Trong mỗi câu, mỗi chữ nhà văn bộc lộ tình cảm, cảm hứng của mình. Hơn thế nữa, nhiều khi còn gọi tên cảm hứng như một nguyên do của sáng tạo. Những "thuật hứng", "mạn hứng", "ngẫu hứng", "tức hứng", "quy hứng", "văn hứng" hay "tức sự", cảm hoài", "thuật hoài", "hữu cảm" rồi "ngâm", "ca", "lưu đề", "ức hữu" ... trong thơ văn cổ đều là những trạng thái cảm hứng khác nhau được gọi tên, trở thành nội dung chính yếu của tác phẩm. Niềm tin yêu hay căm ghét, sự say mê hay chán nản đều làm cho cảm hứng trong tác phẩm có tính chất "thiên vị", "thiên ái". S.Sedrin đã viết: "Nếu thiếu một tư tưởng thiên vị thì sẽ không có sức sống sôi động. Ngẫu nhiên, rời rạc, nguội lạnh, nhạt nhẽo đó là đặc trưng lớn nhất của tác phẩm không có khuynh hướng, không tình tiết nào có thể bù đắp được cho thiếu sót đó" (9). Người đọc thú vị với nụ cười mỉa mai của Nguyễn Khuyến trong *Vịnh Kiều: Có tiền việc ấy mà xong nhỉ - Ngày trước làm quan cũng thế a ?*. Người đọc cũng cảm nhận được trong câu thơ *Truyện Kiều "Lúc tỉnh rượu lúc tàn canh - Giật mình mình lại thương mình xót xa"* không chỉ là nỗi thương mình xót xa của nàng Kiều mà còn là nỗi xót thương của Nguyễn Du cho những con người tài hoa mà bạc mệnh. Trong truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan với một nhiệt tình phê phán phủ định xã hội đương

thời ông đã phóng to, cường điệu những thói hư tật xấu để cười cợt, chế giễu châm biếm... tạo nên cảm hứng trào lộng tràn trề.

Cảm hứng tư tưởng cũng không phải là thứ tình cảm đơn nhất mà bao hàm trong đó nhiều cung bậc, nhiều sắc độ, có niềm vui xen lẫn trong nỗi buồn, có niềm tự hào pha lẫn chút đắng cay. Trong bài thơ *Có lỗi* của Xuân Diệu dường như ta đọc thấy cả niềm hạnh phúc khi được đón nhận cái đẹp, lẫn cả nỗi "không thỏa với mình", "như có lỗi với ai" khi cái đẹp mở cửa đón mình". Hay nói như nhà thơ kết thúc bài thơ: *"Đối với những gì cao cả, thiêng liêng, thâm sâu, chân chất - Chúng ta đều là những người có lỗi cả em ơi!"*. Đọc *A. Q chính truyện* có tiếng cười về những "trận đắc thắng" tưởng tượng của chú A.Q mà người đọc vẫn có cảm tưởng như Lỗ Tấn đang giơ tay quệt nước mắt. Trong *Chinh phụ ngâm* có nỗi mong ước *"Thành liên mong tiến bộ rông"*, nhưng sâu sắc hơn, cay đắng hơn vẫn là nỗi buồn tủi, cô đơn quạnh quẽ của người chinh phụ nơi quê nhà. Do cảm hứng tư tưởng sắc độ như vậy cho nên trong các tác phẩm này cần phải nhận ra đâu là cảm hứng chủ đạo, từ đó mới có cơ sở để cảm nhận, cắt nghĩa và lí giải đúng tác phẩm.

Cảm hứng của tác phẩm không phải thể hiện ở một vài nhận xét, một đôi lời bình luận đâu đó mà chủ yếu được bộc lộ từ hệ thống hình tượng, từ hệ thống ngôn từ, từ các chi tiết, tình tiết, các nhân vật tính cách... Thơ Nguyễn Bình Khiêm đầy những lời tố cáo, châm biếm, đay đả sự đời đen bạc, xấu xa nhưng cũng không giấu được nỗi đau thế sự tràn đầy sau mỗi câu thơ ấy. Nguyễn Khuyến tuy viết rằng *Hỏi thăm tuần mất cướp* nhưng người đọc lại thấy ông hả hê vì nỗi quan tuần bị kẻ cướp "lôi", "lèn" :

*Tôi nghe kẻ cướp nó lèn ông  
Nó lại lôi ông đến giữa đồng  
Cướp của đánh người quân tộ nhỉ !  
Thân già, da cóc có đau không ?*

Sự đối lập giữa cái vẻ ân cần "hỏi thăm" bên ngoài với cảm hứng châm biếm bên trong đã làm cho bài thơ có cái dí dỏm, hài hước một cách đặc sắc.

Phải căn cứ vào hệ thống hình tượng, nhân vật, sự kiện, cảm xúc cụ thể để xác định cảm hứng đích thực của tác phẩm chứ không thể suy đoán chủ quan một cách chung chung. Cảm hứng tư tưởng trong tác phẩm thực sự có giá trị khi mang ý nghĩa xã hội. G. Hegel đã từng khẳng định rằng cảm hứng có ý nghĩa xã hội mới là cảm hứng chủ đạo cần có của văn học.

Người ta có thể làm thơ ngâm vịnh cũng như làm thơ đánh giặc, làm thơ thù tạc cũng như thơ về như ca ngợi những vẻ đẹp cao cả của con người... Nhưng những tác phẩm đó thực sự chỉ có giá trị khi dấy lên được những cảm xúc về cõi nhân sinh, về con người, về cuộc đời nơi mỗi người. Cho nên dù cảm hứng gắn với tình cảm, mà chúng ta thấy rằng, không phải thứ tình cảm nào cũng trở thành cảm hứng. Trong cuộc đời con người có biết bao nhiêu sự say mê, hứng thú. Nhưng không phải say mê nào cũng thành cảm hứng. Chẳng hạn say mê ăn chơi, bài bạc, hút xách là những ham muốn tầm thường. Chỉ những niềm say mê nào tạo nên khát vọng cao cả, mang ý nghĩa nhân sinh, ý nghĩa xã hội thật sự mới trở thành cảm hứng tư tưởng. V.Hugo say mê khẳng định lòng nhân ái, sự thánh thiện thiêng liêng, sự đánh thức cái tốt, cái đẹp ở những tâm hồn cần cõi nhất. Niềm say mê này của ông tạo nên cảm hứng chủ đạo của *Những người khốn khổ*. Vũ Trọng Phụng say mê tung hô cái xấu, cái giả, cái vô nghĩa lí của cuộc đời và đó là "âm chủ" của ông trong *Số đỏ*... Cảm hứng tư tưởng luôn luôn mang ý nghĩa xã hội: cảm hứng anh hùng, cảm hứng công dân, cảm hứng dân tộc, cảm hứng yêu nước... Và ở chiều ngược lại các loại cảm hứng như hài hước, châm biếm, giễu cợt, phê phán, tố cáo, lên án... cũng có ý nghĩa xã hội của nó. Hay các phương diện khác nhau của cảm hứng như cảm hứng tính kịch, cảm hứng bi hài, cảm hứng thương cảm đều gợi lên những ý nghĩa nhân sinh và xã hội.

Tóm lại, cảm hứng là bộ phận không thể tách rời của nội dung tư tưởng và nghệ thuật tác phẩm. Tác phẩm có dấy lên được cảm hứng mãnh liệt và sâu sắc thì mới rung động được trái tim độc giả. Nhờ sự rung động mãnh liệt của cảm hứng mà đề tài, chủ đề của tác phẩm mới được khái quát, được lí giải có chiều sâu và có tính thẩm mĩ. Cùng với đề tài, chủ đề, tình điệu thẩm mĩ, cảm hứng tư tưởng góp phần tạo nên giá trị tư tưởng nghệ thuật cho tác phẩm.

#### IV. Ý NGHĨA CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

Như đã trình bày trong phần mở đầu sự hiểu biết tác phẩm văn học trên tất cả các cấp độ ngôn từ, hình tượng, kết cấu mục đích cuối cùng nhằm đạt đến sự cắt nghĩa tác phẩm trên cấp độ chỉnh thể. Khảo sát văn bản tác phẩm, lời văn nghệ thuật cho đến nhân vật, cốt truyện, sự kiện, chủ đề, đề tài, cảm hứng... về thực chất là đã cắt nghĩa tác phẩm ở các cấp độ và các phạm vi khác nhau. Sự lĩnh hội tác phẩm không dừng lại ở việc

phẩm bình câu hay từ đất, không dừng lại ở cái éo le hấp dẫn của cốt truyện, tính nghệ thuật của kết cấu mà phải đạt đến sự "giải mã" ý nghĩa tác phẩm. Tất nhiên, sự "giải mã" tác phẩm không thể không bắt đầu từ các yếu tố cụ thể đó.

Ý nghĩa tác phẩm thường được lí giải không đồng nhất trong các thế hệ độc giả khác nhau. Ngay trong cùng thế hệ sự lĩnh hội ở mỗi người đã không hoàn toàn giống nhau. Sự không đồng nhất này không phải bắt nguồn từ sự tùy tiện, gán ghép của độc giả, hay "đồng sáng tạo" của họ như một số nhà lí luận phương Tây hiện đại quan niệm mà bắt nguồn từ tính đa nghĩa của tác phẩm. Mỗi tác phẩm văn học thường mang những nghĩa khác nhau không giới hạn trong một ý nghĩa nhất định nào đó như đáp số một bài toán. Tính đa nghĩa của tác phẩm bắt nguồn từ đặc trưng của nội dung hình tượng, từ khả năng tiềm tàng của nội dung tác phẩm. Như đã biết, tác phẩm là sự nhận thức, khám phá hiện thực thông qua sự khái quát của nhà văn. Từ hiện thực, nhà văn khái quát trình bày cuộc sống trong một cấu trúc mới phù hợp với ý tình định nói. Ở cấu trúc mới này nhà văn nêu lên một hệ thống đề tài, chủ đề, cảm hứng, tình điệu nhất định. Nhưng bản thân cái hiện thực được tái hiện ở đây thông qua tác phẩm đã trở thành một chỉnh thể có ý nghĩa nội tại của nó. Tự nó có thể hàm chứa nhiều ý nghĩa khác nhau, thậm chí cả những ý nghĩa khách quan được toát ra từ hình tượng mà nhà văn không ngờ tới. Tiếp xúc tác phẩm, người đọc lại cấu tạo lại nó theo một cái nghĩa mà mình xác định trên cơ sở những tín hiệu hình tượng mà tác phẩm thể hiện. Theo đó, người đọc có thể phát hiện, cắt nghĩa đầy đủ các lớp ý nghĩa của tác phẩm. Tuy tác phẩm văn học đa nghĩa, nhưng là sự đa nghĩa trong giới hạn của hình tượng, trong giới hạn của nội dung và hình thức tác phẩm, chứ không phải có thể gán ghép cho nó bao nhiêu nghĩa cũng được. Có đứng trên phương diện ý nghĩa của tác phẩm mới thấy giá trị của các yếu tố khác trong tác phẩm. Một lời văn tài nghệ, một cốt truyện hấp dẫn, một kết cấu độc đáo, một hệ thống các nhân vật đặc sắc sẽ chẳng là gì cả nếu không nhằm nêu lên một ý nghĩa nào đó. Và chính các yếu tố đó tạo nên sự sâu sắc của ý nghĩa tác phẩm. Đọc tác phẩm, tiếp nhận tác phẩm là phải vượt qua ngôn từ, hình tượng, tổ chức tác phẩm để nắm được ý nghĩa mà tác phẩm thể hiện. Cắt nghĩa, đồng cảm, cảm nhận tác phẩm qua ý nghĩa của nó là con đường tiếp cận tác phẩm ở cấp độ chỉnh thể.

## **CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP**

1. Đề tài văn học là gì ? Trình bày các đặc điểm của đề tài.  
2. Chủ đề là gì ? Xác định chủ đề trong một số tác phẩm văn học cụ thể.

3. Tại sao tác phẩm văn học lại đa nghĩa ?

-----

(1) Trần Đình Sử, Phương Lưu, Nguyễn Xuân Nam – **Lý luận văn học**, tập 2, Sđd, tr. 37.

(2) Quan niệm của A. Esanec, tác giả chương IV : **Nội dung và tư tưởng của tác phẩm văn học** trong sách **Dẫn luận nghiên cứu văn học tập 1**, Sđd, tr. 139.

(3) Gamzatov – **Daghéstan của tôi** – NXB Cầu vồng, Moskova, 1984, tập 1, tr. 136.

(4) Gamzatov – **Daghéstan của tôi** – NXB Cầu vồng, Moskova, 1984, tập 1, tr. 125.

(5) Gamzatov – **Daghéstan của tôi** – NXB Cầu vồng, Moskova, 1984, tập 1, tr. 139.

(6) Tố Hữu – **Phấn đấu vì một nền văn nghệ xã hội chủ nghĩa** – NXB Sự thật, H. 1982, tr. 139.

(7) K. Marx, F. Engels, V. Lênin – **Về văn học nghệ thuật** – NXB Sự thật, H. 1977, tr. 470.

(8) Nguyên lí “**tảng băng trôi**” là yêu cầu đối với tác phẩm văn học do E. Hemingway (1899 – 1961) một nhà văn Mỹ đề xướng. Theo ông, tác phẩm văn học phải là một “**tảng băng trôi**” bảy phần chìm, chỉ một phần nổi. Nhà văn không nên làm cái loa phát ngôn tư tưởng của mình, mà tư tưởng đó bộc lộ qua hình tượng.

(9) Sedrin – **Bàn về văn học** – NXB Viện hàn lâm khoa học Liên Xô, Moskva, 1962, tr. 479, trích lại theo **Lý luận văn học**, tập 2, Sđd, tr. 51.

*Phần thứ hai*  
**CÁC YẾU TỐ CỦA CHÍNH THỂ TÁC PHẨM**

*Chương một:*

**VĂN BẢN NGÔN TỪ CỦA TÁC PHẨM  
VÀ LỜI VĂN NGHỆ THUẬT**

**I. VĂN BẢN NGÔN TỪ CỦA TÁC PHẨM**

**1. Khái niệm**

Tiếp xúc với tác phẩm văn học trước hết là tiếp xúc với văn bản ngôn từ của tác phẩm. Nói cách khác, để "đọc" một tác phẩm văn học trước hết phải đọc văn bản ngôn từ của nó. Thậm chí phải "đọc" được, hiểu được từng câu, từng chữ, từng cái dấu chấm, dấu phẩy... trong văn bản tác phẩm.

Văn bản ngôn từ không phải chỉ có trong văn học. Trong nhiều lĩnh vực khác của đời sống cũng có những văn bản ngôn từ. Chẳng hạn có thể nói tới văn bản ngôn từ của một luận văn khoa học, văn bản ngôn từ của một bài báo, văn bản ngôn từ của một bức thư, của một hợp đồng kinh tế, của một báo cáo... Văn bản ngôn từ về thực chất là một hệ thống các lời văn được tổ chức theo những cách thức nhất định, nhằm mục đích nhất định.

Tác phẩm văn học cũng có văn bản ngôn từ của nó. *Đó là hệ thống lời văn tạo nên thế giới tinh thần của tác phẩm.* Nhờ có văn bản này mà tiếp nhận được nội dung tác phẩm, thế giới nghệ thuật mà các nhà văn miêu tả, cũng như những tư tưởng tình cảm mà nhà văn gửi gắm trong tác phẩm. Như vậy muốn có một tác phẩm văn học *Truyện Kiều*, một tác phẩm văn học *Thủy Hử* hay một tác phẩm văn học *Nhà thờ Đức bà Paris*... thì trước hết phải có văn bản những tác phẩm đó. Nếu vì một lí do nào đó mà văn bản những tác phẩm này bị mất, bị cháy hoặc bị loại ra khỏi trí nhớ thì về thực chất tác phẩm đó cũng không tồn tại. Người ta có thể in văn bản tác phẩm theo những ngôn ngữ khác nhau, bằng kĩ thuật in khác nhau, bằng những cách trình bày khác nhau..., nhưng phải tồn tại văn bản thì mới có tác phẩm. Có thể nói *văn bản tác phẩm là hình thức tồn tại đầu tiên của tác phẩm.*

Văn bản tác phẩm văn học thường tồn tại dưới hai dạng: Khi chưa có chữ viết tồn tại dưới dạng truyền miệng, thông qua việc "ghi nhớ". Hình thức này là phổ biến trong văn học dân gian. Vì thế người ta còn gọi văn học dân gian là văn học truyền miệng. Khi có chữ viết văn bản tác phẩm chủ yếu tồn tại dưới dạng văn tự, có thể chép tay hoặc là thông qua kĩ thuật in. Thông qua kĩ thuật in người ta có thể tạo ra hàng vạn văn bản tác

phẩm giống nhau. Điều này khó có thể có được với nhiều loại hình nghệ thuật khác.

Thông thường một tác phẩm văn học có một văn bản. Nhưng trong nhiều trường hợp do những nguyên nhân lịch sử nhất định có những tác phẩm tồn tại nhiều văn bản không hoàn toàn giống nhau. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu, *Thủy Hử* của Thi Nại Am, nhiều truyện Nôm như *Nhị độ mai*, *Tống Trân - Cúc Hoa*, *Trinh Thử*, *Trê Cóc*... cho đến nay có nhiều văn bản khác nhau. Với *Truyện Kiều* người ta có thể nói đến các bản *Kinh*, bản *Kiều Oánh Mậu*, bản *Phường*, bản *Đào Duy Anh*... Với *Lục Vân Tiên* người ta có thể nói đến các bản như bản *Duy Minh Thị*, bản *Tụ Văn Đường*, bản *Liễu Văn Đường*, bản *Phan Văn Thành*, bản *Nguyễn Hảo Vĩnh*,... bản *Abel des Michels* . v.v... Với *Thủy Hử* lại có các loại văn bản dưới 71 hồi và trên 71 hồi v.v... Với các tác phẩm này cần phải hiệu đính để có văn bản tin cậy, trung thực, gần với nguyên tác nhất.

Lại nữa, do đặc điểm thể loại, có loại tác phẩm tồn tại song song nhiều văn bản khác nhau như trong văn học dân gian, những văn bản này gọi là *dị bản*. Có người cho những dị bản này là những tác phẩm khác nhau, có người xem là những dạng khác của bản chính. Chẳng hạn trong văn học dân gian có những dị bản rất gần nhau như thế này:

1. Núi kia ai đắp mà cao  
Sông này ai bới, ai đào mà sâu.
2. Núi Đọi ai đắp mà cao  
Ngã ba sông Gối ai đào mà sâu
3. Núi Truồi ai đắp mà cao  
Sông Gianh ai bới, ai đào mà sâu
4. Núi Truồi ai đắp mà cao  
Sông Dinh ai bới, ai đào mà sâu
5. Núi Truồi ai đắp mà cao  
Sông Nong ai bới, ai đào mà sâu
6. Lũy Thầy ai đắp mà cao  
Sông Gianh ai bới, ai đào mà sâu

Với các bản này có người cho là những tác phẩm khác nhau. Có người lại xem đó là một các phẩm có nhiều dị bản.

Văn bản tác phẩm định hình từ câu đầu cho đến câu cuối cùng theo một trật tự cố định không thay đổi. Tuy nhiên cũng có trường hợp văn bản tác phẩm không cố định. Chẳng hạn như văn bản các truyện kể dân gian.

Do tính chất truyện kể truyền miệng, văn bản loại tác phẩm này chỉ giữ nét chính về cốt truyện, các tình tiết, hành động, nhân vật là tương đối ổn định, còn các yếu tố khác, khi kể tùy người kể mà có thể có những thay đổi khác nhau. Với mỗi người kể tác phẩm có một văn bản cụ thể.

Trong quá trình phát triển và giao lưu của văn học nhân loại có nhiều tác phẩm văn học của dân tộc này được dịch sang ngôn ngữ dân tộc khác. Cần lưu ý khác biệt đáng kể giữa văn bản tác phẩm *nguyên tác* và văn bản tác phẩm qua *bản dịch*. Do đặc điểm ngôn ngữ của mỗi dân tộc, do trình độ dịch giả, trong quá trình dịch, nhiều yếu tố có giá trị trong nguyên tác không thể chuyển hết sang bản dịch được như âm điệu, giọng điệu, vần, luật, ngôn từ, nhịp điệu... Lời văn nghệ thuật của nguyên tác đã được thay thế bằng lời văn nghệ thuật của một chủ thể sáng tạo khác với một ngôn ngữ khác. Rất khó có bản dịch thể hiện đầy đủ giá trị của nguyên tác. Những trường hợp như ***Chinh phụ ngâm*** của Đặng Trần Côn qua bản dịch của Đoàn Thị Điểm là những trường hợp hiếm hoi. Ngay chính tác giả khi dịch tác phẩm của mình từ một ngôn ngữ này qua một ngôn ngữ khác cũng đành phải chấp nhận sự rơi rụng này. Do đó khi nghiên cứu tác phẩm qua bản dịch cần chú ý tính chất của nó là một bản dịch chứ không phải nguyên tác. Đặc biệt là đối với các tác phẩm thơ.

Văn bản tác phẩm văn học được tạo nên bởi ngôn từ. Nhưng ngôn từ cũng là chất liệu đã tạo ra các loại văn bản ngôn từ khác như các văn bản hành chính, luật pháp, văn bản các tác phẩm khoa học, các tác phẩm triết học v.v... cho nên chỉ dừng ở ngôn từ thì chưa phân biệt được văn bản tác phẩm văn học với các loại văn bản khác. Sự khác nhau giữa văn bản tác phẩm với các loại văn bản khác ở cấp độ ngôn từ trước hết là ở *kiểu lời văn*. Ứng với mỗi loại văn bản có kiểu lời văn tương ứng. Ứng với văn bản tác phẩm khoa học là kiểu lời văn khoa học, văn bản pháp qui hành chính là kiểu lời văn hành chính v.v... Văn bản tác phẩm văn học được xây dựng dựa trên kiểu *lời văn nghệ thuật*. Đó là kiểu lời văn đặc thù trong tác phẩm mà chúng tôi sẽ phân tích ở sau. Với kiểu lời văn này, văn bản tác phẩm một mặt chịu sự qui định của việc tổ chức các yếu tố, ngôn ngữ nói chung như bất cứ một văn bản ngôn từ nào khác. Mặt khác, văn bản tác phẩm cũng bị chi phối bởi qui luật sáng tạo nghệ thuật và sự qui định của qui luật loại thể. Rõ ràng văn bản một bài thơ sẽ khác với văn bản một cuốn tiểu thuyết hay một kịch bản văn học. Chính đặc trưng loại thể cũng qui định diện mạo văn bản tác phẩm.

## **2. Kết cấu văn bản tác phẩm.**



Văn bản tác phẩm văn học được tổ chức theo những cách thức nhất định, trật tự nhất định. Cách thức tổ chức này gọi là *bố cục* hay là *kết cấu văn bản* của tác phẩm. *Kết cấu văn bản tác phẩm thực chất là cách tổ chức, sắp xếp nội dung nghệ thuật của tác phẩm qua văn bản ngôn từ sao cho giá trị tư tưởng nghệ thuật của tác phẩm đạt mức cao nhất.*

Theo đó văn bản của mỗi tác phẩm thường được chia ra những phần nhất định. Với các tác phẩm truyện đó là các chương, các hồi, các tiết, các đoạn... Với các tác phẩm thơ đó là dòng thơ, câu thơ khổ thơ, đoạn thơ... Với các tác phẩm kịch đó là lớp, cảnh, màn, hồi... Đây là kết cấu bên ngoài tạo nên bố cục tác phẩm, người đọc dễ nhận ra. Trong từng phần như vậy của văn bản những nội dung nhất định của tác phẩm được miêu tả, được thể hiện. Chẳng hạn trong phần mở đầu của văn bản Truyện Kiều là nói quan niệm của Nguyễn Du về "tài mệnh tương đố"; phần văn bản tiếp theo là giới thiệu qua lai lịch của các nhân vật, thời gian xảy ra câu chuyện v.v... Trong tác phẩm văn học các phần văn bản không phải được phân định một cách rạch ròi như một luận văn khoa học hay một tác phẩm triết học. Nhưng rõ ràng là qua mỗi phần, mỗi đoạn của văn bản tác phẩm người đọc nhận ra một phần nội dung mà mình đã đọc. Còn tác giả dĩ nhiên là biết mình đã trình bày những gì, nhằm mục đích gì. Sự tương ứng giữa nội dung miêu tả với các phần của văn bản tạo nên tính nghệ thuật cho kết cấu văn bản. Tại sao ở văn bản tác phẩm này tác giả lại kể câu chuyện theo tuần tự thời gian, tại sao ở văn bản tác phẩm kia câu chuyện lại được kể trong sự xáo trộn: cái xảy ra trước kể sau, cái xảy ra sau kể trước v.v... Tất cả đều nằm trong ý đồ nghệ thuật của nhà văn. Tuy nhiên, nếu xem xét kĩ loại hình các loại tác phẩm văn học khác nhau chúng ta cũng sẽ thấy có những nguyên tắc kết cấu văn bản nhất định.

Ở *tác phẩm tự sự và kịch* là những tác phẩm có cốt truyện cho nên sự tương ứng giữa nội dung tác phẩm với văn bản thường được quan sát qua sự tương ứng giữa *khung trần thuật* (lời kể) và *cốt truyện* (truyện). Có những tác phẩm điểm mở đầu và kết thúc của truyện trùng với điểm mở đầu và kết thúc của khung trần thuật, tạo thành một *kết cấu khép kín*. Hầu hết các truyện kể trong văn học dân gian, trong văn học viết Trung đại ở ta đều theo lối kết cấu này. Ở truyện *Cây cau* trong *Lĩnh Nam chích quái* chẳng hạn, câu chuyện được bắt đầu từ chỗ vị quan lang họ Cao sinh hạ được hai người con giống hệt nhau... cho đến kết thúc là cái chết của họ được hóa thân trong hình ảnh cau - trầu - vôi. Lời kể cũng tương ứng như vậy. Lời kể được bắt đầu khi câu chuyện bắt đầu và kết thúc khi chấm dứt câu chuyện. Ở loại kết cấu này kết thúc văn bản cũng là "hết chuyện".

Ngược lại cũng có những tác phẩm kết cấu theo lối *bỏ ngỏ*, khung trần thuật không tương ứng với khung cốt truyện. Tác phẩm bắt đầu kể có thể là câu chuyện đã xảy ra rồi, hoặc có thể cũng là kết thúc rồi; kết thúc tác phẩm có khi câu chuyện còn dang dở, hoặc là tác giả bỏ ngỏ cho người đọc tự kết luận lấy. Lối kết cấu này phổ biến trong văn học viết, nhất là trong văn học cận hiện đại. Chẳng hạn như *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài, *Vĩnh biệt Gungary* của Ch. Aimatov, *Sống lại* của L. Tolstoi v.v... là kết cấu theo lối này. Sự so le giữa cốt truyện và lời kể đôi khi tạo ra khả năng biểu đạt những ý tưởng ngoài văn bản. Nhiều khi những xung đột, sự kiện xảy ra sau được kể trước và sự kiện, xung đột xảy ra trước được kể sau trong sự "nhớ lại", trong "hồi ức" của nhân vật... có khả năng thể hiện những tư tưởng sâu sắc của tác giả. Trong *Chí Phèo*, Nam Cao không bắt đầu tác phẩm bằng việc kể lại Chí Phèo được sinh ra bên trong cái lò gạch như thế nào mà ông bắt đầu bằng một pha cận cảnh: "Hắn vừa đi vừa chửi" để nhấn mạnh rằng Chí Phèo đã trở thành một hiện tượng xã hội, tạo nên một ấn tượng không thể quên, một điều gì đó khiến người ta phải nhức nhối. Hay trong truyện ngắn *Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành, câu chuyện bắt đầu từ những năm máu lửa ác liệt nhất, nhưng lại được kể bắt đầu từ "ngày trở về" của Tnú. Trong bước chân bồi hồi của ngày về, những cảnh, những người gặp lại làm sống dậy những tháng năm đã qua. Câu chuyện được kể lại trong "hồi tưởng" đó tạo nên âm hưởng bi tráng mà xúc động, ý nghĩa nghệ thuật cũng được nâng lên rất nhiều.

Trong *tác phẩm trữ tình* sự sắp xếp giữa các phần của văn bản với ý tình, cảm xúc có phần phức tạp hơn. Với nhiều *thể thơ cách luật*, ứng với từng phần của văn bản là những nội dung, ý tình, cảm xúc được qui định trước. Chẳng hạn ở thể thơ *Thất ngôn bát cú* gồm tám câu được chia thành bốn phần là "đề", "thực", "luận", "kết". Trong đó nội dung từng phần được qui định rõ. Hoặc thể Xone trong thơ Phương Tây cũng được qui định trước như vậy. Trong 14 câu của thể này chia làm bốn khổ. Khổ đầu phải trình bày chủ đề, khổ thứ hai là đối đề hay phát triển chủ đề, khổ thứ ba phát triển đến cao độ, khổ cuối gồm hai câu thường mang tính chất triết lí, có tính chất kết luận.

Một số thể văn cổ có tính chất trữ tình như văn tế, hịch, cáo tuy không chặt chẽ bằng nhưng cũng qui định rõ từng phần của nội dung qua văn bản. Trong *văn tế* chẳng hạn, nếu theo thể phú Đường luật thường có bốn phần: "*Lung khởi*" (lí do đứng ra tế); "*Thích thực*" (hồi tưởng về nhân vật được tế); "*Ai diếu*" (thương xót cho người được tế); "*Ai vãn*" (bày tỏ

tình cảm và lời hứa với người được tế). Thậm chí cả câu mở đầu của từng phần vừa nêu đều qui định trước. Mở đầu thường là: "Ôi! Nhớ linh ưa..."; và cuối cùng là "Thượng hưởng" hoặc "Phục duy thượng hưởng" v.v...

Trong thơ *tự do*, văn bản tác phẩm không qui định trước nội dung những phần tương ứng. Do đó, văn bản loại tác phẩm này có phần linh hoạt và tự do hơn. Nhưng nhìn chung kết cấu văn bản loại tác phẩm này cũng có những trình tự nhất định. Thường mở đầu tác giả giới thiệu, đưa người đọc vào một trạng thái cảm xúc nào đó. Tiếp đến là sự phát triển trạng thái cảm xúc đó. Phần cuối kết lại những phần trên, nhằm tạo ra dư vang trong lòng người đọc. Chẳng hạn trong *Bên kia sông Đuống* của Hoàng Cầm phần mở đầu nhà thơ đưa người đọc vào trạng thái cảm xúc của nỗi nhớ thương một vùng quê tươi đẹp bên kia sông nay nằm trong tay giặc, chưa thể về thăm được cho nên đành đứng bên này sông mà nhớ tiếc, mà "xót xa như rụng bàn tay". Phần tiếp theo nhà thơ miêu tả hình ảnh vùng quê bên kia sông hiện lên trong "nỗi nhớ". Hình ảnh tươi đẹp của quê hương nay "tan tác", "chia lìa trăm ngã". Những cảnh, những người của ngày xưa nay không biết "đi đâu", "về đâu"... Phần kết bài thơ là lời ước hẹn nhất định trở về quê hương yêu dấu.

Có thể nói với sự sắp xếp, tổ chức văn bản của nhà văn, kết cấu văn bản cũng góp phần không nhỏ trong việc thể hiện giá trị tư tưởng - nghệ thuật của tác phẩm.

## II. LỜI VĂN NGHỆ THUẬT

### 1. Khái niệm

Mỗi loại hình nghệ thuật có một phương tiện diễn đạt đặc thù. Với hội họa là màu sắc, đường nét; với âm nhạc là âm thanh, tiết tấu; với điêu khắc là hình khối v.v... Còn phương tiện diễn đạt của văn học là ngôn ngữ. Nhà văn muốn sáng tạo nên tác phẩm văn học thì phải dùng ngôn ngữ. Không có ngôn ngữ thì không có văn học. Chính M.Gorky đã từng nói rằng: "Yếu tố đầu tiên của văn học là ngôn ngữ". (1) Nhưng trong nhiều lĩnh vực khác nhau của đời sống xã hội người ta cũng dùng ngôn ngữ. Vậy ngôn ngữ trong tác phẩm văn học có gì khác so với ngôn ngữ được sử dụng trong các lĩnh vực khác ?

Ngôn ngữ trong tác phẩm văn học qua bàn tay sáng tạo của nhà văn không còn là ngôn ngữ chết cứng trong từ điển mà trở thành một thứ ngôn từ nghệ thuật. Nó do nhà văn sáng tạo ra và trở thành *lời văn nghệ thuật* của tác phẩm. Nhà văn sáng tạo ra nhân vật, hình tượng, tình tiết, truyện...

đồng thời sáng tạo ra lời văn. Mọi tác phẩm văn học, dù là viết hay kể, dù là văn vần hay văn xuôi, đều được tạo nên bởi lời văn nghệ thuật.

a. Do đó trước hết *lời văn nghệ thuật* cần được phân biệt với *ngôn ngữ* nói chung. Theo nhiều nhà nghiên cứu, nói tới ngôn ngữ là nói tới nguồn dự trữ các từ và các nguyên tắc kết hợp các từ thành câu. Nguồn dự trữ các nguyên tắc ấy tồn tại trong ý thức của những người cùng chung một ngôn ngữ nào đó. Nhờ đó mà những người cùng một ngôn ngữ giao tiếp được với nhau. Còn *lời nói*, *lời văn* là ngôn ngữ trong hành động, hay nói cách khác, đó là bản thân quá trình giao tiếp giữa người với người bằng ngôn từ. Do đặc điểm của nội dung và chủ thể phát ngôn, cùng một ngôn ngữ có thể tạo ra nhiều kiểu lời văn và lời nói khác nhau. Có kiểu lời văn diễn thuyết, có kiểu lời văn đàm thoại hàng ngày, có kiểu lời văn khoa học, kiểu lời văn nghệ thuật v.v... Lại có lời văn của ông A, lời văn của chị B v.v... Như vậy, cùng một ngôn ngữ, nhưng được sử dụng bởi những người khác nhau, với những mục đích khác nhau thì sẽ tạo nên những kiểu lời văn khác nhau.

Kiểu lời văn nghệ thuật là một kiểu lời văn đặc biệt chỉ dùng chủ yếu trong sáng tạo văn học. Nó không còn là hiện tượng ngôn ngữ giao tiếp thông thường mà trở thành một hiện tượng nghệ thuật. Nó một mặt bị chi phối bởi các quy luật ngôn ngữ nói chung (như các quy luật về ngữ âm, ngữ pháp, tu từ, từ vựng...), mặt khác lại bị chi phối bởi quy luật loại thể (lời văn tự sự, lời văn trữ tình, lời văn kịch), ý đồ nghệ thuật của chủ thể sáng tạo. Chính lời văn sẽ tạo nên giọng văn riêng của từng tác giả.

b. Lời văn nghệ thuật cũng khác với *ngôn ngữ văn học* (2) của một dân tộc nào đó. Ngôn ngữ văn học là ngôn ngữ đã được chuẩn hóa trở thành phương tiện diễn đạt chính thức của một quốc gia, một dân tộc trong các công văn nhà nước, trên các phương tiện truyền thông, trên sách báo... Ngôn ngữ văn học dân tộc thường được hình thành ở trình độ cao của văn hóa dân tộc. Theo các nhà nghiên cứu ngôn ngữ, ở Nga ngôn ngữ văn học mới bắt đầu hình thành từ giữa thế kỉ XVIII. Ở Pháp hình thành vào khoảng thế kỉ XVII. Ở Việt Nam ngôn ngữ văn học dân tộc hình thành từ thế kỉ XV nhưng phải đến đầu thế kỉ XX mới đạt trình độ ngôn ngữ văn học hoàn chỉnh. Trong khi đó có sáng tác văn học thì có lời văn nghệ thuật. Lời văn nghệ thuật xuất hiện cùng với ngôn từ, khi mà người ta dùng ngôn từ để sáng tác văn học. Lời văn nghệ thuật xuất hiện sớm nhất ở các sáng tác dân gian như ca dao, hò, vè.

Lời văn nghệ thuật và ngôn ngữ văn học toàn dân là hai hiện tượng khác nhau, nhưng có quan hệ chặt chẽ với nhau. Lời văn nghệ thuật góp phần rất lớn vào việc hình thành ngôn ngữ văn học toàn dân. Ngôn ngữ văn học toàn dân được hình thành dựa trên cơ sở của nhiều yếu tố khác nhau. Đó là các điều kiện phát triển kinh tế, xã hội, văn hóa, khoa học, các kiểu phong cách ngôn ngữ khác nhau. Nhưng lời văn nghệ thuật thường giữ vai trò quan trọng đặc biệt trong việc hình thành ngôn ngữ văn học dân tộc. Đúng như G. Pospelov đã nhận xét: "*Các chuẩn mực của một ngôn ngữ văn học dân tộc được hình thành chính là qua lời văn nghệ thuật dưới dạng viết, với tính hình tượng và tính biểu cảm trong một mức độ lớn hơn nhiều so với dưới dạng lời văn khác.* (3). Do đặc trưng thẩm mỹ của mình, văn học giữ vai trò trau chuốt, nâng cao, sàng lọc làm cho ngôn ngữ văn học dân tộc phong phú và trong sáng, có tính chất chuẩn mực ngày một cao hơn. Do vai trò quan trọng như vậy của văn học, cho nên không phải ngẫu nhiên mà người ta gọi ngôn ngữ chuẩn của một dân tộc nào đó là *ngôn ngữ văn học*. Mặt khác, khi ngôn ngữ văn học dân tộc đã hình thành sẽ qui định tính chuẩn mực trong lời văn tác phẩm. Nó có nhiệm vụ giữ gìn sự trong sáng của ngôn ngữ văn học dân tộc qua tác phẩm. Nó cũng là phương tiện hữu hiệu để tạo ra lời văn nghệ thuật có giá trị. Tính chất chuẩn mực của ngôn ngữ văn học dân tộc không phải là nhất thành bất biến, gò bó, không cho phép nhà văn sáng tạo làm giàu thêm cho nó. Ngược lại, bằng sự tinh nhạy và khả năng sáng tạo của mình, nhà văn sẽ góp phần nâng cao ngôn ngữ văn học dân tộc, đưa nó đến chỗ ngày càng hoàn thiện hơn.

## **2. Đặc trưng của lời văn nghệ thuật**

Người ta thường chia lời văn ra ba kiểu cơ bản là: lời văn đàm thoại, lời văn sách vở và lời văn nghệ thuật. Vậy lời văn nghệ thuật có đặc trưng gì khác với các kiểu lời văn khác ?

Trong nhiều công trình nghiên cứu về ngôn ngữ trong tác phẩm văn học nhiều người tìm đặc trưng của lời văn nghệ thuật dựa trên sự đối lập giữa nó với ngôn ngữ toàn dân. Khuynh hướng chung cho loại quan niệm này là thường xem lời văn nghệ thuật là sự tinh luyện theo hướng thẩm mỹ ngôn ngữ toàn dân, xem ngôn ngữ toàn dân là "nguyên liệu", còn ngôn ngữ trong tác phẩm văn học là ngôn ngữ đã qua bàn tay nhào luyện của người nghệ sĩ.

Thật ra không chỉ có lời văn nghệ thuật mới được nhào luyện. Khuynh hướng chung của sử dụng ngôn ngữ là luôn luôn vươn tới sự gọt rũa, điều luyện, nhằm đạt hiệu quả cao nhất. Từ lời rao hàng cho đến lời

thuyết giảng, từ lời âu yếm cho đến lời văn khoa học, bất cứ ở đâu, bất cứ lúc nào người ta cũng tìm cách nói, cách viết cho hay nhất. Ngay đến tiếng chửi, nói như Nam Cao cũng phải biết chửi cho "văn vẻ" nữa là! Cho nên, theo hướng nào nặn cho tinh luyện không phải là đặc quyền riêng của lời văn nghệ thuật. Mặt khác, trong lời văn nghệ thuật dường như không chỉ có những lời đẹp đẽ trau chuốt, "những lời có cánh" mà đôi khi người ta còn thấy đầy những lời "thô tháo" của đời sống hằng ngày, nhất là ở những chỗ miêu tả lời nhân vật. Cho nên cần phải tìm hiểu đặc trưng của lời văn nghệ thuật theo hướng khác.

Theo quan điểm ngôn ngữ học, lời văn nghệ thuật cũng là *một kiểu lời nói*. Do đó, một mặt nó phân biệt với ngôn ngữ nói chung như đã trình bày, một mặt khác nó phân biệt với các kiểu lời nói, lời văn khác như lời văn hàng ngày (lời văn đàm thoại), lời văn sách vở (lời văn trong tác phẩm khoa học, trong các văn bản pháp quy hành chính...). Từ những khác biệt này người ta qui thành các đặc trưng riêng của lời văn nghệ thuật. Theo đó lời văn nghệ thuật có các đặc trưng như *tính hình tượng, tính gợi cảm, tính đa nghĩa* v.v... Những đặc trưng này không phải hoàn toàn không có ở các kiểu lời văn khác. Có điều nó không có tính chất tập trung và biểu hiện cao như ở lời văn nghệ thuật. Những đặc trưng này khi được thể hiện vào lời văn nghệ thuật cũng có những tính chất khác khi thể hiện vào các kiểu lời văn khác. Từ những điều này, tạo cho lời văn nghệ thuật có những đặc trưng riêng.

a. Khác với lời văn trong các lĩnh vực khác, lời văn trong tác phẩm văn học mang *tính hình tượng* từ trong bản chất. Tính hình tượng của lời văn nghệ thuật không phải chỉ biểu hiện ở các hình thức ngôn ngữ bóng bẩy như ví von, ẩn dụ, tượng trưng, nhân hóa; cũng không phải chỉ ở những từ tượng thanh, tượng hình. Đó chỉ là những biểu hiện đặc biệt bề ngoài, là cách nói có tính hình tượng. Và đó không phải là độc quyền của văn học. Nhiều tác phẩm khoa học, triết học, đạo đức học, sử học... để cụ thể hóa một cách dễ hiểu các khái niệm trừu tượng, nhiều khi người ta cũng sử dụng lời văn có tính hình tượng. Trong nhiều lời nói hàng ngày cũng sử dụng nhiều tính chất này. Chẳng hạn có thể miêu tả một cô gái: "mắt lá răm", "mũi dọc dừa", hay nói "anh ấy cao như một cây sào" v.v... Cơ bản hơn tính hình tượng của lời văn nghệ thuật được thể hiện ở *thế giới hình tượng mà nhà văn đã tạo nên qua ngôn từ*. Nếu lời văn khoa học là nhằm trình bày các khái niệm trừu tượng, thì lời văn nghệ thuật có chức năng phô bày cả một thế giới hình tượng. Do vậy ngay cả những lời thông thường (không mang tính chất chuyển nghĩa hay tượng thanh, tượng hình)

trong tác phẩm cũng có tính hình tượng. Cho nên qua lời văn, người đọc thấy hiện lên cả "một bức tranh đời sống" sinh động. Đọc một câu Nam Cao viết về Chí Phèo "Hắn vừa đi vừa chửi" người đọc thấy hiện lên trước mắt một Chí Phèo ngật ngưỡng bước đi trong cuộc đời gió bụi. Một câu thơ của Nguyễn Đình Thi: "*Người ra đi đâu không ngoảnh lại - Sau lưng thêm nắng lá rơi đầy*", người đọc có cảm giác như đang nhìn thấy cảnh sắc của ngày thu Hà Nội năm nào: bóng dáng người ra đi đầy bi tráng trong cảnh lá rụng bên thêm nắng. Tính hình tượng của lời văn gợi cho người đọc khả năng liên tưởng, khả năng tưởng tượng để dựng lại "bức tranh đời sống" được miêu tả qua ngôn từ. Nhờ đó mà cảm nhận được hình tượng "phi vật thể" của văn học.

b. Cùng với khả năng tạo hình, lời văn nghệ thuật mang *tính biểu cảm cao*. Khả năng này có thể được biểu hiện một cách trực tiếp (như trong tác phẩm trữ tình), cũng có khi được thể hiện một cách gián tiếp thâm kín (như trong tự sự). Nhờ tính biểu cảm mà lời văn như có hồn, sinh động hẳn lên. Trong lời văn khoa học, do tính chính xác của nó, khả năng này rất hạn chế. Không ai lại viết một định luật, một định lý nào đó theo giọng cảm xúc cả. Dù có sung sướng đến thét lên "eureka" khi tìm ra định luật về trọng lực, thì Acsimet cũng ghi lại một cách khoa học nhất, nghĩa là không có cảm xúc trong đó. Trong lời nói hằng ngày, tính biểu cảm của lời nói được bộc lộ trong quá trình giao tiếp, phụ thuộc vào ngữ cảnh và có tính chất nhất thời. Trong lời văn nghệ thuật tính biểu cảm trở thành một phẩm chất thẩm mỹ tạo nên giọng điệu chung cho tác phẩm. Nó được tổ chức hợp với ý tình định diễn đạt và mang tính chất bền vững. Khi Nguyễn Du viết "*Đau đớn thay phận đàn bà*" thì người đọc cảm nhận được trong âm vang của lời văn có nỗi xót đau. Cảm nhận ấy ở thời nào cũng đọc thấy thế cả. Hay cảm xúc da diết trước tuổi già và nợ nước của Đặng Dung mãi mãi còn đọng lại trong lời văn của hai câu thơ: "*Quốc thù vị báo đầu tiên bạch, Kỷ độ long tuyên đới nguyệt ma (Thù nước chưa báo đầu đã bạc - Bao lần rồi ngồi mài gươm báu dưới ánh trăng - **Cảm hoài**)*".

Tính biểu cảm của lời văn nghệ thuật góp phần thể hiện nội dung tác phẩm, cảm hứng tư tưởng nhà văn, góp phần tạo nên "giọng" của tác phẩm. Người ta có thể nói đến "giọng đĩnh đạc khinh bạc" của Nam Cao trong truyện ngắn *Đời thừa*, giọng chua cay trước thế sự trong thơ Nguyễn Bình Khiêm, giọng nồng nàn mãnh liệt trong thơ Xuân Diệu... phần nào đó là nhờ vào tính chất biểu cảm của lời văn.

c) Lời văn nghệ thuật vừa *chính xác*, *hàm súc* lại vừa mang *tính đa nghĩa*. Khi cần biểu đạt một điều gì đó có thể có nhiều cách diễn đạt, nhưng thật ra chỉ có một vài cách diễn đạt có hiệu quả cao nhất. Do đó khuynh hướng chung của sử dụng ngôn ngữ là hướng đến tính chính xác của nó. Trong bất cứ lĩnh vực nào lời văn cũng cần phải chính xác. Lời văn nghệ thuật cũng cần phải chính xác, nhưng không phải chính xác theo kiểu khoa học mà chính xác theo kiểu nghệ thuật, đôi khi chỉ cảm nhận được chứ không giải thích, cắt nghĩa một cách rạch ròi được. Một câu, một chữ dùng chính xác trong văn học sẽ làm tăng cường tính nghệ thuật cho tác phẩm rất nhiều. Chẳng hạn câu thơ Xuân Diệu: "*Con đường nhỏ nhỏ, gió xiêu xiêu - Lả lả cành hoang nắng trở chiều (Thơ duyên)*", là hai câu tả cảnh, nhưng các từ dùng ở đây cố làm nhòe cái thực của cảnh, làm cho cảnh trở nên bồng bềnh hơn, và do đó câu thơ cũng hay hơn. Chính Hoài Thanh trong *Thi nhân Việt Nam* đã khen hai câu này như sau: "Chính là hai câu thơ tả cảnh. Nhưng cảnh như theo lời thơ mà tan ra. Nó mất đi một tí rõ ràng để được rất nhiều mơ mộng." Hay câu thơ "*Củi một cành khô lạc mấy dòng*" của Huy Cận trong bài *Tràng giang* là một câu thơ hay. Trước đó ông đã từng tìm những cách diễn đạt khác như "*Một cánh bèo đơn lạnh giữa dòng*", "*Một chút bèo trôi lạc mấy dòng*"... và sau cùng dừng lại ở "*Củi một cành khô lạc mấy dòng*". Câu thơ đã diễn đạt một cách chính xác và sâu sắc ý tưởng của nhà thơ. Hình ảnh một cành củi khô bập bềnh trên sóng nước không chỉ gợi lên sự hiu hắt, buồn bã của cảnh vật, mà còn gợi lên sự trôi nổi vô định của kiếp người. Thành ra câu thơ tả cảnh mà người đọc nhận ra nỗi tê tái của lòng người. Nếu như dùng cách diễn đạt khác, chưa chắc đã tạo được hiệu quả nghệ thuật như vậy.

Lời văn nghệ thuật cũng đòi hỏi phải hàm súc, đa nghĩa, nói ít gợi nhiều, tạo ra "ý tại ngôn ngoại". Trong lời nói hàng ngày, trừ những lời nói ám chỉ, bóng gió, nói chung ít mang tính đa nghĩa. Lời văn khoa học cũng không được phép đa nghĩa mà phải chính xác. Lời văn luật pháp lại càng phải chính xác hơn nữa, và người ta tìm mọi cách triệt tiêu tối đa những cách hiểu có thể có, nhằm làm sao cho để còn một cách hiểu duy nhất. Ngược lại lời văn nghệ thuật luôn luôn hướng đến tính đa nghĩa. Khi Nguyễn Trãi viết: "*Hoa thường hay héo, cỏ thường tươi*" hay khi Xuân Diệu cho rằng: "*Những đóa hoa đẹp nhất và nhạy cảm như một vết thương chóng tàn hơn cả*" thì có lẽ không ai hiểu là ở đây chỉ nói chuyện hoa, cỏ. Ngay câu nói bình thường không ẩn dụ, không tu từ như khi Chí Phèo nói với Bá Kiến: "Ai cho tao lương thiện?" thì cũng bao hàm trong đó nhiều ý nghĩa. Đây không chỉ là câu hỏi Chí Phèo hỏi Bá Kiến mà còn là câu hỏi nhưc



nhối với xã hội thời bấy giờ. Trong đó người đọc cảm nhận được cả nỗi tuyệt vọng của Chí Phèo, cả nỗi đau của Nam Cao về những kiếp người không được làm người. Tính đa nghĩa của lời văn cũng nằm trong tính đa nghĩa của hình tượng. Lời văn miêu tả một hình tượng không dừng lại ở việc chụp lại một "bức ảnh" đời sống, mà nhằm tạo nên cái sinh động của hình tượng. Nhờ đó hình tượng được cảm nhận theo những cách khác nhau. Từ đây, tính đa nghĩa của lời văn góp phần tạo ra tính đa nghĩa của tác phẩm. Nếu nhà văn tìm cách giới hạn nghĩa của lời văn miêu tả thì sẽ tạo nên những hình tượng ơn giản, thiếu sức sống. Tính đa nghĩa của lời văn tạo nên sức gợi rất lớn cho tác phẩm. Khi Nguyễn Đình Chiểu viết: "*Hoa cỏ ngùi ngùi ngóng gió đông*" thì ở đây câu thơ không chỉ nói việc ngóng ngọn gió mùa xuân ấm áp mà còn gợi ra một sự ngóng trông, hi vọng "*Bao giờ thánh để ân soi thấu, một trận mưa nhuần rửa núi sông*". Nước đã mất, nhà đã tan, nhưng ngọn lửa hi vọng, nỗi ước mong vẫn chưa tắt, vẫn ngùi ngùi cháy trong trái tim nhà thơ. Như vậy, tính đa nghĩa của lời văn ở đây tạo ra một sức gợi rất có ý nghĩa cho tác phẩm.

d) Lời văn nghệ thuật bao giờ cũng ghi đậm *dấu ấn cá tính sáng tạo của nhà văn*. Nếu lời văn khoa học, lời văn trong các bài xã luận, trong các văn bản hành chính pháp qui... không có cá tính thì ngược lại lời văn nghệ thuật biểu hiện cá tính sáng tạo của nhà văn rất rõ. Mỗi nhà văn có tài đều có một giọng văn riêng, không dễ gì lẫn với ai. Đọc văn Nguyễn Tuân ta thấy một lối văn cẩn trọng, tỉ mỉ mà pha chút khinh bạc. Còn lời văn của Xuân Diệu bao giờ cũng ào ạt, mãnh liệt, tuôn trào cảm xúc. Văn của Nam Cao đầy những triết luận lại pha chút đắng cay, chua xót. M.B.Khravtsenco cho rằng: "Những người sành sỏi về văn học có thể căn cứ vào những đặc điểm về giọng điệu của một đoạn văn tự sự nhất định mà họ chưa hề biết hoặc căn cứ vào mấy dòng của một bài thơ mới lạ để xác định tác giả của những tác phẩm ấy" (4). Ở một chỗ khác, ông cho rằng: "Với tư cách là một hiện tượng phong cách, ngôn ngữ nghệ thuật thực hiện một chức năng phức tạp, nó tạo ra hệ thống giọng điệu của tác phẩm" (5). Vì thế mà qua lời văn nghệ thuật có thể nhận xét giọng văn của từng người, cho giọng văn của người này lạnh lùng, giọng văn của người kia đầm thắm trữ tình v.v... Tác giả không tạo được giọng văn riêng thì khó mà trở thành nhà văn thực sự. Đúng như A.Tsekhov đã nhận xét: "Nếu tác giả không có lối nói riêng của mình thì người đó không bao giờ là nhà văn cả... Nếu anh ta không có giọng riêng, anh ta khó trở thành nhà văn thực thụ" (6).

Nhà văn sáng tạo ra tác phẩm đồng thời sáng tạo ra lời văn của mình, tạo nên "hơi văn", "văn khí" hay nói như bây giờ là tạo nên "giọng văn" của mình. Cảm nhận được giọng văn là một cơ sở quan trọng để hiểu tác phẩm.

### 3. Các phương tiện tạo lời văn nghệ thuật

Để tạo nên lời văn nghệ thuật nhà văn vận dụng toàn bộ khả năng và phương tiện của ngôn ngữ toàn dân trên các bình diện ngữ âm, ngữ pháp, từ vựng, tu từ... Nhà văn cũng sử dụng các hình thức ngôn từ vốn có trong kho tàng ngôn ngữ một dân tộc như từ cổ, từ địa phương, biệt ngữ, tiếng lóng..., sử dụng vốn ngôn từ văn học đã định hình của một dân tộc..., nghĩa là toàn bộ các phương tiện của ngôn ngữ dân tộc. Mặt khác, lời văn nghệ thuật là một hiện tượng nghệ thuật, nên sử dụng các phương tiện tạo lời văn theo những chức năng và cách thức khác, nhằm tạo ra lời văn có đặc thù riêng. Do đó muốn hiểu được lời văn nghệ thuật cần nắm được các phương tiện và cách thức tạo nên nó như thế nào.

a. Về mặt *ngữ âm* các phương tiện thường được kể đến là thanh, âm, vần, nhịp... Vận dụng các phương tiện này tạo nên hiệu quả nghệ thuật đáng kể. Chẳng hạn trong khổ đầu bài thơ **Viếng bạn** của Hoàng Lộc: "*Hôm qua còn theo anh. Đi ra đường quốc lộ. Hôm nay đã chặt cành. Đắp cho người dưới mộ*" người đọc có cảm giác nặng nề, nghẹn ngào phần nào tạo nên được là bởi dùng âm "ô" là một âm khép, kết hợp với thanh nặng (.) ở cuối dòng, khiến cho câu thơ nghẹn lại, trĩu xuống, diễn tả được trạng thái đau xót. Câu thơ **Truyện Kiều**: "*Lơ thơ tơ liễu buông mành*" gây một cảm giác êm đềm, nhẹ nhàng phần nào tạo nên bởi câu thơ hầu hết là thanh bằng. Hay trong câu thơ Xuân Diệu: "*Sương nương theo trăng ngừng lưng trời. Tương tư nâng lòng lên chơi vơi*" (**Nhị hồ**) chúng ta thấy nhà thơ gieo vần liên tiếp trong một câu "sương - nương", "ngừng - lưng", vần liên tiếp hai câu "trời" - "vơi" cùng với việc câu thơ sử dụng toàn thanh bằng tạo nên cảm giác lâng lâng, chơi vơi đúng với cảm xúc bài thơ, diễn tả tâm trạng đang nghe tiếng đàn v.v... Như vậy có thể nói việc phối âm, ngắt nhịp, hiệp vần, phối thanh, cùng âm khép hay âm mở, thanh bằng hay thanh trắc, ngắt nhịp chẵn hay lẻ... đều có vai trò nhất định trong việc tạo nên tính nghệ thuật của lời văn.

b) Các phương tiện *từ vựng* cũng giữ vai trò đáng kể trong việc tạo nên tính nghệ thuật của lời văn. Trước hết phải kể đến *vốn từ* vốn có trong ngôn ngữ một dân tộc. Nhà văn thường xuyên tích lũy cho mình *vốn từ* vốn có, thông dụng này, đồng thời cũng tích lũy cả vốn từ ít thông

dụng, có tính chất đặc biệt như từ cổ, từ mới, từ địa phương, tiếng lóng, tiếng dân tộc, tiếng nước ngoài... Muốn tái hiện cuộc sống xa xưa thời ông hoàng, bà chúa không thể không sử dụng vốn từ cổ thời ấy như "khanh", "trẫm", "bệ hạ", "hạ thân"... Muốn làm rõ bản sắc một vùng đất nhà văn không thể không dùng từ địa phương. Viết về quê hương của mình, Tố Hữu đã dùng cách diễn đạt của người Huế, làm cho câu thơ có âm sắc rất đặc biệt: "*Ôi, cơ chi anh được về với Huế, "Cơ chi anh sớm được về bên nội"...* (*Bài ca quê hương*). Muốn làm rõ cái không khí, cảnh sắc, phong tục của một dân tộc, nhà văn không thể không sử dụng lời ăn tiếng nói, cách tư duy của dân tộc đó. Muốn thể hiện một loại người nào đó, nhà văn phải am tường vốn biệt ngữ họ thường sử dụng. Tô Hoài đã vận dụng khá thành công nhiều từ ngữ các dân tộc tạo nên không khí vùng núi miền Bắc trong mảng sách viết về đề tài này như *Truyện Tây Bắc, Miền Tây, Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ*... Nguyên Hồng sử dụng thành thạo "tiếng lóng" góp phần tạo nên nét đặc biệt của các tay "anh, chị" trong *Bỉ vỏ*. L. Tolstoi dùng cả tiếng Pháp trong lời thoại nhân vật, phản ánh lối nói rất đặc trưng của quý tộc Nga trong *Chiến tranh và hòa bình, Anna Karenina*... Tuy nhiên ở những trường hợp này nếu lạm dụng sẽ làm cho lời văn nghệ thuật thiếu trong sáng.

Các lớp từ vựng khác như từ đồng nghĩa, từ trái nghĩa, phản nghĩa, các loại từ tục, từ thanh cũng là những phương tiện hữu hiệu để nhà văn có thể lựa chọn khi miêu tả.

c. Các phương tiện chuyển nghĩa phong phú có khả năng lớn trong việc tạo nên khả năng biểu hiện "ý tại ngôn ngoại" của lời văn như so sánh, ẩn dụ, hoán dụ, tượng trưng, nhân hóa v.v... Cơ sở của phép chuyển nghĩa là dựa vào sự tương ứng của hai hiện tượng, dùng hiện tượng này để nhận thức và lí giải hiện tượng kia. Có thể kể ra một số hình thức chuyển nghĩa tiêu biểu và phổ biến sau đây.

*So sánh* là một biện pháp được sử dụng nhiều nhằm lấy tính chất sự vật, hiện tượng này để làm nổi bật sự vật, hiện tượng kia. So sánh thường có hai vế: vế so sánh và vế được so sánh. Hai vế này được liên kết với nhau bởi các liên từ so sánh như: như, giống như, là, bao nhiêu... bấy nhiêu v.v... Nhưng cũng có khi không dùng từ so sánh. Nhờ so sánh có thể tạo nên giá trị nghệ thuật rất lớn. Trong *Nửa đêm* để làm rõ cái tàn ác của Trương Rự, Nam Cao đã miêu tả việc hấn lấy vợ và sống với vợ như sau: "Nó đã mua nàng như mua một con lợn, ái ân với nàng như người ta giết lợn". Thật là một so sánh độc đáo đúng với bản chất đồ tể của Trương Rự.

Hay để nói cảm giác nhàm chán tù túng, nhạt nhẽo trong cuộc đời Huy Cận đã có so sánh thật đặc sắc: "*Đời tẻ nhạt như tàu không đổi chuyến*". (*Quanh quẩn*) So sánh có giá trị nghệ thuật song cũng không tránh khỏi có khi khập khiễng. Có nhà thơ đã cao hứng so sánh: "*Tôi đi giữa những hàng ống sứ - Rất trắng tròn như cổ tay em*". Nhà thơ Xuân Diệu bình luận rằng: "Người con gái nào lại thích cổ tay mình đẹp như ống sứ mắc dây điện? Ống sứ trắng thật nhưng cứng nhắc và trơ trên lắm!".

*Ẩn dụ* (còn gọi là so sánh ngầm, ví ngầm, tá dụ) là một biện pháp tu từ thuộc phạm trù so sánh nhưng là so sánh ngầm. Trong ẩn dụ chỉ còn vế đem ra so sánh, không có vế bị so sánh. Nhờ đó gây ra tác dụng liên tưởng kín đáo. Ẩn dụ không mang chức năng định danh mà chủ yếu mang chức năng biểu cảm, như:

*Tội tình thiếp lắm chàng ơi  
Trầu ăn không đỏ vì vôi quệt già  
(Ca dao)*

Cơ sở của ẩn dụ là liên tưởng. Ẩn dụ dù kín đáo, tinh tế đến đâu cũng phải có cơ sở để hiểu được, nếu không ẩn dụ sẽ trở nên tắc tị, đánh đố người đọc.

*Nhân hóa* cũng là một ẩn dụ. Ở đây các sự vật, muông thú, cây cỏ cũng có tâm hồn, hành động, tư tưởng, tình cảm như con người. Nguyễn Trung Thành miêu tả trong *Rừng xà nu*: "Cứ thế hai ba năm nay rừng xà nu ưỡn tấm ngực lớn của mình ra che chở cho àng". Cây thị, khung cửi, cây xoan đào trong *Tám Cám* được nhân hóa để đóng vai trò công luận quần chúng phán xét những cái ác, cái xấu, cứu mang cái tốt, cái đẹp.

Các ẩn dụ bao trùm toàn tác phẩm mang tính chất ngụ ý gọi là *phúng dụ*. Các bài thơ như *Nhớ rừng* của Thế Lữ, *Bánh trôi nước* của Hồ Xuân Hương, đều là những phúng dụ. Trong các phúng dụ, đằng sau ý nghĩa bề mặt, bao giờ cũng gắn với ý nghĩa nào đó về đạo đức, nhân sinh, thế sự. Phúng sự được dùng nhiều trong lời văn truyện ngụ ngôn, thơ ngụ ngôn. Lời văn dùng phúng dụ gây được những liên tưởng thâm trầm sâu sắc, mang tính chất ngụ ý.

*Hoán dụ* là dùng sự vật này để chỉ sự vật kia khi chúng có một tương quan nào đó hoặc là giữa toàn thể và bộ phận, hoặc là giữa nguyên nhân và kết quả, hoặc là giữa người và trang phục. Trong câu thơ: "*Nhớ chân Người bước trên đèo - Người đi rừng núi trông theo bóng người*" (*Tố Hữu - Việt Bắc*) thì các hoán dụ *chân Người*, *bóng Người*, *rừng núi* là rất đặc sắc mà nếu thay bằng những từ tương ứng không chuyển nghĩa khác thì

câu thơ sẽ giảm giá trị đi rất nhiều. Một số ẩn dụ, hoán dụ được cố định lại thành những hình ảnh có tính chất ước lệ gọi là *tượng trưng*. Chẳng hạn "tùng" tượng trưng cho quân tử, "ong bướm" tượng trưng cho kẻ ăn chơi... Khi sử dụng các hình ảnh tượng trưng nhà văn tạo được sự liên tưởng kín đáo nhờ gợi ra những liên hệ gần gũi do đó nhiều khi tạo được hiệu quả nghệ thuật cao. Trong ca dao "con cò" là hình ảnh tượng trưng cho người nông dân lam lũ cần cù. Mượn hình ảnh này vào bài thơ **Thương vợ** Tú Xương dựng nên hình ảnh một bà Tú tần tảo, đảm đang mà cũng đầy thương cảm. Ở đây hình ảnh "thân cò" gợi mở rất nhiều:

*Quanh năm buôn bán ở mom sông  
Nuôi đủ năm con với một chồng  
Lặn lội thân cò khi quãng vắng  
Eo sèo mặt nước buổi đò đông*

TÚ XƯƠNG - **Thương vợ**

Các phương thức chuyển nghĩa còn được thể hiện ở các phương thức tổ hợp từ làm biến đổi sắc thái biểu đạt như lối *nói gia, nói giảm, các điệp ngữ, phép song hành, tương phản, chơi chữ*... Đây cũng là những phương tiện có giá trị trong việc tăng cường tài nghệ thuật của lời văn.

*Nói gia* là nói quá đi nhằm phóng đại hoặc nhấn mạnh đối tượng miêu tả, nhờ đó tạo nên sự khoa trương của lời văn. Chẳng hạn để miêu tả Lang Rận rất bẩn, Nam Cao đã miêu tả cái mặt của y qua cái nhìn của bà Cự có phần phóng đại: "Cái mặt ấy cho dù mỗi ngày rửa ba lượt xà phòng bà Cự trông thấy vẫn còn buồn nôn" (Nam Cao - **Lang Rận**). Hoặc để nhấn mạnh nỗi đau chia li, Nguyễn Du đã phóng đại qua hình ảnh: "Đau lòng kẻ ở người đi - Lệ rơi thấm đá, tơ chia rũ tằm" (Nguyễn Du - **Truyện Kiều**) v.v...

Ngược lại có khi nói nhẹ lại để tránh đau xót hay thô bạo, đó là *nói giảm* mà các biểu hiện cụ thể là các *nhã ngữ, uyển ngữ*... Chẳng hạn:

*Bác Dương thôi đã thôi rồi,  
Nước mây man mác ngậm ngùi lòng ta*

NGUYỄN KHUYẾN - **Khóc Dương Khê**

*Tiếc thay một đóa trà mi  
Con ong đã tỏ đường đi, lối về*

NGUYỄN DU - **Truyện Kiều**

*Song hành* là lối đặt hai hiện tượng tương đồng hay khác biệt nhau cạnh nhau để chúng so sánh cho nhau, hay cùng tương phản nhau mà nổi

bật, hoặc cùng thể hiện cái chung. Song hành thường tạo cho lời văn sự cân xứng, trang trọng, chẳng hạn:

*Nhớ nước đau lòng con quốc quốc*

*Thương nhà mỏi miệng cái gia gia*

BÀ HUYỆN THANH QUAN - *Qua đèo Ngang*

*Phản ngữ* vận dụng các từ ngữ đối lập nhau về ý nghĩa để tạo nên ý nghĩa mới. Với phương thức này thường tạo nên lời văn châm biếm, mỉa mai, khích bác. Ví dụ: "Đối với lời ngọt ngào của ông quan phụ mẫu này, người ta sợ như gà phải cáo" (Nguyễn Công Hoan) hay "Đức chúa trời của chúng mặt xa tăng" (Chế Lan Viên...)

*Điệp thanh, điệp vận, điệp ngữ* là sự lặp lại các từ hay vần hay ngữ giống nhau hoặc gần giống nhau nhiều lần có tác dụng nhấn mạnh, tạo nên âm hưởng về sự trùng điệp của lời văn. Chẳng hạn: "Nước Việt Nam xanh muôn ngàn cây lá khác nhau, cây nào cũng đẹp, cây nào cũng quý, nhưng thân thuộc nhất vẫn là tre, nứa. Tre Đồng Nai, nứa Việt Bắc, tre ngút ngàn Điện Biên Phủ, lũy tre thân mật làng tôi..." (Thép Mới - *Cây tre*).

d. Các *phương tiện cú pháp* như phép đảo câu, phép lặn, phép sóng đôi, phép treo, câu đồng nghĩa, câu rút gọn, câu nghi vấn, câu cảm thán... đều có khả năng làm phong phú tính nghệ thuật của lời văn. Để tạo nên cái nhìn thờ ơ của đám đông trước cảnh đứa bé bị đánh, nhà văn Nguyễn Công Hoan đã dùng một loạt câu rút gọn, không có chủ ngữ: "Vẫn chửi, vẫn kêu, vẫn đấm, vẫn đá, vẫn thụi, vẫn bịch, vẫn cẳng chân, vẫn cẳng tay, vẫn đòn gánh. Đáng kiếp" (Nguyễn Công Hoan). Hay để nhấn mạnh những gì đã đạt được trên đường đi tới của Cách mạng, Tố Hữu dùng phép đảo câu gây ấn tượng cảm xúc mạnh:

*Đã tan tác/ những bóng thù hắc ám*

*Đã sáng lại/ trời thu tháng Tám*

TỐ HỮU - *Ta đi tới*

Các phương tiện tạo nên lời văn nghệ thuật hết sức phong phú. Ngoài những phương tiện đã kể trên còn có nhiều phương tiện khác nữa. Nắm được các phương tiện tạo nên lời văn là cơ sở để hiểu lời văn. Nhưng để hiểu lời văn nghệ thuật không chỉ cần nắm bắt các phương tiện tạo nên nó, mà quan trọng hơn là phải xem các phương tiện đó đã được tổ chức như thế nào trong việc tạo lời văn nghệ thuật.

#### **4. Phương thức tổ chức lời văn nghệ thuật**

Bất cứ hệ thống lời văn, lời nói nào cũng được tổ chức theo những nguyên tắc nhất định. Lời văn khoa học được tổ chức theo những nguyên

tắc nhằm bảo đảm cho nội dung các khái niệm được truyền đạt một cách chính xác, chặt chẽ. Lời văn các văn bản luật pháp, các văn bản hành chính thường được tổ chức sao cho chỉ có thể hiểu theo một nghĩa duy nhất. Lời văn nghệ thuật được tổ chức trước hết tuân theo các nguyên tắc tạo lời văn nói chung. Nhưng là một hiện tượng sáng tạo thẩm mỹ, lời văn còn được tổ chức theo những nguyên tắc đặc thù phù hợp với tính chất nghệ thuật của nó. Theo đó, lời văn nghệ thuật được tổ chức theo các nguyên tắc sau đây.

a. Trước hết người ta thường tổ chức lời văn nghệ thuật thành các *dạng văn* khác nhau. Phổ biến nhất có các dạng như văn xuôi, văn vần, đối thoại...

*Văn xuôi* là loại văn dùng nhiều nhất trong các tác phẩm truyện như tiểu thuyết, truyện vừa, truyện ngắn... Có khi người ta dựa trên kiểu lời văn này để gọi thành một loại thể (loại văn xuôi).

*Văn vần* là loại lời văn đặc biệt. Văn vần thường chia dòng, giữa các dòng được nối kết bởi một vần hay nhiều vần. Chẳng hạn:

*Ngắm xem thiên đạo chí công*

*Dở hay cũng bởi rong lòng mà ra*

**Phạm Công Cúc Hoa**

Văn vần được sử dụng nhiều trong thơ. Cho nên đôi khi người ta lẫn văn vần với thơ, cứ tưởng tổ chức lời văn thành vào vần là thành thơ. Kịch, truyện nhiều khi cũng được viết bằng văn vần. Trong những trường hợp này gọi là kịch thơ, truyện thơ...

Dạng *văn đối thoại* chủ yếu dùng trong kịch bản văn học. Ở đó lời văn chủ yếu được tạo nên bởi các câu thoại giữa các nhân vật. Chẳng hạn dưới đây là một đoạn đối thoại trong bi kịch *Âm mưu và tình yêu* của Sille :

**TỔ TƯỚNG** : - Nhân danh Hoàng thân, hãy bắt chúng nó đi! Thằng kia, tránh xa con đĩ ấy ra! Bắt lấy nó, dù nó ngất hay nó tỉnh... Khi nào vòng sắt đeo vào cổ nó rồi, thì người ta sẽ có cách dùng đá ném cho nó tỉnh lại.

**BÀ MINLE**... - Trăm lạy Đức ông, xin ngài thương chúng tôi! Xin ngài thương chúng tôi?

**MINLE** : - Này mẹ già ! Hãy quì gối trước mặt Chúa, đừng quì gối trước mặt lũ vô lại. Đàng nào thì ta cũng xuống ngục tối rồi.

Ngoài các dạng văn trên ở ta và một số nước khác có loại văn *biên ngẫu* dùng trong nhiều thể văn cổ như phú, văn tế, hịch, cáo v.v... Ở loại

lời văn này câu văn được tổ chức thành các vế sóng đôi đối nhau từng cặp như:

*Thuyền bè muôn đời, tinh kỳ pháp phối*

*Hùng hổ ba quân, giáo gươm sáng chói*

TRƯƠNG HÁN SIÊU - *Bạch Đằng giang phú*

b. Cùng với việc tổ chức lời văn thành các dạng văn, phương thức tổ chức lời văn nghệ thuật còn được thể hiện cách *tổ chức trần thuật, miêu tả*.

Chức năng của lời văn nghệ thuật là nhằm miêu tả thế giới nghệ thuật trong cái cảm tính, cụ thể sinh động của nó, chứ không phải trình bày khái niệm một cách trừu tượng. Do vậy lời văn phải được tổ chức sao cho việc thể hiện thế giới nghệ thuật trở nên cụ thể, rõ nét. Nhờ đó, thế giới nghệ thuật được miêu tả ngoài ý nghĩa khái quát bao giờ cũng hiện ra sinh động, cảm tính. Để miêu tả nỗi nhớ tình yêu Chế Lan Viên viết: "*Anh bỗng nhớ em như đông về nhớ rét*" (*Tiếng hát con tàu*). Anh nhớ em như thế nào khó xác định nhưng nhờ cụ thể hóa "như đông về nhớ rét" nên đã được xác định. Đó là một nỗi nhớ vừa tất yếu, vừa da diết.

Cùng với sự cụ thể hóa nhà văn thường tính lược đi một số phương diện nào đó trong miêu tả. Nhà văn không tạo ra dạng lời văn đầy đủ "có đầu, có đuôi" như trong văn khoa học, mà thường chỉ tập trung vào một số điểm nào đó mà thôi. Miêu tả bước đường công danh của Nghị Quế. Ngô Tất Tố viết: "Nhà ông đời đời phát về bên hào. Bước đường công danh của ông cũng bắt đầu từ chức lí trưởng vượt qua những bậc phó tổng, chánh tổng rồi cơm rượu, bò lợn và quan phủ, quan tỉnh hiệp sức với nhau đưa ông lên ghế nghị viên" (*Tất đên*). Cả con đường để đạt đến công danh của Nghị Quế tác giả tính lược hết, nhưng lại tập trung vào hiệp sức của cơm rượu, bò lợn và quan phủ, quan tỉnh. Qua đây người đọc có thể hình dung con đường công danh thật sự của Nghị Quế như thế nào.

Lời văn nghệ thuật truyền đến cho người đọc một điểm nhìn cá thể hóa đối với sự miêu tả. Đó là điểm nhìn hoặc là của người trần thuật, hoặc là của nhân vật hoặc là đan xen cả hai. Lời văn nghệ thuật luôn luôn biểu hiện là lời của ai đó. Đó là loại lời văn "có chủ", không như phương thức tổ chức nhiều loại lời văn khác, thường là "vô chủ". Chẳng hạn trong *Chí Phèo* mở đầu là tác giả đang trần thuật: "Hắn vừa đi vừa chửi...". Nhưng liền sau đó, điểm nhìn đã được trao cho nhân vật: "A thế có phí rượu không?" Rồi lại lời tác giả... Sự đan xen này tạo cho người đọc như vừa đứng ngoài quan sát sự việc, lại như xen vào bình luận tham gia câu chuyện.



Mỗi nhà văn qua điểm nhìn cá thể hóa, tạo nên "bút lực" của mình, cuốn hút người đọc tham gia vào câu chuyện, tình điệu, cảm xúc của tác phẩm.

Điểm nhìn cá thể hóa của lời văn phụ thuộc vào quan niệm của nhà văn đối với thế giới, phụ thuộc vào thời đại và ý đồ sáng tác của tác giả. Xem xét lời văn nghệ thuật trên phương diện này thấy được đặc điểm văn phong của mỗi tác giả. Nhiều nhà nghiên cứu đã chỉ ra rằng, trong *Truyện Kiều* tương ứng với hai kiểu nhân vật (những "đấng bậc" và "quân vô loài") Nguyễn Du đã miêu tả theo những nguyên tắc khác nhau. Lời văn của Nam Cao thường dùng đầy những triết luận, đầy sự đay đi đay lại tạo nên mạch văn đầy suy tư, dằn vặt, trăn trở. Lời văn của Nguyễn Công Hoan đầy những tiếng nhại, tiếng rửa, tiếng mĩa, lời pha trò tạo nên lối văn trào lộng, mỉa mai. Lời văn Xuân Diệu ào ạt, mãnh liệt, tràn trề cả niềm vui, lẫn nỗi buồn...

Phương thức tổ chức lời văn còn do nhiều nguyên tắc khác chi phối như các nguyên tắc về loại văn, thể văn, các đặc trưng về thời đại, trường phái, phong cách nghệ thuật v.v... Nắm được các phương thức tổ chức lời văn mới có thể nhận ra được vẻ đẹp của nó, nhờ đó mới có thể hiểu được cái sâu sắc, cái hay của văn chương.

### **5. Các thành phần của lời văn nghệ thuật.**

Người ta có thể chia lời văn nghệ thuật ra lời tác giả và lời nhân vật hay lời trực tiếp và lời gián tiếp.

a. Trước hết, có thể chia lời văn ra *lời nhân vật* và *lời tác giả*. Thật ra, toàn bộ lời văn là do các tác giả sáng tạo nên, dù là lời tác giả hay là lời nhân vật. Nhân vật nói năng như thế nào là do tác giả qui định. Tuy nhiên phân biệt ra lời tác giả và lời nhân vật có ý nghĩa nhất định.

Trong văn học dân gian lời nhân vật thường được kể lẫn vào lời tác giả, chưa được tách ra như kiểu: "Một hôm mù dì ghẻ bảo hai chị em đi xúc tép, đứa nào xúc được nhiều thì thưởng cho một cái yếm đỏ". Trong văn học cổ lời tác giả vẫn chiếm vị trí chủ yếu. Lời nhân vật có khi tuy được tách ra nhưng chưa có giọng riêng, chưa được cá tính hóa mà thường là lời tác giả gán cho, nói theo giọng tác giả. Chẳng hạn, trong *Chuyện lạ nhà thuyền chài*, Lê Thánh Tông đã để cho Thúc Ngư con nhà thuyền chài nói năng với cha mẹ như sau: "Tục ngữ có câu: "Có người có cửa". Con nghĩ cha mẹ tuổi già, gia tư lại bần lạc, muốn tìm một người vợ về làm thay cha mẹ, chung sức lại có thể kiếm được nhiều tiền hơn, may ra nghiệp nhà có thể khá lên ít nhiều. Nhưng việc trăm năm không thể cầu thả, cho nên con phải đi lâu ngày để xét cho kĩ. Dám đâu chỉ rong chơi mà cam

chịu thành người lêu lổng" (*Thánh Tông di thảo*). Ít ai nghĩ rằng đây lại là lời một anh thuyền chài lớn lên trong cảnh lao động, không học hành gì, mà đó là lời nhà văn. Lời nhân vật trong văn học cổ thường hòa tan vào hay biến thành một bộ phận trong lời trần thuật của tác giả, theo kiểu: "Một hôm vua bảo thị thân và tăng đạo rằng..." (*Tam tổ thực lục*), "Người vợ nghe nói như vậy giận dữ nhìn chồng mà rằng..." (*Thánh Tông di thảo*), "Lão thần họ Phạm tiến lên nói rằng..." (*Truyện kì mạn lục*) v.v...

Trong văn học cận hiện đại, nhất là văn học hiện thực chủ nghĩa lời nhân vật chiếm một vị trí khác và độc lập đối với lời tác giả. Tác giả đã "trao quyền" nói năng cho nhân vật. Nhân vật bộc lộ tính cách qua sự cá tính hóa của ngôn ngữ nhân vật. Mỗi nhân vật đã có một giọng riêng khác với giọng tác giả và khác với các nhân vật khác. Người ta đã có thể nhận ra cái giọng lúc nào cũng "mẹ kiếp" của Xuân Tóc Đỏ, giọng lúc nào cũng "biết rồi, khổ lắm, nói mãi" của Cố Hồng trong *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng cũng như giọng lấp bắp một cách cố ý của Grandet trong *Eugénie Grandet* v.v... Đó là những "giọng" đã được cá tính hóa một cách sâu sắc, có khả năng góp phần bộc lộ tính cách nhân vật.

b. Mặt khác, có thể chia lời văn nghệ thuật thành lời gián tiếp và lời trực tiếp. *Lời trực tiếp* chủ yếu lời nhân vật và một bộ phận lời tác giả ở các đoạn trữ tình ngoại đề hay triết lí, bình luận đạo đức, thế sự. Lời trực tiếp do vậy chủ yếu là những câu thoại trong các tác phẩm tự sự, lời bộc lộ cảm xúc của chủ thể trữ tình trong thơ trữ tình và gần như chiếm vị trí chủ yếu trong kịch bản văn học.

Lời trực tiếp có chức năng như thế nào trong việc tổ chức tác phẩm ?

Trước hết, bất kì lời trực tiếp nào cũng hàm chứa sự phản ánh hiện thực ở bên ngoài nhân vật. Đó là những nét thông báo, trần thuật, miêu tả, có tính chất bổ sung về các sự kiện, xung đột, hành động.

Thứ hai, lời trực tiếp giữ vai trò như một hành động, một sự kiện đối với nhân vật khác. Lời của vua Hùng về điều kiện truyền ngôi hay lời của thần nhân đến báo mộng đối với Tiết Liêu đều là những lời có ý nghĩa như một hành động hay sự kiện đối với nhân vật này. (*Truyện bánh chưng - Lĩnh nam chí quái*). Lời trực tiếp này vừa mang đến thông tin, vừa tác động đến sự phát triển của nhân vật khác.

Thứ ba, lời trực tiếp có chức năng khắc họa nhân vật (7). Nó vừa là đối tượng tác giả miêu tả, vừa là sự bộc lộ của nhân vật. Trong muôn ngàn lời nói của nhân vật, tác giả chỉ chọn miêu tả một số nhất định nào đó không ngoài mục đích nhằm khắc họa nhân vật. Do đó, các nhân vật

thường nói theo "giọng mình" để nhằm bộc lộ tính cách bên trong của nhân vật đó. Từ cái giọng "thể thọt" của bà Nghị Quế, giọng quát nạt thô lỗ của ông Nghị, cho đến giọng cam chịu nhẫn nhục của chị Dậu (*Tắt đèn*)... đều là sự cá tính hóa lời nói nhân vật. Nhờ đó nhân vật được khắc họa sâu hơn.

*Lời gián tiếp* là lời tác giả hay lời người trần thuật do tác giả ủy quyền. Lời gián tiếp có chức năng kể chuyện, trình bày thế giới hình tượng của tác phẩm, đồng thời cũng truyền đến cho người đọc quan niệm, tư tưởng, tình cảm của tác giả trong việc phân tích, lí giải miêu tả thế giới nghệ thuật của tác phẩm.

Lời gián tiếp, theo Bakhtin, có thể chia làm hai loại, *lời gián tiếp một giọng* và *lời gián tiếp hai giọng*.

*Lời gián tiếp một giọng* là lời của người trần thuật không có lời đan xen của nhân vật. Trong văn học cổ, trong truyện cổ dân gian, văn trần thuật nói chung thường sử dụng loại này. Chẳng hạn, đây là lời gián tiếp một giọng của Phạm Đình Hổ trong *Vũ trung tùy bút*: "Khóa thi Hội năm Nhâm Thìn (1772) đời Cảnh Hưng, kì tứ trường đã vào thi xong rồi. Khi ấy có một mục giả vào chơi một nhà giàu ở phố Hàng Chiếu, Đông Hà, nhân nói chuyện đến khoa thi hội năm nay, mục có quen một ông trúng cách, nay mai sắp sửa đã là một quan tân khoa tiến sĩ. Chủ nhân mới hỏi quan tân khoa chừng bao nhiêu tuổi ? Quê quán ở đâu"... (*Mẹo lừa*).

Lời gián tiếp một giọng thường tạo nên giọng kể lể, trình bày đều đặn.

*Lời gián tiếp hai giọng* thường vừa có lời kể của tác giả đan xen lời nhân vật, hay phỏng theo lời một ai đó. Trong loại này có các dạng chính là *lời nửa trực tiếp*, *lời gián tiếp phong cách hóa*, *lời gián tiếp của người kể chuyện*.

*Lời nửa trực tiếp* tức là lời gián tiếp vừa xen những yếu tố lời trực tiếp của nhân vật. Chẳng hạn lời kể của Nguyễn Công Hoan trong *"Ngựa người và người ngựa"* sau đây được xem là lời nửa trực tiếp : "Trước anh xe tưởng bà khách đi có việc gì, cho nên còn chạy. Sau thấy bà cứ trở vó vắn hết phố nọ sang phố kia, mà chả đỗ ở phố nào cả, thì mới đoán có lẽ là cánh "ăn sương" chi đây. Anh bèn đi bước một. *Nhiều lúc muốn hỏi thực nếu có phải giảng hoa thì mình giới thiệu cho một món sộp đáo để. Nhưng nếu không phải thì họ mắng cho và không trả tiền thì khổ*". Trong đoạn văn vừa trích, phần đầu là lời tác giả, còn phần in nghiêng tuy vẫn là lời tác giả nhưng lại đứng từ phía nhân vật tạo nên hai giọng khác nhau. Với lối

này, vừa góp phần miêu tả hình tượng, vừa tạo nên tính đa thanh của giọng văn, có khả năng để bộc lộ nội tâm của nhân vật một cách sâu sắc.

*Lời phong cách hóa* cũng là lời gián tiếp. Có điều lời gián tiếp này lại phỏng theo lời một ai đó, tạo ra cái nhìn khác bổ sung cho cái nhìn của tác giả trong khi miêu tả đối tượng. Chẳng hạn, trong truyện ngắn ***Từ ngày mẹ chết*** của Nam Cao, lời kể chuyện được kể qua cái nhìn của Ninh, đứa bé sớm mồ côi, nhìn xung quanh từ cái thời điểm từ ngày mất mẹ. Đây là cái nhìn qua cảnh bố nó bán nhà vì thua bạc: "Từ bên nhà đưa sang những tiếng dùi đục kêu chan chát. Nghe ghê rợn lắm. Ninh đã được nghe những tiếng dùi đục ấy một lần rồi, vào cái ngày mẹ chết: người ta đóng cá trên chiếc sàng của mẹ". Để đứa bé ngây thơ so sánh tiếng dùi đục dỡ nhà với tiếng đóng cá trên sàng người chết, tác giả nhấn mạnh cái bi thảm đau đớn của câu chuyện.

*Lời gián tiếp của người kể chuyện* là lời một nhân vật được tác giả ủy quyền đứng ra kể lại câu chuyện. Lẽ ra đó phải là lời trực tiếp, nhưng tác giả tạo cho nó chức năng trần thuật nên là lời gián tiếp. Chẳng hạn lời của nhân vật "tôi" trong ***Mãn và tôi*** của Phan Tứ, ***Bức tranh*** của Nguyễn Minh Châu, ***Mua nhà*** của Nam Cao, ***Nhật kí người điên*** của Lỗ Tấn... Lời người kể chuyện là lời người trong cuộc, hoặc là tham gia hoặc là chứng kiến, có sức thu hút và có sức thuyết phục riêng. Dĩ nhiên là dù lời của ai, thì cũng phải từ điểm nhìn của tác giả nhưng không đồng nhất tác giả, mà phải xem như lời một nhân vật, nghĩa là có đầy đủ đặc điểm của ngôn ngữ nhân vật.

Trong lời văn nghệ thuật, không phải lời gián tiếp mới có hai giọng. Lời trực tiếp cũng có khi có hai giọng như lời nhiều nhân vật của F. M. Doestoevsky hay lời trữ tình ngoại đề của Lỗ Tấn trong ***A.Q chính truyện*** v.v... Những hình thức phong phú của lời văn nghệ thuật này càng làm cho khả năng cấu trúc của lời văn càng có điều kiện tổ chức đa dạng, sinh động, diễn tả được nhiều sắc điệu của đời sống.

Trong một tác phẩm văn học, nhất là ở các tác phẩm tự sự các loại giọng trên không phải lúc nào cũng phân biệt rạch ròi. Có nhiều tác phẩm đan xen nhiều loại giọng khác nhau. Chẳng hạn như trong ***Người thầy đầu tiên*** của T. Aimatov, ***Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành*** của Nguyễn Minh Châu v.v... vừa có lời gián tiếp một giọng, lại vừa có lời nửa trực tiếp, lời gián tiếp của người kể chuyện và lời trực tiếp.

## CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP

1. Trình bày các đặc điểm của văn bản ngôn từ của tác phẩm văn học.

2. Phân biệt các khái niệm: ngôn ngữ và lời văn nghệ thuật, lời văn nghệ thuật và lời văn sách vở, lời văn đàm thoại.

3. Trình bày và phân tích các đặc trưng của lời văn nghệ thuật. Chọn dẫn chứng minh họa.

4. Nêu và phân tích các phương tiện tạo nên tính nghệ thuật của lời văn nghệ thuật. Chọn dẫn chứng minh họa.

-----

(1) M. Gorky – **Bàn về văn học**, tập 1 – NXB Văn học, H. 1965, tr. 206.

(2) **Khái niệm ngôn ngữ văn học** (*Literaturnyi Jayk*) ở đây là chỉ ngôn ngữ chuẩn nói chung chứ không phải chỉ ngôn ngữ trong tác phẩm văn học. Ngôn ngữ trong tác phẩm văn học được trình bày qua khái niệm lời văn nghệ thuật mà chúng tôi đang đề cập.

(3) G.N. Pospelov (chủ biên) – **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, tập 2, *Sđd*, tr. 148. Nhấn mạnh là của chúng tôi – LTD.

(4) M.B.Khravtsenco – **Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học** – NXB Tác phẩm mới, H. 1978, tr. 171.

(5) M.B.Khravtsenco – *Sđd*, tr. 191. Chúng tôi nhấn mạnh – LTD.

(6) Dẫn theo Vương Trí Nhàn – **Sổ tay truyện ngắn**, NXB Tác phẩm mới, H. 1980, tr. 66.

(7) Chủ yếu là đối với văn học chủ nghĩa hiện thực trở đi.

*Chương hai :*  
**TÁC PHẨM TRỮ TÌNH**

**I. TRỮ TÌNH VÀ TÁC PHẨM TRỮ TÌNH**

1. Khái niệm *trữ tình* được hiểu theo hai nghĩa: thứ nhất, trữ tình là một trong ba phương thức miêu tả trong văn học; thứ hai, trữ tình là một loại văn học bên cạnh các loại tự sự, kịch.

Ở nghĩa thứ nhất khái niệm trữ tình để chỉ phương thức miêu tả của văn học, đó là phương thức thiên về diễn tả, bộc lộ cảm xúc. Nguyên nghĩa từ Hán Việt “trữ tình” cũng có ý nghĩa như vậy: “trữ” là thổ lộ ; “tình” là tình cảm, cảm xúc. Phương thức này chủ yếu được dùng trong các tác phẩm trữ tình như thơ trữ tình, kí trữ tình v.v... Tuy nhiên, ở một số đoạn trong các tác phẩm tự sự hay kịch cũng có thể sử dụng theo phương thức này. Chẳng hạn đoạn miêu tả cảnh buổi sáng Chí Phèo tỉnh rượu, hay đoạn “Đêm trăng thề hẹn” trong bi kịch *Romeo và Juliet* đều là những đoạn rất trữ tình. Do vậy, đôi khi người ta dùng cách nói như “chất trữ tình”, “tính trữ tình” là để diễn tả đặc điểm này.

Ở nghĩa thứ hai khái niệm trữ tình để chỉ một loại tác phẩm văn học mà ở những tác phẩm này chủ yếu dùng phương thức trữ tình để miêu tả, các tác phẩm loại này được gọi là tác phẩm trữ tình. Chẳng hạn như bài thơ *Núi đôi* của Vũ Cao, *Lá diêu bông* của Hoàng Cầm, tùy bút *Sông Đà* của Nguyễn Tuân... đều được gọi là tác phẩm trữ tình.

2. Phạm vi các tác phẩm trữ tình rất phong phú. Có tác phẩm trữ tình viết bằng văn xuôi, có tác phẩm trữ tình viết bằng văn vần, có tác phẩm thuộc loại kí, có tác phẩm thuộc loại thơ... Tuy vậy, có thể chia thành ba nhóm chính là thơ trữ tình, kí trữ tình, các thể văn chính luận nghệ thuật.

a. *Thơ trữ tình* chiếm bộ phận lớn nhất trong loại tác phẩm trữ tình. Trong thơ trữ tình lại có thể chia ra nhiều thể loại khác nhau.

Căn cứ vào đặc điểm và tính chất của cảm xúc người ta chia thể thơ trữ tình thành các thể loại như bi ca, tụng ca, trào phúng, ballade...

*Bi ca* là những bài thơ u sầu, buồn bã. Đó là những bài thơ viết về nỗi buồn, về nỗi đau, những mất mát, xót thương... Nhưng không phải mọi nỗi buồn đều thành bi ca mà chỉ những buồn đau đã được nâng lên thành triết lí, thành quan niệm nghệ thuật. Nhiều bài thơ nổi tiếng của V.Jucovsky, Nekrsov, S.

Esenin đều viết theo thể bi ca. Ở ta có thể xem nhiều bài thơ viết về "nỗi buồn thế hệ", về nỗi sầu hận trong thơ Huy Cận, Lưu Trọng Lư... thời kì Thơ mới 1932 - 1945 là những bi ca.

*Tụng ca* là những bài thơ trữ tình dành để ca ngợi những hành động anh hùng, những chiến công hiển hách, những cảnh tượng hùng vĩ của thiên nhiên. Đặc điểm của tụng ca là sự trang trọng, sự thống thiết trong cảm xúc cũng như trong biện pháp thể hiện. Tụng ca hướng đến những cảm hứng cao cả. Cho nên trong *Nghệ thuật thơ ca* D.N. Boileau đã xem tụng ca cùng với bi kịch là những "thể loại cao cả". P. Ronsard, Lomonosov, A. Pushkin thời trẻ, G. Byron, Maiacovsky... đều để lại nhiều tụng ca nổi tiếng. Các bài thơ viết về đất nước, dân tộc, về cuộc chiến đấu anh dũng nhân dân ta trong thơ ca sau cách mạng tháng Tám đều có thể xem là những bài tụng ca.

*Trào phúng* là một dạng đặc biệt của trữ tình. Với một chất giọng trào lộng, châm biếm, trào phúng phê phán đả kích những cái xấu, cái ác, những thói hư tật xấu của con người và xã hội. Những bài thơ của Tú Mỡ trong tập *Dòng nước ngược*, hay một số bài thơ châm biếm của Tú Xương đều được xem là những bài thơ trào phúng.

Ngoài ra ở phương Tây người ta thường nhắc đến thể trữ tình khá phổ biến là ballade. Thoạt đầu đây là loại tác phẩm có cốt truyện phi thường, về sau biến thành một bài thơ một vãn ba đoạn. So với nhiều thể loại trữ tình khác, ballade là thể có nhiều yếu tố của tự sự, cho nên nhiều sách lí luận đã xếp nó vào loại tự sự - trữ tình. Tuy nhiên ở đây nói như Bielinesky trong ballade "cái chủ yếu không phải là sự kiện mà cảm giác do nó gợi ra, là suy nghĩ mà nó dẫn người đọc tới". Do vậy ballade vẫn được xếp vào loại tác phẩm trữ tình (1).

Dựa vào nội dung thể loại có thể chia thơ trữ tình ra các thể loại: trữ tình tâm tình, trữ tình phong cảnh, trữ tình thế sự, trữ tình công dân.

*Trữ tình tâm tình* là những bài thơ nghiêng về tâm tình, tình cảm con người trong các quan hệ riêng tư của đời sống tình cảm như tình yêu lứa đôi, tình cảm vợ chồng, cha mẹ con cái, anh em, bè bạn... Những bài ca dao viết về tình yêu dang dở, hay than thân, trách phận, những bài thơ tình... là thuộc thể loại này.

*Trữ tình phong cảnh* là những bài thơ viết về thiên nhiên, cảnh sắc làng quê, đất nước, núi non, sông biển Ở đây thông qua thế giới thiên nhiên huyền diệu nhà thơ bộc bạch nỗi niềm tâm sự của mình trước con người và cuộc đời. Mỗi áng mây trời, một lũy tre xanh, một cánh cò bay,

một chiều thu, một sáng xuân... đều đọng lại những trầm tư trữ tình của thi nhân.

*Trữ tình thế sự* là những bài thơ viết về thế thái, nhân tình. Đây là những suy tư, chiêm nghiệm về những biến đổi, thăng trầm của thế sự. Những thời kì xã hội biến động thì xuất hiện loại trữ tình thế sự. Nhiều bài thơ của Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm, Nguyễn Khuyên... đầy những ưu tư về con người, về thời thế. Đó là những bài thơ trữ tình thế sự sâu sắc.

*Trữ tình công dân* là những bài thơ mà cảm hứng của nhà thơ bộc lộ với tư cách là một công dân của đất nước. Những bài thơ trữ tình công dân thường bắt nguồn từ những suy tư về Tổ quốc, là nỗi thiết tha về con người, đất đai Tổ quốc, là khát vọng xây dựng đất nước hòa bình, tươi đẹp. Trong những thời kì dân tộc chống xâm lược hay đứng trước những thử thách trọng đại thì thể trữ tình này phát triển mạnh. Thơ ca Việt Nam từ xưa đến nay cảm hứng công dân trở thành nét chủ đạo và nổi bật.

Sự phân chia thơ trữ tình thành các loại thể như trên là rất tương đối. Trong thực tế không phải ranh giới của các thể loại không phải bao giờ cũng rạch ròi như vậy. Trong trữ tình tâm tình cũng có trữ tình thế sự, trong trữ tình công dân cũng có suy nghĩ riêng tư hay cảm xúc về thế sự. Sự phân loại trên chỉ là một cách nhìn chú ý nét ưu trội của kiểu trữ tình nào đó trong những tác phẩm cụ thể. Dựa vào đặc điểm loại hình này để cảm thụ và phân tích tác phẩm đúng đắn hơn.

b. *Kí trữ tình* có các thể như tùy bút, bút kí...

*Tùy bút* là thể văn xuôi giàu chất trữ tình nhất trong các thể kí và văn xuôi nói chung. Ở thể loại này nhà văn tùy theo cảm xúc mà đi từ sự việc này đến sự việc kia, từ liên tưởng này đến liên tưởng khác. Qua đó nhà văn bộc lộ cảm xúc, nhận xét, tâm tình về con người, về cuộc đời.

Giá trị của tùy bút là ở những suy nghĩ sâu sắc, thâm thúy trên cơ sở cảm xúc dào dạt được rút ra từ những việc, những chuyện tưởng như bình thường, đơn giản. Những tùy bút như *Sông Đà* của Nguyễn Tuân, *Đường chúng ta đi* của Nguyễn Trung Thành, *Dòng kính quê hương* của Nguyễn Thi... là những cây bút đặc sắc.

*Bút kí* là một thể trung gian giữa tự sự và trữ tình, nhưng nghiêng về trữ tình nhiều hơn. Trong bút kí có sự kiện nhưng không dày đặc như phóng sự, kí sự. Trong bút kí tràn trề cảm xúc, suy tư, liên tưởng, nhưng không dạt dào, phóng túng như tùy bút. Sự hài hòa giữa sự kiện và cảm xúc làm cho tùy bút có dáng vẻ độc đáo riêng trong các thể loại loại kí... Nhiều bút kí trong *Ai đã đặt*



tên cho dòng sông của Hoàng Phủ Ngọc Tường, *Hà Nội ta đánh Mĩ* giỏi của Nguyễn Tuân, *Bức thư Cà Mau* của Anh Đức... là những bút kí đặc sắc.

c. Ngoài ra các tác phẩm *chính luận nghệ thuật* cũng được nhiều người xem là tác phẩm trữ tình. Một trong những đặc điểm cơ bản của tác phẩm trữ tình là bộc lộ cảm xúc mãnh liệt, thì ở tác phẩm chính luận cũng bộc lộ cảm xúc, nhiệt tình khẳng định, bảo vệ hay phủ định, bác bỏ một số vấn đề gì đó. Cho nên, tác phẩm chính luận cũng có khả năng trở thành tác phẩm trữ tình. Dĩ nhiên không phải mọi tác phẩm chính luận đều trữ tình, mà chỉ ở những tác phẩm đạt đến một trình độ thẩm mỹ nhất định, có tính nghệ thuật nhất định. Có thể kể đến những tác phẩm loại này như những bài diễn văn hùng hồn của Demosthene thời cổ Hi Lạp, những bài văn hùng hực khí thế chiến đấu của các nhà cách mạng tư sản Pháp như J. Marat, G. Danton, S. Just... Những tác phẩm như *Hịch tướng sĩ* của Trần Quốc Tuấn, *Cáo Bình Ngô* của Nguyễn Trãi, *Luận về chính học cũng là thuyết* của Ngô Đức Kế, *Tuyên ngôn độc lập* của Hồ Chí Minh hay *Tạp văn* của Lỗ Tấn, tiểu phẩm của Ngô Tất Tố... đều được xem là những tác phẩm chính luận nghệ thuật có giá trị.

**3. So với các tác phẩm tự sự và kịch, tác phẩm trữ tình có những đặc điểm riêng.**

a. Đặc điểm nổi bật nhất của tác phẩm trữ tình là *bộc lộ cảm xúc* một cách trực tiếp. Nếu ở tác phẩm tự sự tác giả chú ý hướng về miêu tả sự kiện, ở tác phẩm kịch hướng về hành động thì trữ tình hướng về bộc lộ cảm xúc, tình cảm. Đó có thể là những nỗi niềm riêng tư về hạnh phúc lứa đôi, về tình yêu tan vỡ, niềm vui gặp gỡ, nỗi buồn chia li. Đó cũng có thể là những cảm xúc, những suy tư về nhân tình thế thái, về số phận con người, thăng trầm của xã hội, những cảm xúc về Tổ quốc, đất nước, dân tộc v.v...

Trữ tình là bộc lộ cảm xúc, nhưng đó là những cảm xúc được bộc lộ qua những sự việc, những biến cố nhất định. Do vậy trong tác phẩm trữ tình không phải không miêu tả các sự kiện. Tuy nhiên các sự kiện này thường chỉ được thuật lại, kể lại một cách chi tiết như trong tự sự. Trong tác phẩm trữ tình có thể có một câu chuyện tình, một lần gặp gỡ, một buổi chia li hay một sự kiện vui buồn nào đó, nhưng người đọc cảm nhận được cảm xúc từ câu chuyện, sự kiện đó nhiều hơn là bản thân câu chuyện đã xảy ra như thế nào.

Câu thơ của Nguyễn Bính trong bài *Chân quê*:

*Hôm qua em đi tỉnh về*

*Hương đồng gió nội bay đi ít nhiều*

gợi cho người đọc nỗi lo âu phấp phồng của chàng trai đang yêu là chính. Còn cái sự kiện "đi tỉnh" chỉ là duyên cớ của nỗi lo âu phấp phồng kia mà thôi. Nói

đôi của Vũ Cao là câu chuyện tình yêu có khởi đầu và kết thúc, nhưng tác giả không chú ý kể một cách đầy đủ, mà chủ yếu là nhắc đến để mà nhớ lại, mà bồi hồi, mà đau xót, mà nguyện sống xứng đáng với người đã mất. Sông Lấp của Tú Xương có nói đến dòng sông đã bị lấp, nhưng chủ yếu vẫn là nỗi niềm của tác giả về non sông đất nước.

Nói tới cảm xúc là nói tới những gì riêng tư cá nhân. Cảm xúc trong tác phẩm trữ tình trước khi muốn trở thành nỗi niềm chung của nhiều người thì phải là nhịp đập của trái tim thi sĩ đã. Chính bắt đầu từ những nỗi niềm riêng tư tiếng vọng của tâm hồn có thể được vọng đi xa hơn vì nó không chỉ là văn chương mà là “gan ruột”, là “tình người” (chữ dùng theo ý Tố Hữu). Người đọc có thể san sẻ, đồng cảm, thông cảm và cùng rung động với tác giả. Trong lịch sử văn học nhân loại biết bao thông cảm và cùng rung động với tác giả. Trong lịch sử văn học nhân loại biết bao nhiêu chuyện riêng tư đã trở thành nỗi niềm chung cho nhiều người, nhiều thế hệ. Nỗi sầu hận của Nguyễn Trãi, tiếng thơ dứt lòng của Nguyễn Du, nỗi cảm hoài của Đặng Dung, nỗi buồn thế sự của Nguyễn Bỉnh Khiêm, “*tiếng cười gằn như mảnh vỡ thủy tinh*” của Tú Xương... vẫn còn nhói lòng bao bạn đọc hôm nay và mai sau.

Tóm lại, bộc lộ cảm xúc một cách trực tiếp là phương thức phản ánh của loại tác phẩm trữ tình. Căn cứ vào đặc điểm này, sẽ nhận diện ra các tác phẩm trữ tình nói chung trong quan hệ với các loại tác phẩm văn học khác.

b. Trong tác phẩm trữ tình, người đứng ra bộc lộ cảm xúc gọi là *nhân vật trữ tình* (có người gọi là chủ thể trữ tình). Nhân vật trữ tình chính là hiện thân của tác giả. Qua tác phẩm người đọc nhận ra niềm vui, nỗi buồn, khát vọng, lí tưởng tác giả được ẩn chứa nơi cảm xúc, cái nhìn của nhân vật trữ tình. Tuy nhiên không thể đồng nhất tác giả tiểu sử với nhân vật trữ tình. Nhân vật trữ tình là một hình tượng nghệ thuật do tác giả sáng tạo ra. Còn tác giả lại là con người có thực trong đời. Cùng một tác giả, do vậy có thể có nhiều nhân vật trữ tình khác nhau. Với Xuân Diệu chẳng hạn nhân vật trữ tình trong bài *Biển* là “anh” : “*Anh không xứng là biển xanh*”..., trong bài *Lời kĩ nữ* lại là em : “*Khách ở lại cùng em thêm chút nữa*”, còn trong bài *Thở than* lại là “tôi” : “*Tôi là một kẻ bơ vơ, yêu những ái tình quạnh quẽ*” v.v...

Nhân vật trữ tình thường không được miêu tả diện mạo, hoạt động, lời nói, các quan hệ cụ thể như trong tác phẩm tự sự và kịch. Nhân vật trữ tình thường chỉ hiện ra dưới dạng “phiến đoạn”, nghĩa là không được miêu tả một cách trọn vẹn mà chỉ hiện ra ở những phút giây rung cảm của các trạng thái cảm xúc.

Nhân vật trữ tình thường được thể hiện dưới nhiều dạng khác nhau. Có khi nhân vật trữ tình xuất hiện dưới dạng bộc lộ, có xưng danh. Đó thường là “anh”, “em”, “tôi”, “chúng tôi”, “ta”. Chẳng hạn như “*Lũ chúng tôi ngủ trong giường chiếu hẹp*” (Chế Lan Viên), “*Em ơi buồn làm chi, Anh đưa em về bên kia Sông Đuống*” (Hoàng Cầm) v.v... Dạng này chủ yếu xuất hiện trong thơ hiện đại, ca dao. Trong thơ cổ dạng này ít xuất hiện, chỉ có trong một số bài thơ của Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương... Cũng có khi nhân vật trữ tình xuất hiện dưới dạng “nhập vai”. Trong trường hợp này nhân vật trữ tình không còn đứng ở “vai” tác giả nữa, mà “nhập vai” ai đó để bộc lộ cảm xúc. Chẳng hạn Xuân Diệu nhập vai “kĩ nữ” trong bài *Lời kĩ nữ*, Tố Hữu nhập vai “anh vệ quốc quân” trong bài *Bầm ơi* v.v... Nhân vật trữ tình có khi không bộc lộ, không xưng danh nhưng người đọc vẫn nhận ra. Trong trường hợp này gọi là *nhân vật trữ tình ẩn*. Dạng này xuất hiện nhiều trong thơ cổ. Chẳng hạn đó là “ông câu” trong Thu điếu của Nguyễn Khuyến, người lữ khách trong Qua đèo Ngang của Bà Huyện Thanh Quan, một người lính bao lần mài gương dưới ánh trăng qua *Thuật hoài* của Đặng Dung... Trong thơ hiện đại ở nhiều bài thơ cũng có nhân vật trữ tình ẩn như trong *Tràng giang* của Huy Cận, *Hồn cú* của Hàn Mặc Tử v.v...

c. Tác phẩm trữ tình thường *ngắn gọn*. Trong tác phẩm trữ tình như Selinh đã nhận xét là “chỉ nổi lên một âm sắc, một tình cảm cơ bản” (2) do vậy không thể kéo dài mà buộc phải ngắn gọn. Tác phẩm trữ tình chỉ bộc lộ những trạng thái kéo dài mà buộc phải ngắn gọn. Tác phẩm trữ tình chỉ bộc lộ những trạng thái cảm xúc nhất định, nếu kéo dài sẽ tạo nên sự đơn điệu và nhàm chán. Do ngắn gọn, nên tác phẩm trữ tình đòi hỏi sự cô đọng, sự dồn nén ý nghĩa trong những câu chữ ít ỏi. Ở loại tác phẩm này từ câu, chữ, âm thanh, vần điệu cho đến việc ngắt hơi, đối nhịp đều phải trở thành những phương tiện bộc lộ tư tưởng một cách sâu sắc. Do vậy yêu cầu “ý tại ngôn ngoại” là một yêu cầu tất yếu của loại tác phẩm này. Có khi chỉ một ngọn cỏ, một nhành hoa, một ánh nắng, một áng mây, một tiếng chim hót, một tiếng thở dài cũng có thể gợi lên bao suy tư về con người, về cuộc sống, về vũ trụ. Câu thơ của Nguyễn Trãi: “*Thế sự nhiều phen thấy khóc cười... Hoa thường hay héo cỏ thường tươi*” là sự đọng lại của một đời người nghiền ngẫm, suy tư về thế sự mấy trăm năm trước. Hay câu ca dao “*Gió đưa cây cải về trời, Rau răm ở lại chịu lời đắng cay*” gợi lên bao nhiêu ý nghĩa về cuộc sống: sự sống, cái chết, cái được, cái mất v.v...

d. Lời văn của tác phẩm trữ tình là lời văn của cảm xúc nên *tràn đầy tính biểu cảm*. Đó là lời văn đầy hình ảnh, đầy nhạc điệu, nhất là trong thơ trữ tình. Không phải ngẫu nhiên mà nhiều người xem nhạc điệu như một đặc trưng của thơ cũng như của tác phẩm trữ tình, nhưng tác phẩm trữ tình thường viết bằng

thơ, vì với hình thức này dễ tạo nhịp điệu hơn cả. Ngay cả những tác phẩm trữ tình bằng văn xuôi thì cũng là thứ văn xuôi giàu chất thơ.

Lời văn của tác phẩm trữ tình thường là lời bộc lộ. Chủ thể thường trực tiếp đánh giá, phẩm bình đối tượng miêu tả, trực tiếp bộc lộ cảm xúc hoặc là ngợi ca khâm phục, hoặc là đả phá, phủ định. Khác với lời văn tự sự, thường là miêu tả, “thuật” lại, chỉ ra, phân tích các đặc tính một cách khách quan. Khi Hồ Xuân Hương viết: “*Chém cha cái kiếp lấy chồng chung ố Kẻ đắp chăn bông kẻ lạnh lùng*” hay khi Nguyễn Bình Khiêm tâm sự : *Đã từng trải sơn hà hết - Đường thế nhiều nơi hiểm hóc thay*” đều bộc lộ cảm xúc, suy tư đánh giá một cách trực tiếp những thế sự trong cuộc đời.

Những đặc điểm nêu trên làm cho tác phẩm trữ tình có đặc trưng riêng, phong thái riêng so với các loại tác phẩm khác. Trong những loại thể cụ thể của tác phẩm trữ tình lại có những “biến tấu” cho phù hợp với các loại thể đó.

## II. THƠ TRỮ TÌNH

1. Nếu chia tác phẩm văn học ra các loại trữ tình, tự sự, kịch thì thơ trữ tình chiếm một vị trí quan trọng trong loại trữ tình. Còn nếu chia tác phẩm văn học ra các loại thơ văn, văn xuôi, kịch, kí thì thơ trữ tình cũng giữ một vị trí quan trọng trong loại thơ. Trữ tình vừa mang đặc điểm của thơ nói chung. Nghiên cứu thơ trữ tình không thể không đề cập đến các phương diện đó. Thực ra để xác lập khái niệm thơ, chủ yếu người ta vẫn dựa trên đặc điểm của thơ trữ tình là chính. Thơ tự sự (như truyện thơ) hay kịch thơ mang đặc điểm của tự sự và kịch nhiều hơn. Vậy thơ trữ tình hay thơ nói chung là gì ?

Cho đến nay đã có hàng trăm định nghĩa khác nhau về thơ. Trong *Từ điển văn học* Nguyễn Xuân Nam cho rằng : “Thơ là hình thức sáng tác văn học phản ánh cuộc sống qua những tâm trạng, những cảm xúc dạt dào, những tưởng tượng mạnh mẽ trong một ngôn ngữ giàu hình ảnh và nhất là có nhịp điệu rõ ràng” (3).

Các tác giả *Nhập môn văn học* lại quan niệm “Thơ là bộc bạch cảm xúc hoặc suy tư” (4). Xuân Diệu từng cho rằng “Thơ là lọc lấy tinh chất, là sự vật được phản ánh vào tâm tình”. Còn các tác giả trong nhóm Xuân Thu nhã tập lại khẳng định : “Thơ là cái gì huyền ảo, tinh khiết, thâm thúy, cao siêu, cái hình ảnh bất diệt của cõi vô cùng” (5) v.v... Và theo họ, định nghĩa về thơ có thể viết theo kiểu toán pháp là “THƠ = TRONG = ĐẸP = THẬT” (5) v.v... Có thể nói có bao nhiêu người viết về thơ thì có bấy nhiêu quan niệm khác nhau. Mỗi

quan niệm đó đều xuất phát trên một số phương diện nhất định của thơ để khái quát, cho nên đều cho ta một ý niệm về thơ.

2. Chúng ta quan niệm *thơ là một hình thức sáng tác văn học nghiêng về thể hiện cảm xúc thông qua một tổ chức ngôn ngữ đặc biệt.*

a. Thơ trữ tình cũng như thơ nói chung bộc lộ cảm xúc một cách mãnh liệt. Không có cảm xúc thì không có thơ. Cảm xúc tạo nên chất thơ của thơ. Không ai làm thơ khi không có một nỗi cảm xúc nào đấy trước con người, trước cuộc đời. Mấy trăm năm trước Lê Quý Đôn đã từng cho rằng : “Sự phát khởi của thơ là lòng người”, còn nhà thơ Tố Hữu thì tâm sự : “Mỗi khi có cái gì nghĩ ngợi, chất chứa trong lòng không nói ra được thì tôi thấy cần làm thơ”. Thơ là tiếng nói của cảm xúc, là sự rung động của nỗi lòng. Nếu thiếu những điều này thì không có thơ. Khi viết *Điều tàn*, Chế Lan Viên đã từng nói rằng: “Đọc tập *Điều tàn* nay xong, nếu lòng anh vẫn đứng đưng không có lấy một cơn sóng gió thì xin anh hãy cầu khẩn tất cả những gì thiêng liêng, những gì cao cả tha tội cho phạm nhân là tôi đây”. (6). Nhà thơ muốn nói rằng nếu thơ mà không dấy lên ở lòng người cảm xúc mãnh liệt thì mình là người có lỗi.

Thơ gắn với cảm xúc, bộc lộ cảm xúc nên khi được sử dụng ở các phương thức khác như tự sự hay kịch thì cũng không mất đi đặc điểm này, mà trái lại càng làm cho các loại tác phẩm này đậm chất thơ, chất trữ tình.

Cảm xúc thơ khác với cảm xúc của văn xuôi. Cảm xúc văn xuôi dù mãnh liệt đến đâu vẫn mang tính khách quan. Còn cảm xúc thơ, nói như Phan Ngọc là “được một cảm hóa ngay lập tức, đến mức là của chính tôi”. (7) Người ta đọc thơ tiếp nhận cảm xúc thơ như là cảm xúc của chính tôi”. Người ta lấy thơ ra ngâm, ngẫm nghĩ trong những cảnh ngộ cụ thể, tâm trạng cụ thể của mình. Thơ do vậy là tiếng nói tri âm. Người ta tìm đến thơ như tìm đến tri âm. Chẳng thế mà Hoài Thanh đã từng viết : “Thích một bài thơ là thích một con người đồng điệu” đó thôi.

b. Ngôn ngữ thơ được tổ chức khá đặc biệt khác với ngôn ngữ tự sự và ngôn ngữ kịch.

Điều dễ nhận thấy nhất ngôn ngữ thơ được *phân dòng*. Thoạt nhìn văn bản người ta có thể nhận diện thơ phân dòng này. So với ngôn ngữ tự sự hay kịch, sự phân dòng của thơ làm cho nó có nhiều “khoảng trắng” hơn. Nhiều nhà nghiên cứu đã cắt nghĩa các “Khoảng trắng” này tạo nên chỗ “lặng” của thơ. Nhờ đó mà cảm xúc thơ có khả năng lan tỏa và gợi mở.

Kiểu lời văn của thơ cũng khác với nhiều loại tác phẩm khác. Thơ chủ yếu sử dụng văn vần. Điều cần lưu ý ở đây không phải mọi văn vần đều là thơ. Chẳng hạn :

*Xe ca, xe tải, xe con  
Không mua bảo hiểm chẳng còn tương lai.*

hay

*Những người chồng bỏ, chồng chê  
Biết ăn kẹo kéo chồng mê suốt đời...*

Văn vần chỉ thành thơ khi gắn với tính nghệ thuật cũng như các đặc trưng khác của tác phẩm văn học. Mặt khác, tuy đại bộ phận thơ được viết bằng văn vần, nhưng cũng chớ khi thơ được viết bằng văn xuôi, tạo nên thể loại “thơ văn xuôi” khá độc đáo.

Một số nhà thơ như Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, Thanh Thảo đã có những bài thơ văn xuôi khá nổi tiếng. Chẳng hạn như sau đây là một đoạn trong bài thơ văn xuôi *Chơi giữa mùa trăng* của Hàn Mặc Tử :

*“Trăng là ánh sáng ? Nhất là trong giữa mùa thu, ánh sáng càng thêm kì ảo, thơm thơm và nếu người thơ lắng nghe một cách ung dung sẽ nhận thấy có nhiều miếng nhạc say say gió xẻ rách lá tả... Và rơi đến đâu, chạm vào thứ gì là chỗ ấy, thứ ấy vang lên tuy chẳng một ai thấy rõ sức rung động”...*

Cũng cần thấy rằng, trong thơ hiện đại khuynh hướng “văn xuôi hóa” câu thơ là một khuynh hướng đáng quan tâm. Đó là những kiểu lời thơ rất gần với văn xuôi như :

*Không có kính không phải vì xe không có kính  
Bom giật, bom rung, kính vỡ đi rồi*

PHẠM TIẾN DUẬT - *Bài thơ về tiểu đội xe*

**không kính**

hay

*Con chào đời  
Không có mười ba bà mẹ áo quần xanh đỏ ngồi bên  
Mà hai mươi bốn khuôn dấu vuông tròn chứng nhận  
con trên đủ loại giấy tờ tem phiếu...*

NGUYỄN KHOA ĐIỀM - *Ngôi nhà có ngọn lửa*

**ấm**

Hình thức lời văn là tiêu chí để nhận ra thơ và không thơ. Hình thức lời văn làm cho thơ khi được thể hiện bằng các phương thức khác như tự sự hay kịch thì vẫn gọi nó là thơ như truyện thơ, kịch thơ...

Điểm đáng chú ý nữa là ngôn ngữ thơ có *vần điệu*. Để tạo nên âm điệu của thơ, trong các dòng thơ thường có *vần*. *Vần là sự lặp lại những khuôn âm giống nhau (gọi là vần chính) hay tương tự nhau (gọi là vần thông) giữa các câu*

thơ, hay trong cùng một dòng thơ. Người ta có thể gieo vần ở cuối câu, gọi là vần chân (cước vận).

*Nếu biết rằng tôi đã lấy chồng  
Trời ơi người ấy có buồn không ?  
Có thăm nghĩ tới loài hoa vỹ  
Tựa trái tim phai, tựa máu hồng*  
T.T.K.H - **Hai sắc hoa ti gôn**

Hoặc gieo vần ở giữa câu, gọi là vần lưng (yêu vận) :

*Có tài mà cậy chi tài  
Chữ tài liền với chữ tai một vần*  
NGUYỄN DU - **Truyện Kiều**

Nếu các câu thơ được gieo vần liên tục gọi là vần *liên châu*, nếu gieo ngắt quãng gọi là vần *gián cách*. Trong một khổ thơ câu đầu khổ bắt vần với câu cuối khổ thì gọi là *vần ôm*. Nhờ có vần câu thơ âm vang hơn, đồng thời cũng dễ nhớ, dễ thuộc hơn. Trong thơ cách luật gieo vần trở thành nguyên tắc với những quy định chặt chẽ. Trong thơ tự do, gieo vần không còn là nguyên tắc bắt buộc, nhưng thường người làm thơ cũng tìm cách gieo vần nhằm làm cho câu thơ hay hơn.

Thơ có thể có vần (thơ cách luật) hay không nhất thiết lúc nào cũng có vần (thơ tự do) nhưng thơ phải luôn luôn có *điệu*. Ngay cả những bài thơ văn xuôi cũng cần có âm điệu, tiết tấu nào đó mới gọi là thơ văn xuôi, nếu không chỉ gọi là văn xuôi thuần túy.

Nhạc điệu trong thơ trước hết phải là nhạc điệu của tâm hồn, của cảm xúc tạo nên. Mỗi câu thơ, mỗi bài thơ không chỉ là câu chữ mà còn là âm hưởng của cảm xúc nhà thơ qua mỗi câu, chữ đó. Có nhiều thể loại thơ về niêm, luật, vần, nhịp về cơ bản là được quy định trước nhưng vẫn tạo ra được những âm điệu khác nhau. Thơ Đường luật chẳng hạn, có bài rất buồn đau, có bài lại hài hước, có bài hào hùng, có bài thống thiết, bi tráng... Điều này chỉ có thể giải thích sự tạo nên âm điệu là do cảm xúc. Có người cho rằng thơ Đường luật với mấy chữ “trắc trắc, bằng bằng” nên không có nhạc điệu là chưa thỏa đáng. Bởi vì nếu vậy chỉ mới xét nhạc điệu trong thơ dựa trên tổ chức của ngôn ngữ, mà chưa căn cứ vào cảm xúc. Tuy nhiên, cách tổ chức ngôn ngữ cũng góp phần không nhỏ tạo nên nhạc điệu trong thơ, bởi vì chính nó đưa nhạc điệu của cảm xúc vang xa. Nhạc điệu của thơ do đó còn phụ thuộc vào cách ngắt nhịp, phối âm, tiết tấu của thơ. Khi Xuân Diệu viết :

*Sương nương theo trăng ngừng lưng trời  
Tương tư nàng lòng lên chơi vơi*

## XUÂN DIỆU - *Nhị hồ*

Câu thơ toàn thanh bằng đã góp phần đáng kể diễn tả cái cảm xúc “chơi vui” khi nghe tiếng đàn trong cõi “*Thu gần xa vắng tự muôn đời*”. Hay khi Nguyễn Du cắt câu thơ Truyện Kiều thành những nhịp trúc trắc 3/1/4 : “*Nửa chừng xuân/ thoát/ gãy cành thiên hương*” cũng góp phần nói lên cái trắc trở của một số phận, một đời người.

Trên đây là những đặc điểm chính của thơ trữ tình với tư cách là một loại thể thuộc loại trữ tình và một loại thể nằm trong thơ nói chung. Thơ trữ tình còn nhiều đặc điểm khác như đặc điểm về phương thức phản ánh đã nêu trong loại trữ tình nói chung, ở đây không nhắc lại.

3. Một bài thơ nói chung, một bài thơ trữ tình nói riêng được tổ chức theo những điểm loại thể của nó. Có thể khảo sát cách tổ chức một bài thơ trên các phương diện đề thơ, dòng thơ, câu thơ, khổ thơ, đoạn thơ và toàn bài.

a. Tiếp xúc với một bài thơ trước hết là *đề thơ*. Đề thơ có ý nghĩa gợi mở cho người đọc hiểu nội dung bài thơ, tứ thơ.

Với đề thơ *Nhớ con sông quê hương*, Tế Hanh thông báo với người đọc đây là một nỗi nhớ về quê hương qua hình ảnh một dòng sông của một người xa quê. Với đề thơ *Em bé Hirosima*, N. Hikmet gợi cho người đọc nội dung đang hướng tới là nói đến trẻ thơ, tương lai nhân loại để từ đó nói đến nội dung chống chiến tranh trong bài thơ. Đọc đề thơ, người đọc có thể hình dung phần nào vấn đề tác giả đang đề cập. Liên hệ giữa nội dung bài thơ với đề thơ nhiều khi gợi ra nhiều liên tưởng độc đáo, hiểu bài thơ sâu sắc hơn.

Cũng có những bài thơ “không đề” hay không có đề thơ. Ở đây nhà thơ muốn người đọc tự mình suy ngẫm, hiểu lấy ý tình trong bài, tránh sự áp đặt có sẵn. Thơ đạt đến chỗ “không đề” là rất khó. Xưa kia, Viên Mai đã từng cho rằng : “*Thi đáo vô đề tự hóa công*” (Bài thơ đạt đến không đề tựa như là hóa công vậy). Nhiều bài thơ có đề rất hay, gợi mở cho nội dung rất nhiều, nhưng cũng có những đề thơ hời hợt, tùy tiện. Các đề thơ như *Có lỗi của Xuân Diệu*, *Đợi anh về của K. Kimonov*, *Mặt đường khát vọng* của Nguyễn Khoa Điềm... là những đề thơ hay, có sức liên tưởng.

b. Một bài thơ được tạo nên bởi các *dòng thơ*. Phân thơ ra dòng là cách tổ chức đặc biệt của thơ. Ở tác phẩm văn xuôi và kịch không có sự phân chia này. Thoạt nhìn vào cách phân dòng có thể nhận ra đó là một bài thơ.

Trong thơ cách luật, số tiếng mỗi dòng thường được quy định trước là sáu, bảy, tám tiếng hay cứ một dòng sáu, một dòng tám tiếng v.v... Dựa vào số tiếng trong dòng mà gọi tên thể thơ như dòng năm tiếng là thơ *ngũ ngôn*, dòng



bảy tiếng là thơ *thất ngôn*, hai dòng bảy, một dòng sáu, một dòng tám tiếng là thơ *song thất lục bát*...

Ở thơ tự do, số tiếng trong dòng không quy định trước. Có thể là mỗi dòng một tiếng, hai tiếng, ba tiếng hay bảy, tám, chín, mười tiếng, thậm chí mười bốn, mười lăm tiếng đều được. Tuy nhiên, không thể vì ý mà kéo quá dài, lúc đó dòng thơ sẽ gần với câu văn xuôi hơn là thơ.

Thông thường *câu thơ* trùng với dòng thơ khi dòng thơ trọn một ý. Thơ cổ điển, thơ cách luật nói chung được tổ chức theo cách này :

*Quân tử hầy lăm bên chí cũ  
Chẳng âu ngặt, chẳng âu già*

NGUYỄN TRÃI

Nhưng cũng có khi hai ba dòng mới trọn một câu. Lại có trường hợp câu thơ kéo từ dòng này sang dòng khác, người ta gọi là vắt dòng. Chẳng hạn :

*Hôm nay định đi, ngày mai hoãn lại  
Thế rồi xa. Không đến nghe tiếng nhạc của Người  
Ngỡ sẽ trở lại thôi. Ai biết trong đời  
Không lại nữa, Xa Ba Lan từ đó  
Nhiều lúc ngắm bầu trời, sắc mây, tôi ngỡ  
Dễ thấy khác rồi nếu đã đến với Sôpanh*

CHẾ LAN VIÊN - *Có lỗi với Sôpanh*

Trong bài thơ, dòng thơ dễ nhận ra. Còn phải từ nội dung mới nhận ra câu thơ. Trong bài thơ văn cổ biết chấm câu cho đúng phải có một trình độ học vấn nào đó. Trong thơ, chấm câu đúng, mới hiểu đúng thơ.

c. Phối hợp một số dòng thơ thành *khổ thơ*, liên kết nhiều khổ thơ thành đoạn thơ. Cũng có khi khổ thơ có một dòng và đoạn thơ có một khổ.

Không phải thơ nào cũng chia khổ, nhất là bài thơ ngắn như thơ Đường luật, thơ cổ phong. Sự chia thơ ra khổ, ra đoạn gắn với ý tình định nói trong khổ, trong đoạn đó.

Có thể loại số dòng trong khổ quy định khá chặt chẽ. Chẳng hạn một bài xon nê Ý mười bốn dòng, được chia thành bốn khổ và số dòng trong mỗi khổ là 4 - 4 - 4 - 2. Cũng là xon nê nhưng ở Pháp chia bốn khổ theo thứ tự 4 - 4 - 3 - 3. Có bài thơ mỗi khổ là một đoạn, có bài hợp nhiều khổ thành đoạn. *Bài xa xuân 1961* của Tố Hữu có 21 khổ, chia làm bảy đoạn như sau : 2 - 7 - 2 - 3 - 4 - 1 (chữ số Ả Rập ở đây chỉ số khổ trong đoạn). Bài *Quê hương* của Giang Nam có 5 khổ thành 5 đoạn.

d. Từ đề thơ, dòng thơ, câu thơ, khổ thơ, đoạn thơ hợp lại thành bài thơ. Bài thơ là một tác phẩm hoàn chỉnh. Có bài thơ như thế gọi là trường ca. Thế

thơ haiku của Nhật Bản chỉ có ba câu. *Theo chân Bác* của Tố Hữu, *Đường tới thành phố* của Hữu Thỉnh, *Những người đi tới biển* của Thanh Thảo lại dài hàng trăm câu.

Mỗi bài thơ có cấu trúc nội tại của nó. Thơ Đường luật cấu trúc nội tại ấy được thể hiện qua các phần đề, thực, luận, kết. Xon nê có các phần mở đề, đối đề, phát triển, kết luận v.v...

Mỗi bài thơ có *tứ thơ*. Nhà thơ Xuân Diệu cho rằng “lao động thơ trước hết là kiếm từ” và “làm thơ khó nhất là tìm từ”. Ông cho rằng ngôn từ, câu chữ, vần điệu rất quan trọng, nhưng đó là cái quan trọng thứ hai, cái “quan trọng thứ nhất làm rường cột cho tất cả là cái tứ thơ, nó chỉ đạo cả bài thơ” (8).

Vậy tứ thơ là gì ? Cho đến nay về tứ thơ có nhiều quan niệm khác nhau. Xuân Diệu phân biệt “ý” và “tứ”. Ông cho rằng “ý” là do phản ánh cuộc sống vào trong trí óc, trí tuệ thành ra suy nghĩ, khái quát và nhận định... “Ý” thơ chưa phải là sự sống, nhưng “tứ” thơ đã là sự sống rồi. “Ý” là của chung mọi người, “tứ” mới là của riêng thi sĩ”. (9) Nguyễn Xuân Nam cũng phân biệt “ý” và “tứ” ở Ông cho rằng : “Nói đến ý ta nghĩ đến những điều nảy sinh trong trí óc khi suy nghĩ. Còn tứ phải là những ý không ở dạng quan niệm nữa, đã thể hiện trong hình tượng. Có tứ tất có ý, còn có ý chưa hẳn là có tứ”. Từ sự phân biệt này ông đi đến kết luận : “Một tứ thơ phải là hình tượng có tìm tòi sáng tạo, thể hiện ý trọn vẹn, gợi lên những điều tốt đẹp xúc động lòng người, tạo ra những mối liên tưởng rộng rãi, nghĩa là có giá trị thẩm mỹ cao”. (10)

Như vậy có thể hiểu tứ thơ là ý thơ bao trùm toàn bài, ý thơ đó không còn là ý nghĩ trừu tượng mà trở thành hình tượng thơ có sức gợi cảm. Một bài thơ hay phải có tứ thơ hay độc đáo. Hay nói như Xuân Diệu “phải có tứ bài thơ mới đứng được”. Tìm được tứ thơ hay là một sáng tạo của nhà thơ. Các bài thơ như *Tây Tiến* của Quang Dũng, *Bên kia sông Đuống* của Hoàng Cầm, *Tiếng thu* của Lưu Trọng Lư, *Lữ bước sang ngang* của Nguyễn Bính, *Độc Tiểu thanh kí* của Nguyễn Du, *Tùng* của Nguyễn Trãi... là những bài có tứ thơ hay.

## CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP

1. Xác định như thế nào là một tác phẩm trữ tình. Kể tên các thể loại tác phẩm trữ tình.
2. Nêu một định nghĩa về thơ trữ tình.
3. Trình bày cách tổ chức một bài thơ.

-----

(1) Về các thể bi ca, tụng ca, trào phúng, ballade có thể xem thêm ở các sách **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, Sđd, tập 2, tr. 289 - 298 và **Lí luận văn học** của Gulaiev, Sđd, tr. 274 - 289.

(2) Selinh - **Triết học nghệ thuật** - Mátxcova, 1966 - tr 346. Dẫn theo Gulaiev - **Lí luận văn học** - NXB Đại học và THCN, H. 1982, tr. 371.

(3) Nguyễn Xuân Nam - **Từ điển văn học**, NXB Khoa học xã hội, 1984, tập 2, tr. 375.

(4) S. Barnet, M. Berman, W. Burto - **Nhập môn văn học**, Trường viết văn Nguyễn Du xuất bản, 1992, tr. 36.

(5) **Xuân thu nhã tập**, NXB Văn học, 1991, tr. 37 và 33.

(6) Chế Lan Viên - **Điều tàn, “Tựa”** - NXB Hoa tiên, Sài Gòn, 1967, tr. 14.

(7) Phan Ngọc - **Thơ là gì ? Tạp chí Văn học số 1**. 1991.

(8) Xuân Diệu - **Công việc làm thơ**, NXB Tác phẩm mới, 1984, tr. 117.

(9) Xuân Diệu - **Công việc làm thơ**, Sđd, tr. 118.

(10) Nguyễn Xuân Nam - **Suy nghĩ về tứ thơ**, **Tạp chí Văn học số 2**, 1981.

## Chương ba : TÁC PHẨM TỰ SỰ

### I. TỰ SỰ VÀ TÁC PHẨM TỰ SỰ

1. Cũng như trữ tình khái niệm tự sự được hiểu theo hai nghĩa : thứ nhất, tự sự là một trong ba phương thức miêu tả trong văn học; thứ hai, tự sự là một loại văn học bên cạnh các loại trữ tình và kịch.

Với nghĩa thứ nhất khái niệm tự sự dùng để chỉ phương thức miêu tả của văn học, mà ở đó thiên về miêu tả sự kiện, kể chuyện. Phương thức này chủ yếu được dùng trong các tác phẩm tự sự như trong tiểu thuyết, truyện vừa, truyện ngắn, truyện thơ, kí sự, phóng sự v.v... Trong nhiều tác phẩm trữ tình cũng có thể có những yếu tố tự sự xen vào. Riêng tác phẩm kịch thì nhiều nhà nghiên cứu cho rằng đó là “tự sự được sân khấu hóa”.

Với nghĩa thứ hai khái niệm tự sự chỉ một loại tác phẩm văn học mà ở những loại tác phẩm này chủ yếu dùng phương thức tự sự để miêu tả. Các tác phẩm loại này được gọi là tác phẩm tự sự. Các tác phẩm như *Truyện kì mạn lục* của Nguyễn Dữ, tiểu thuyết *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, truyện ngắn *Chiếc lá cuối cùng* của O. Henry, truyện thơ *Nhị độ mai* (khuyết danh), *Kí sự Cao Lạng* của Nguyễn Huy Tưởng, phóng sự *Cạm bẫy người* của Vũ Trọng Phụng v.v... đều là những tác phẩm tự sự.

2. Phạm vi các tác phẩm tự sự rất đa dạng. Có tác phẩm tự sự viết bằng văn xuôi như tiểu thuyết, truyện ngắn, truyện vừa, truyện ngụ ngôn; có tác phẩm tự sự viết bằng bản vần như anh hùng ca, truyện thơ. Lại có tác phẩm tự sự nằm trong thể loại kí như kí sự, phóng sự, truyện kí v.v... Các thể loại tác phẩm tự sự vừa nêu sẽ được đề cập kĩ hơn ở phần dưới.

3. a. Đặc điểm nổi bật nhất, quan trọng nhất của tác phẩm tự sự là kể về một câu chuyện, một sự kiện từ phía người khác. Chính Aristote trong *Thi pháp* đã cho rằng trong tác phẩm tự sự nhà văn kể về một sự kiện xem “một cái gì tách biệt với mình” là để nói đến đặc điểm này của tác phẩm tự sự. Đặc điểm này đã làm cho tác phẩm tự sự khác hẳn với trữ tình hay kịch. Nếu như ở trữ tình, nhà văn tái hiện cuộc sống qua 1 tâm trạng, những cảm xúc được bộc lộ một cách trực tiếp, còn ở kịch trình bày tất cả như đang diễn ra thì ở tự sự nhà văn đứng bên ngoài trần thuật lại, kể lại. Những suy nghĩ, cảm xúc, hạnh phúc đau khổ của nhân vật, diễn biến của sự kiện, cốt truyện... được nhà văn kể lại, tái hiện lại như những đối tượng khách quan được đưa ra mổ xẻ phân tích. Chính được trần thuật lại từ phía người khác như vậy nên tác phẩm tự sự có cái nhìn khách quan, do trần thuật lại, kể lại, tác phẩm tự sự thường tạo ra cảm

giác về cái thuộc quá khứ. Đúng như G. N. Pospelov nhận xét : “Đối với sự trần thuật thì cái được miêu tả là một cái quá khứ” (1). Điều này cũng khác với trữ tình hay kịch là biến mọi cái của quá khứ trở thành hiện tại, diễn ra trong hiện tại. Để tạo nên cái nhìn khách quan trong việc tái hiện tại, diễn ra trong hiện tại. Để tạo nên cái nhìn khách quan trong việc tái hiện đời sống tác phẩm tự sự tập trung phản ánh đời sống con người qua các yến cố, sự kiện. Cho nên nhiều ý kiến đã cho rằng tính *sự kiện* là một đặc điểm hàng đầu và quan trọng của tác phẩm tự sự. Khi phân loại tác phẩm theo đối tượng G. Hegel đã xem sự kiện như là một tiêu chí để nhận diện tác phẩm tự sự. Ông cho rằng “loại tự sự là những tác phẩm miêu tả sự kiện”. Những tác phẩm tự sự được xây dựng trên cơ sở đan kết bởi các sự kiện. Còn sự kiện, tạo nên mạch chính của tác phẩm, bộc lộ bản chất của các tính cách, các hiện tượng đời sống. Để miêu tả cái bản chất keo kiệt và nhẫn tâm của Granet nhà văn kể lại ông ta không cứu em, để cho em phá sản rồi tự sát, trong khi mình giàu nhất tỉnh Saumure (Eugénie Grandet). Để bộc lộ cái tàn ác của gã tư sản, Nguyễn Công Hoan đặt y trong hoàn cảnh con chó của y bị người ăn mày đánh gãy răng, thế là y quyết định lấy ô tô đuổi theo quyết cán chết người ăn mày (*Răng con chó nhà tư sản*). Các sự kiện làm bộc lộ ra các mặt khác nhau của tính cách, nhân vật, của các hiện tượng được miêu tả trong tác phẩm. Trình bày các sự kiện như nó đã xảy ra trong sự miêu tả, trần thuật cũng là phương tiện tạo nên tính khách quan của tác phẩm tự sự.

b. Miêu tả sự kiện mở ra khả năng phản ánh của tác phẩm tự sự vô cùng to lớn. Tác phẩm tự sự có thể trình bày thế giới nghệ thuật trên một bình diện rộng. Nó có khả năng miêu tả nhiều mối quan hệ, nhiều bình diện đời sống. Nó có thể miêu tả một số phận cũng như có thể miêu tả nhiều thế hệ. Nó có thể dừng lại đào sâu vào một phút giây nào đó cũng như có thể lướt qua hàng chục năm. Tác phẩm tự sự không bị hạn chế dung lượng phản ánh cho nên miêu tả một cách kỹ càng, chi tiết nhiều yến cố, nhiều sự kiện. Các tuyến cốt truyện của nó do vậy cũng thường phong phú hơn, đa dạng hơn so với kịch. Nếu ở kịch mọi thứ đều phải dồn nén, căng thẳng thì ở tự sự mọi thứ có thể “nhả nhả” hơn theo lời kể, theo dòng tự sự. Người ta đang kể sự kiện này, có thể xen vào những đoạn bình luận, những đoạn trữ tình ngoại đề, những trang miêu tả phong cảnh, những đoạn đặc tả chân dung...

Do khả năng bao quát cuộc sống một cách rộng lớn nên thế giới nhân vật của tác phẩm tự sự thường đa dạng hơn, đầy đặn hơn so với các tác phẩm trữ tình và kịch. Nhân vật trữ tình chủ yếu là các “phiến đoạn” của cảm xúc, suy tư. Nhân vật kịch bị hạn chế bởi không gian và tác giả nên chỉ được bộc lộ ở những hành động, xung đột căng thẳng nhất. Nhân vật tự sự có thể được miêu

tả một cách kỹ càng từ chân dung ngoại hình cho đến những suy tư thâm kín bên trong, từ hành trạng cho đến quá trình phát triển, từ quan hệ này đến quan hệ khác... Chỉ có tự sự mới có thể miêu tả một cách đầy đặn tình cảm của Jean vant Jean và Codet trong *Những người khốn khổ* như thế này : “Ông già Jean vant Jean yêu mến Codet, cố nhiên là không ngoài tình cha con. Nhưng một người chúng ta đã lưu ý trên kia, cuộc đời cô đơn của ông đã đưa vào thứ tình cảm cha con ấy đủ thứ tình yêu khác. và vì cả cuộc đời ông chưa hề biết nhân tình, biết vợ là gì nên cả thứ tình cảm ấy, thứ tình cảm mà không ai không có ấy nó cũng xen lẫn vào các loại tình cảm khác, mặc dù là nó cứ mơ hồ, thâm lặng trong trắng, mặc dầu là nó cứ có vẻ cao siêu, tinh khiết, thần thành. Nó như là một bản năng hơn là một tình cảm; một hấp lực hơn là một bản năng. Nó vô hình vô ảnh không trông thấy mà cũng không nhận thấy được, nhưng nó quả có thật. Nó là ái tình thật sự. Nó ấn vào mối tình không bờ bến của ông đối với Codet chẳng khác gì mạch vàng ấn trong quả núi u ẩn và nguyên vẹn”.

Do tập trung miêu tả sự kiện nên hệ thống chi tiết trong tác phẩm tự sự cũng dày đặc hơn, đa dạng hơn hệ thống chi tiết nghệ thuật trong tác phẩm trữ tình và kịch. Ở tác phẩm trữ tình, chi tiết thường nằm ở dạng chấm phá, đầy tính chất ước lệ và ẩn dụ nhằm tạo ra hiệu quả “ý tại ngôn ngoại” cao nhất. Ngược lại, chi tiết trong tự sự thường hướng đến việc tạo hình một cách rõ nét đối tượng miêu tả cho nên nó mang tính “hiện thực” hơn. Và hệ thống này cũng bao quát nhiều mặt của đời sống. Có chi tiết về nhân vật với chân dung, nội tâm, hành động, ngôn ngữ, lại có chi tiết về cảnh sắc thiên nhiên, về phong tục tập quán. Có chi tiết về đời sống xã hội, văn hóa lại có chi tiết về sinh hoạt cụ thể của con người... Các chi tiết này tạo nên sự “bề bộn” của đời sống trong tác phẩm tự sự.

c. Trong tác phẩm tự sự lời văn chủ yếu là *lời kể* của người kể chuyện. Nếu trong tác phẩm trữ tình lời văn chủ yếu là lời bộc lộ cảm xúc trực tiếp của “nhân vật trữ tình” hay là lời của người mà nhân vật trữ tình nhân danh, trong tác phẩm kịch chủ yếu là lời nhân vật thì chỉ có trong tác phẩm tự sự là *lời kể*. Lời kể chiếm một bộ phận khá lớn và giữ vai trò chủ đạo trong tác phẩm tự sự.

Lời kể tái hiện các sự kiện, các biến cố, các nhân vật, nghĩa là “kể” lại tất cả thế giới nghệ thuật của tác phẩm. Do đó lời văn của tác phẩm tự sự khác với lời văn của tác phẩm trữ tình và kịch. Văn tự sự hướng về việc kể, tả. Chẳng hạn "Ngày xưa có anh Trương Chi, Người thì thậm xấu hát thì thậm hay" hay "Ông huyện Lê Thăng chẳng phải là một người theo cổ như lời ông nói đâu. Bởi vì rằng ông trắng. Ông có râu ruồi râu, mũi danh là râu Hoa Kỳ" (Nguyễn Công Hoan - *Đi giày*). Ở đây văn tự sự vừa tái hiện, vừa thuyết minh

về các sự vật, hiện tượng, nhân vật... Nhờ đó những bức tranh về sinh hoạt, những bức tranh về phong cảnh, cái quan hệ xã hội vừa được tái hiện, vừa được bình phẩm, đánh giá.

Lời kể tái hiện lại cả lời nhân vật. Lời nói nhân vật tự sự khác với lời bộc bạch cảm xúc hay tả cảnh của nhân vật trữ tình đã đành, mà cũng khác với lời thoại của nhân vật kịch. Lời nói của nhân vật trong tác phẩm tự sự là một bộ phận của văn tự sự, nó thường được thuyết minh và miêu tả trước khi bộc lộ. Chẳng hạn “Hấn nhú mày và nói”, “Bà Duệ Phi ngậm ngùi than rằng”, “Quảng Lợi vượng nghe đọc thư ấy, mặt rùng nổi giận nói :”... Ngay khi các tác phẩm tự sự là thơ (như truyện thơ) lời nói của nhân vật cũng miêu tả như vậy. Chẳng hạn như : “*Nàng rằng : “Lời” dạy dường sai - Tấm thân đã phó cửa Mai những ngày*” (*Nhị độ mai*). Hoặc “*Phạm Công nước mắt tuôn châu : “Làm trai phải chịu lấm cầu thiết tha”*” (*Phạm Công Cúc Hoa*) v.v...

d. Cùng với lời kể là hình tượng người kể chuyện xuất hiện. Trong tác phẩm trữ tình có nhân vật trữ tình là người đứng ra bộc lộ cảm xúc. Trong kịch không có người kể, tất cả do nhân vật tự bộc lộ. Chỉ trong tác phẩm tự sự mới có nhân vật người kể chuyện. Đây chính là “người khác” đứng ra kể mà Aristote đã nêu lên.

Hình tượng người kể chuyện xuất hiện dưới nhiều dạng khác nhau. Có khi người kể chuyện xưng “tôi” với tư cách tác giả (như trong *Lão Hạc* của Nam Cao). Cũng có khi xưng “tôi” với tư cách một nhân vật trong tác phẩm (như trong *Bức tranh* của Nguyễn Minh Châu, trong *Mãn và tôi* của Phan Tứ v.v...). Thông thường hơn cả là một giọng trần thuật của ai đó không xuất đầu lộ diện nhưng người đọc vẫn nhận ra thái độ, tình cảm tư tưởng như trong *Những người khốn khổ*, *Tắt đèn*, *Nửa chừng xuân*, *Con nhà nghèo* v.v... Người kể chuyện miêu tả, bình luận, kêu gọi làm sáng tỏ các mối quan hệ của nhân vật, hoàn cảnh, sự kiện. Người kể chuyện, nói như M. Gorky giữ vai trò “mách nước” cho độc giả hiểu và đánh giá các sự kiện, các nhân vật, cảm xúc trong tác phẩm. Tuy nhiên không phải bao giờ người trần thuật cũng “lộ mình” ra trên trang sách mà đôi khi “kể” với giọng có vẻ rất lạnh lùng, rất khách quan. Nhưng dù khách quan, lạnh lùng đến đâu người đọc vẫn có thể nhận ra người kể chuyện, thái độ, quan điểm, tư tưởng và khát vọng của họ qua thế giới nghệ thuật của tác phẩm.

Trên đây là những đặc điểm chung nhất của các tác phẩm tự sự. Tuy nhiên, các đặc điểm đó không hoàn toàn giống nhau ở những thể loại cụ thể. Chẳng hạn như tiểu thuyết có đặc điểm khác với truyện thơ, anh hùng ca;

truyện ngắn có đặc điểm khác với kí sự, phóng sự. Dưới đây, chúng ta sẽ xem xét thêm một số thể loại quan trọng trong loại tự sự.

## II. TIỂU THUYẾT, TRUYỆN VỪA, TRUYỆN NGẮN

### 1. Tiểu thuyết

Tiểu thuyết là loại lớn nhất trong loại tự sự, có một vị trí quan trọng và một lịch sử lâu đời trong sự phát triển của văn học.

Ở phương Tây tiểu thuyết vừa được dùng để chỉ những câu chuyện được viết bằng văn xuôi hay văn vần bằng tiếng roman (tức là những ngôn ngữ có gốc la tinh như tiếng Pháp, Ý, Tây Ban Nha...) Đó là những tiểu thuyết hiệp sĩ đầy những biến cố và tình huống phi thường siêu tự nhiên như kiểu *Tristan và Yseult*. Thời phục hưng tiểu thuyết phát triển với những tác phẩm nổi tiếng như *Don Quijote* của S. Cervanter, *Gargantua và Pantagruel* của F. Rabolais,... Đặc biệt đến thế kỷ XIX tiểu thuyết nảy nở và phát triển đến sự trọn vẹn qua các tác phẩm của H. Stendhal, H. Balzac, W. Thackeray, Ch. Dickens, N. Gogol, S. Cevanter, F. Dostoevsky, L.Tolstoi...

Ở phương Đông tiểu thuyết xuất hiện khá sớm. Thế kỷ III - IX đời Ngụy Tấn ở Trung Quốc đã có mầm mống tiểu thuyết dưới dạng “chí quái”, “chí nhân” ghi chép những việc thuộc sinh hoạt cá nhân của các danh sĩ. Đến đời Minh - Thanh tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc đã đi vào giai đoạn chín muồi với những tác phẩm lừng danh như *Tam quốc chí diễn nghĩa* của La Quán Trung, *Thủy hử* của Thi Nại Am, *Tây du ký* của Ngô Thừa Ân v.v...

Ở Việt Nam, theo Nguyễn Lương Ngọc một số tác phẩm viết bằng văn Hán Việt “có tính chất mầm mống tiểu thuyết” là những truyện văn xuôi dưới dạng ghi chép “những truyện lưu hành trong dân gian hoặc do tác giả sáng tác ra” như *Việt điện U linh*, *Lĩnh Nam Chích quái*, *Truyện kì mạn lục*, *Công dư tiệp kí*, *Truyện kì tân phả*, *Tang thương ngẫu lục*... hay như cuốn kí sự lịch sử Hoàng Lê Nhất thống chí cũng “có tiểu thuyết hóa một phần nào”. Nhưng theo ông, phải sang đầu thế kỷ XX khi mà chúng ta “có chữ quốc ngữ và tiếp xúc với tiểu thuyết Âu Tây” thì mới thật sự có những “tiểu thuyết đúng nghĩa” với sự góp mặt của Nguyễn Trọng Thuật, Hồ Biểu Chánh, Hoàng Ngọc Phách, các nhà văn Tự Lực Văn Đoàn, các nhà văn trào lưu hiện thực phê phán. (2)

Tiểu thuyết đã có một chiều dài lịch sử khá lâu đời nhưng việc xác định đặc trưng của nó cũng rất khác nhau.

Đặc điểm đầu tiên để nhận diện tình tiết được nhiều nhà lý luận nêu lên thường là căn cứ vào dung lượng của nó, cả dung lượng về số trang lẫn dung lượng những vấn đề mà tiểu thuyết đặt ra.



Một số quan niệm khác lại xác định đặc trưng của tiểu thuyết trên cơ sở đối lập nó với sử thi (3). Theo đó thì tiểu thuyết chủ yếu sử dụng tư duy tiểu thuyết, chứ không phải tư duy sử thi (anh hùng ca). Trong tư duy tiểu thuyết cuộc sống được nhìn từ góc độ đời tư, hay cách khác, *đời tư* là một góc độ để miêu tả cuộc sống một cách tình tiết. Yếu tố đời tư càng tăng thì chất tiểu thuyết càng tăng. Ngược lại yếu tố lịch sử càng phát triển thì chất sử thi càng đậm. Tư duy tiểu thuyết khám phá con người với những nhu cầu nhân tính đằng sau các bộ quần áo xã hội hay nói như Bakhtin ở tác phẩm tiểu thuyết đích thực “con người lớn hơn bộ quần áo xã hội”.

Trong sử thi giữa người kể và nhân vật có một khoảng cách gọi là “*khoảng cách sử thi*” (4). Từ khoảng cách này người kể bày tỏ thái độ thành kính, tôn sùng đối với nhân vật đang kể. Như Homere với tư cách là tác giả trong quan hệ với các nhân vật Asin và Hecto trong Iliade chẳng hạn. Trong tiểu thuyết khoảng cách này bị xóa bỏ. Người viết nói như Antonov dường như “trao ngòi bút cho nhân vật tự viết lấy giọng điệu của mình”. Tác giả hòa vào từng nhân vật và thế giới riêng của nó. Từ đó cho phép người viết có thể có thái độ “thân mật, thân tình, thậm chí suồng sã” với nhân vật của mình (5).

Cả Blankenburg và Hegel đều cho rằng “tiểu thuyết *không được có tính thơ*” như là tính thơ ở các thể loại văn chương khác”. (6) Tiểu thuyết phải có cái gân guốc, xù xì của “chất văn xuôi” cuộc đời. Từ đó, nhân vật của tiểu thuyết cũng khác với nhân vật sử thi. “Nhân vật tiểu thuyết không được “anh hùng” cả theo nghĩa sử thi lẫn theo nghĩa bi kịch của từ ấy : nó phải kết hợp trong nó cả những nét chính diện lẫn phản diện, cả thấp kém lẫn cao thượng, cả nực cười lẫn nghiêm trang”. Cho nên nhân vật tiểu thuyết “phải được miêu tả không phải như đã hoàn tất và cố định, mà là như một nhân cách biến chuyển đổi thay, *được cuộc sống dạy dỗ*” (7). Hay nói cách khác, nhân vật tiểu thuyết là nhân vật “nếm trải” đời sống. Đó là những con người vừa chịu sự tác động “dạy bảo” của hoàn cảnh, vừa tham gia tác động lại hoàn cảnh. Các sự kiện thăng trầm trong cuộc đời nhân vật tiểu thuyết đều nếm mùi.

Trên đây là những quan niệm tiêu biểu về tiểu thuyết. Đến đây, có thể rút ra một số nét chủ yếu đáng chú ý về thể loại tiểu thuyết.

Thứ nhất, tiểu thuyết là một thể loại thuộc loại tự sự có dung lượng lớn. Do có dung lượng lớn cho nên tiểu thuyết có khả năng bao quát cuộc sống một cách tỉ mỉ và nhiều mặt nhất. Những tác phẩm như *Đỏ và đen* của H. Stendhal, *Tấn trò đời* của H. Balzac. *Con đường đau khổ* của A. Tolstoi, *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi... đều là những tình tiết miêu tả cuộc sống trên nhiều mặt, có tính “bách khoa”. Dung lượng các vấn đề, loại hình các nhân vật, hệ thống các

sự kiện, các chi tiết nghệ thuật... của tiểu thuyết có thể mở rộng tối đa, không còn bị hạn chế như ở các thể loại khác.

Thứ hai, tiểu thuyết là thể loại có phương thức tư duy nghệ thuật đặc biệt. Tiểu thuyết có khả năng xâm nhập vào mọi ngõ ngách của đời sống con người, đời sống xã hội, nhất là có khả năng đi sâu khám phá số phận, đời tư của con người một cách tỉ mỉ, nhiều mặt... Tiểu thuyết có khả năng hấp thu vào mình cũng như khả năng tổng hợp các phương tiện nghệ thuật của các thể loại văn học khác. Nhờ đó mở ra cho tiểu thuyết đầy biến hóa, linh hoạt. Tiểu thuyết có khả năng đào sâu một sự kiện đến tận cùng cốt lõi của nó cũng như có thể đan xen nhiều phương tiện miêu tả trong một chương đoạn nào đó... Nói tóm lại là tiểu thuyết có kiểu tư duy nghệ thuật của một thể loại mang tính tổng hợp cao.

### **2. Truyện vừa**

Truyện vừa là loại văn xuôi tự sự cỡ trung bình đứng giữa tiểu thuyết và truyện ngắn. Có thể xem *Vĩnh biệt Gunxary*, *Con tàu trắng* của T. Aimatov, *Tarat Bunba* của N. Gogol, *Khatgi Murát* của L. Tolstoi, *A. Q chính truyện* của Lỗ Tấn... là những truyện vừa đặc sắc.

Ranh giới giữa truyện ngắn và tiểu thuyết là rất tương đối. Có người gọi *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc, *Bên kia biên giới* của Lê Khâm, *Vùng mỏ* của Võ Huy Tâm là tiểu thuyết, lại có người cho là truyện vừa. Cho nên Bielinsky cho rằng “truyện vừa là biến thể của tiểu thuyết” và “truyện vừa là tiểu thuyết, duy có dung lượng nhỏ hơn”. (8)

Không nên xem truyện vừa là sự thu hẹp phạm vi tái hiện đời sống. Nhiều truyện vừa như *Khatgi Murát*, *Đất nước đứng lên*, *A. Q chính truyện*... đều có một phạm vi phản ánh đời sống khá rộng... Điểm khác nhau giữa truyện vừa và tiểu thuyết không chỉ ở dung lượng văn bản hay phạm vi đời sống được miêu tả mà còn được thể hiện ở nguyên tắc miêu tả. Truyện vừa so với tiểu thuyết sự kiện ít hơn, nhân vật ít hơn mà cách miêu tả sự kiện, cách xây dựng nhân vật cũng gọn hơn. Truyện vừa tập trung vào một số sự kiện chính, nhân vật được miêu tả trong một vài mối quan hệ nhất định... Nhờ đó dung lượng của truyện vừa được rút ngắn hơn so với tiểu thuyết.

### **3. Truyện ngắn**

Truyện ngắn là loại văn xuôi tự sự cỡ nhỏ. Nó khác với truyện vừa ở dung lượng nhỏ hơn, tập trung hơn. Phạm vi đời sống mà truyện ngắn đề cập có thể là một khoảnh khắc của đời sống như Tô Hoài nhận xét “Truyện ngắn là cửa lấy một khúc của đời sống” hay như Bùi Hiển khái quát “Truyện ngắn lấy một khoảnh khắc trong cuộc đời một con người mà dựng nên”. Nhưng cũng có nhiều truyện ngắn không chỉ miêu tả một khoảnh khắc mà miêu tả cả một đời

người như *Chí Phèo* của Nam Cao, *Nhà mẹ Lê* của Thạch Lam... Như vậy truyện ngắn có thể miêu tả một "mô mảng" mà cũng có thể miêu tả cả một cuộc đời, có thể miêu tả một cái "chốc lát" cũng như miêu tả một "quá trình"... Cho nên nếu chỉ xem cái "khoảnh khắc" như một đặc trưng riêng biệt của truyện ngắn là chưa đầy đủ.

Truyện ngắn có thể được xác định trên hai bình diện : tính chất ngắn gọn về mặt dung lượng và sự cô đọng, súc tích trong miêu tả.

Ở phương diện thứ nhất chúng ta thấy hầu hết các truyện ngắn đều ngắn. Nếu như kéo dài số trang quá một mức nào đó thì nó không còn là truyện ngắn nữa. Do dung lượng thu gọn nên hệ thống nhân vật, sự kiện, chi tiết truyện cũng được cô đúc lại làm cho nó có tính chất ngắn gọn.

Ở phương diện thứ hai, để tương ứng với dung lượng ngắn thì trong miêu tả cũng phải cô đọng và súc tích. Cho nên trong truyện ngắn từ nhân vật cho đến cốt truyện, từ sự kiện cho đến hành động đều được dồn nén đến mức tối đa. Nhà văn thường chỉ chọn một đôi sự kiện chính, một hai nhân vật để triển khai câu chuyện". Ở truyện ngắn không còn cái "nhả nha", "trầm tĩnh" như trong tiểu thuyết. Từ đây đòi hỏi người viết phải có tài nghệ để từ một vài tiêu điểm có thể nhìn ra cả thế giới, từ một vài sự kiện có thể miêu tả được cả cuộc đời. Các truyện ngắn của các bậc thầy ở thể loại này như G. Maupassant, A. Tsekhov, A. Daudet, P. Merimeé, E. Poe, O. Henry, M. Gorky, Lỗ Tấn, Nam Cao, Nguyễn Công Hoan... đều thể hiện đặc điểm này.

### III. CÁC THỂ LOẠI KÍ TỰ SỰ

#### 1. Kí và đặc điểm của kí

*Kí là một thể loại văn học dùng để ghi lại sự việc, cảm xúc ý nghĩ.* Người ta có thể chia kí ra các loại thể chủ yếu như kí tự sự, kí trữ tình, kí chính luận. Kí tự sự nghiêng về miêu tả sự kiện và con người trong đời sống một cách khách quan như phóng sự, kí sự, truyện kí, biến cố của đời sống, xã hội, con người. Kí trữ tình có các thể tùy bút, bút kí, một số dạng của nhật kí...Kí chính luận kết hợp giữa tu duy hình tượng và tư duy chính luận, có thể kể đến như tạp văn của Lỗ Tấn, tiểu phẩm văn học của Ngô Tất Tố... Tuy đa dạng như vậy nhưng về cơ bản người ta vẫn xếp kí vào loại tự sự, có người xem "kí là một biến thể của loại tự sự". (9)

Tính *xác thực* là đặc trưng quan trọng nhất và có tính nguyên tắc của kí. Kí tái hiện những con người thật, những sự việc thật trong đời sống, hay nói như B. Polevoi "Kí có địa chỉ chính xác của nó". Sự hấp dẫn của kí là ở việc thông tin một cách nghệ thuật những sự kiện có thật, những con người có thật.

Tim đọc kí, người đọc không chỉ tìm đến sự thật của bản chất mà là sự thật của hiện tượng. Về mặt nào đó kí có giá trị những tư liệu lịch sử quý giá nhà văn được chứng kiến hoặc nghe kể lại sự kiện, ghi chép lại đưa đến cho người đọc những sự kiện, những hiện tượng có thật... Tất cả những sự thật đó đã cuốn hút hấp dẫn người đọc. Chẳng hạn, ở *Thượng kinh kí sự*, Lê Hữu Trác đã kể lại một cách tường tận chuyến lên kinh chữa bệnh cho triều đình do chính mình tham gia chứng kiến. Ở đây tác giả đã miêu tả chính xác những việc thật, người thật của sinh hoạt cung đình tạo nên những trang kí sự đặc sắc và hấp dẫn.

Tuy nhiên, viết kí không có nghĩa là chỉ "chép" lấy, "ghi" lấy các sự kiện, con người mà ở đây nhà văn cũng phải chọn lọc, sắp xếp tưởng tượng, liên tưởng..... nghĩa là cũng phải hư cấu. Nhưng do yêu cầu về tính chính xác cho nên *hư cấu* ở kí rất hạn chế. Nếu ở tiểu thuyết, truyện ngắn nhà văn có thể tha hồ tưởng tượng tha hồ "bịa đặt" ra những chuyện "bịa như thật" (chữ dùng của Nguyễn Công Hoan) miễn sao chân lí nghệ thuật thống nhất với chân lí đời sống thì ở kí hầu như không được "bịa" ra, bởi nếu bịa ra thì kí sẽ mất tính xác thực và do đó cũng mất tính chân thực và sức hấp dẫn của nó. J. Rousseau, trong cuốn *Tự thú* của mình đã xem những gì mình viết trong đó là sự thật, sẵn sàng chịu sự phán xử nếu như có một điều gì đó bịa đặt, hư cấu. Ông viết : "Tiếng kèn phán xử cuối cùng có thể cất lên vào bất cứ lúc nào, tôi sẽ có mặt trước đấng thẩm phán tối cao với cuốn sách này trong tay. Tôi sẽ nói rằng : đây là tất cả những gì tôi đã làm, đã nghĩ đúng thật như cuộc đời tôi". (10) Còn nhà văn Bùi Hiển thì cho là : "Thêm hư cấu hoặc để đưa đẩy sự việc, hoặc để dầu dấm nhưng kết quả chỉ khiến cho sự việc trở thành hư hư, thực thực, không có lợi". (11) Những ý kiến này là đúng, vì nó không chỉ bảo vệ tính chân thực mà còn khẳng định tính xác thực của kí. Tuy vậy, trong thực tế, khi viết kí, đôi khi nhà văn cũng có hư cấu thêm, phải tưởng tượng thêm những cảnh, người, "thêm thắt" chút ít, miễn là không vi phạm tính xác thực của nó. Sự hư cấu ở kí do vậy cũng rất hạn chế. Hư cấu ở đây chủ yếu là sự tô đậm, làm rõ những chi tiết có thật song còn mờ nhạt, bớt đi những sự kiện rườm rà, thừa thãi... Tóm lại hư cấu ở kí chủ yếu là ở chỗ chọn lọc và sắp xếp các sự kiện, các yếu tố một cách có nghệ thuật. Vượt quá phạm vi tính xác thực, dù có hấp dẫn đến đâu, kí cũng sụp đổ hoàn toàn. Cho nên phạm vi, tính chất và mức độ hư cấu trong kí là có giới hạn và có đặc điểm riêng gắn với đặc trưng thể loại của nó. Nhờ sử dụng đúng mức và nhuần nhuyễn khả năng hư cấu của kí, nhiều tác phẩm kí của Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Tuân, Hoàng Phủ Ngọc Tường..... đã vượt qua sự thông tin nhất thời để đạt được những giá trị lâu dài, có sức thu hút mạnh mẽ.

So với nhiều thể loại văn học khác, kí là một thể loại *nhanh nhạy, linh hoạt, kịp thời*, do đó nó mang tính chiến đấu và tính thời sự cao. Kí luôn luôn

đụng chạm đến những vấn đề nước sôi lửa bỏng của cuộc sống, của những vấn đề hiện tại, của ngày hôm nay. Ít ai lại viết kí về một sự kiện đã lùi xa vào quá khứ. Ngay cả khi viết lại những sự kiện này, như ở thể hồi kí chẳng hạn, mục đích của người viết là vẫn gắn chặt với tính thời sự. Bằng con mắt của hiện tại suy xét, đánh giá quá khứ, hồi kí vẫn là hướng đến những người, việc hôm qua, để nói với người của ngày hôm nay.

Kí đi vào những vấn đề hiện tại phanh phui mổ xẻ phân tích nhằm hướng đến sự khẳng định hay phủ định, biểu dương hay phê phán, do đó kí có tính chiến đấu cao. Các phóng sự *Việc làng* của Ngô Tất Tố, *Cạm bẫy người* của Vũ Trọng Phụng... đều là những tác phẩm kí giàu tính chiến đấu. Người đọc cũng biết đến nhiều tác phẩm kí nổi tiếng của thế giới có sức lay động lòng người mạnh mẽ như *Những bức tranh Paris* của Méxiê, *Tự thú* của J. Rousseau, *Những hồi ức chỉ công bố sau ngày đã mất* của F. Chateaubriand, *Những xô xỉnh Petecbua* của N. Nekrasov, *Ở Mỹ* của M. Gorky, *Mười ngày rung chuyển thế giới* của J. Reed v.v... Ở những tác phẩm này, nhà văn đã vượt qua cái nhất thời của sự kiện để đạt đến những giá trị lâu dài của văn nghệ, và cho đến nay, đọc lại, vẫn rung động người đọc mạnh mẽ. Kí vẫn là một thể loại có vai trò trong đời sống văn học dân tộc và nhân loại.

## **2. Một số thể loại kí tự sự**

Kí sự là một thể loại kí tự sự, chủ yếu dùng để ghi chép một sự việc, một sự kiện hay một câu chuyện tương đối hoàn chỉnh. Kí sự nặng nề ghi chép, có thể ghi một cách tỉ mỉ, nhưng cũng có thể ghi những nét lớn. Ở kí sự tác giả ít bàn luận trực tiếp, chủ yếu để cho sự việc toát lên tư tưởng cần thể hiện. *Thượng kinh kí sự* của Lê Hữu Trác, *Kí sự Cao Lạng* của Nguyễn Huy Tưởng, *Họ sống và chiến đấu* của Nguyễn Khải, *Kí sự miền đất lửa* của Nguyễn Sinh và Vũ Kỳ Lâm là những kể sự thành công, có giá trị.

*Phóng sự* hay điều tra phóng sự ghi chép cụ thể về một vấn đề, một sự việc, một hiện tượng nào đó có ý nghĩa thời sự đang được chú ý. Phóng sự nổi bật bằng những sự thật xác thực, nóng hổi. Nó là một thể gần với thông tin, báo chí khoa học. Nó có bằng chứng cụ thể, có thể cả biểu đồ, số liệu thống kê, tư liệu khoa học... Giá trị của phóng sự là nêu lên được những vấn đề cấp thiết có ý nghĩa đối với xã hội.

Các phóng sự như *Cạm bẫy người* của Vũ Trọng Phụng, *Việc làng* của Ngô Tất Tố... là những thiên phóng sự đặc sắc.

Truyện kí là một thể loại trung gian giữa truyện và kí đặc điểm của truyện kí là khắc họa một số tính cách qua một cốt truyện nhưng vẫn giữ được tính xác thực của sự việc và con người. *Người mẹ cầm súng* của Nguyễn Thi,

*Sống như anh* của Trần Đình Vân, *Can Lịch* của Hồ Phương... đều có thể được xem là những truyện kí. Các sách viết về các danh nhân, về các chính khách, các nhà hoạt động cách mạng có thể cũng được xem như là truyện kí. Sức hấp dẫn của truyện kí là tính tiểu thuyết hóa của nó về những con người thực, việc thực chứ không dừng lại tiểu sử, chân dung.

### **CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP**

1. *Tác phẩm tự sự có những đặc điểm gì?*
2. *Trình bày các khái niệm: tiểu thuyết, truyện vừa, truyện ngắn.*
3. *Kí có đặc điểm gì? Phân biệt các thể kí.*

- 
- (1) G.N. Pospelov (chủ biên) ***Dẫn luận nghiên cứu văn học***, tập 2 - Sđd, tr. 66.
  - (2) Nguyễn Lương Ngọc - *Mấy vấn đề nguyên lí văn học*, tập 2, NXB Giáo dục, H. 1962, tr. 7 - 9.
  - (3) *Sự đối lập giữa tư duy tiểu thuyết và tư duy sử thi được Bakhtin nhấn mạnh khi nghiên cứu tiểu thuyết. Có thể tham khảo thêm Bakhtin - Những vấn đề văn học và mĩ học*, NXB Văn nghệ, Moskova, 1975 hoặc *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*, bản dịch của Phạm Vĩnh Cư, Trường viết văn Nguyễn Du xuất bản, H. 1992.
  - (4) Bakhtin - ***Thi pháp và lí luận tiểu thuyết***, Sđd, tr. 36.
  - (5) Hoàng Ngọc Hiến - ***Năm bài giảng về thể loại***, Trường viết văn Nguyễn Du, H. 1992, tr. 62.
  - (6) *Dẫn theo Bakhtin - Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* - Sđd, tr. 31.
  - (7) Blankenburg - ***Thử bàn về tiểu thuyết*** - *Dẫn theo Bakhtin - Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* - Sđd, tr. 31 (chúng tôi nhấn mạnh - LTD).
  - (8) *Dẫn theo N.A. Gulaiev - Lí luận văn học*, Sđd, tr. 255.
  - (9) Gulaiev - ***Lí luận văn học*** - Sđd, tr. 263.
  - (10) *Dẫn theo Cơ sở lí luận văn học*, tập 2 - NXB Đại học và THCN, H. 1985, tr. 334.
  - (11) ***Tạp chí Văn học*** số 154 tháng 7/1961.

## **Chương bốn : KỊCH BẢN VĂN HỌC**

### **I. KỊCH BẢN VĂN HỌC VÀ NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU.**

1. Kịch bản văn học và nghệ thuật sân khấu liên quan chặt chẽ với nhau nhưng không đồng nhất với nhau. Nghệ thuật sân khấu là một nghệ thuật tổng hợp với một tập thể sáng tạo : tác giả kịch bản, đạo diễn dàn dựng, diễn viên biểu diễn, âm nhạc, hóa trang, bài trí, âm thanh, ánh sáng... Trong tổng thể đó kịch bản cũng là một khâu dù là khâu đầu tiên và quan trọng nhất. Sự phân biệt giữa kịch bản và sân khấu là sự phân biệt giữa hai loại hình nghệ thuật. Kịch bản là tác phẩm văn học, có đầy đủ tính chất đặc điểm của nghệ thuật ngôn từ. Còn sân khấu thuộc nghệ thuật biểu diễn. Đối tượng của lí luận văn học là kịch bản văn học, còn nghệ thuật sân khấu là đối tượng của ngành khoa học khác, đó là lí luận sân khấu hay lí luận nghệ thuật.

Tuy kịch bản văn học không đồng nhất với nghệ thuật sân khấu nhưng lại giữ vị trí quan trọng đối với nghệ thuật sân khấu. Không có kịch bản thì không có nghệ thuật sân khấu. Sự đạo diễn của đạo diễn hay biểu diễn của diễn viên v.v... đều được xây dựng trên cơ sở kịch bản văn học. Trong thời hiện đại, kịch bản văn học không chỉ giữ vai trò quan trọng đối với nghệ thuật sân khấu và còn giữ được vai trò quan trọng đối với điện ảnh, kịch truyền hình, kịch truyền thanh... Mặt khác, nhờ sân khấu mà kịch bản có đời sống khác. Sân khấu đã làm cho kịch bản có “cuộc đời thứ hai” đầy sinh động, đầy hấp dẫn. Trong thực tế, không phải mọi kịch bản đều được dàn dựng. Có kịch bản chỉ được “đọc” mà không được “diễn”. Nên có người đã chia ra “kịch để đọc” và “kịch để diễn” để nêu lên sự phân biệt này.

2. Với tư cách là một tác phẩm văn học, kịch bản văn học dĩ nhiên có đầy đủ các đặc điểm, các tính chất của một tác phẩm văn học. Nhưng mặt khác, kịch bản viết ra là để biểu diễn nên cũng mang đậm chất sân khấu. Tính biểu diễn của nghệ thuật sân khấu qui định chặt chẽ việc xây dựng kịch bản của nhà viết kịch. Trước hết, người viết kịch phải giới hạn dung lượng văn bản ngôn từ của vở kịch phù hợp với tính chất của sân khấu, không thể kéo dài về thời gian, quá rộng về không gian. Thậm chí ở kịch cổ điển còn quy định tính duy nhất về tác giả, duy nhất về địa điểm và duy nhất về hành động (quy tắc tam duy nhất). Thứ hai, người viết kịch phải “sân khấu hóa” tất cả những gì được miêu tả. Người viết phải lựa chọn sự kiện, dồn nén hành động ngay từ kịch bản cho phù hợp với tiết tấu của kịch. Mọi quan hệ, suy tư thầm kín, mọi diễn biến của cốt truyện đều phải tìm cách bộc lộ công khai trực tiếp qua đối

thoại, độc thoại, độc thoại, bằng thoại, qua tiếng vọng, tiếng đế, qua hành động của nhân vật... Những quy định này giới hạn phạm vi khả năng miêu tả của người viết kịch so với người viết tiểu thuyết hay truyện ngắn, truyện vừa. Nhưng tác giả viết kịch lại có ưu thế quan trọng so với người viết truyện là tạo ra tất cả đường như đang diễn ra trước mắt. K đúng như F. Chiller nhận xét : “Tất cả hình thức trần thuật đều chuyển cái hiện tại thành quá khứ, tất cả hình thức kịch đều biến cái quá khứ thành hiện tại” (1).

3. Nếu văn bản của kịch bản là tương đối ổn định, thì kịch bản trên sân khấu có sự thay đổi nhất định. Cũng một kịch bản các đạo diễn khác nhau có thể dàn dựng khác nhau, các diễn viên khác nhau biểu diễn khác nhau, các họa sĩ khác nhau bài trí khác nhau. Ngay cùng một đoàn diễn, cùng một đạo diễn, cùng một kíp diễn mà những buổi diễn khác nhau cũng có thể hay dở khác nhau, tạo ra hiệu quả nghệ thuật khác nhau. Kịch bản văn học yếu tố tương đối “tĩnh”, nghệ thuật sân khấu “động” hơn.

Nghiên cứu kịch bản văn học một mặt phải xem nó như một tác phẩm văn học, mặt khác không thể tách rời nó khỏi nghệ thuật sân khấu, phải đặt kịch bản trong quan hệ chặt chẽ với sân khấu mới thấy hết được các đặc điểm của nó.

## II. XUNG ĐỘT KỊCH.

Nói tới kịch là nói tới xung đột. Aristote đã cho rằng kịch sẽ trở nên vô nghĩa nếu không có xung đột và những tình huống éo le. Còn G. Hegel trong *Mĩ học* thì quan niệm “tình thế giàu xung đột là ưu tiên của nghệ thuật kịch” (2). Sau này, nhiều nhà lí luận, nhiều nhà viết kịch đều quan niệm xung đột như là một yếu tố thiết yếu của kịch. A. Fadeev cho “xung đột là cơ sở của kịch”, còn A. Lunachasky thì khẳng định “những vở kịch không có sự phát triển của sự kiện, không có sự xung đột của các mâu thuẫn chỉ có thể là những vở kịch tồi”.

Xung đột là biểu hiện cao nhất sự phát triển mâu thuẫn giữa các lực lượng, các tính cách trong một vở kịch. Chính nó tạo nên kịch tính cho một vở kịch. Ngay cả yếu tố có kịch tính trong tác phẩm tự sự hay trữ tình cũng được bắt nguồn từ các xung đột. Như đoạn cảnh mua bán ở nhà Nghị Quế trong *Tắt đèn*, hay nhiều đoạn trong *Giông tố* của Vũ Trọng Phụng, *Tây du kí* của Ngô Thừa Ân rất giàu tính xung đột, do mâu thuẫn phát triển cao đến xung đột. Và trong thực tế nhà viết kịch khi muốn chuyển thể một tác phẩm tự sự sang một



kịch bản văn học vẫn thường chọn những đoạn, những sự kiện giàu xung đột, bởi ở đó có khả năng tập trung kịch tính nhiều hơn cả.

Nhờ xung đột thúc đẩy, hành động kịch mới phát triển, tính cách của các nhân vật mới được bộc lộ. Qua sự lựa chọn và giải quyết xung đột thấy được tư tưởng nghệ thuật của vở kịch.

Xung đột kịch bao giờ cũng mang ý nghĩa xã hội và ý nghĩa thời đại. Bi kịch của Othello và Decsdemona trong *Othello* của W. Shakespeare, trước hết là những bi kịch của cá nhân. Nhưng bi kịch đã mang ý nghĩa xã hội sâu sắc. Vở kịch tố cáo chủ nghĩa cá nhân tư sản mà đại diện là Yago đã làm cho những lí tưởng tốt đẹp chỉ còn là những ảo tưởng. Vở kịch kêu gọi con người hãy cảnh giác. Xung đột kịch mỗi thời mỗi khác. Trong bi kịch cổ đại Hi Lạp xung đột thường gặp là xung đột giữa con người và số mệnh. Ngay đến cả thần thánh Dớt cũng bị số mệnh đe dọa (*Prometheus bị xiềng*). Trong thời Phục Hưng đó là xung đột giữa chủ nghĩa nhân văn và chủ nghĩa cá nhân tư sản, các thế lực phong kiến, đồng tiền, tôn giáo. Các bi kịch của W. Shakespeare như *Romeo và Juliet*, *Hamlet*, *Vua Lear*, *Macbet* hay các bi kịch của Sinle như *Âm mưu và tình yêu*, *Người thiếu nữ ở Orléans*, *Những tên cướp* đều nằm trong xung đột này... Các xung đột trong kịch hiện đại thường xoay quanh xung đột giữa cách mạng và phản cách mạng, giữa cái tốt và cái xấu, giữa cái thiện và cái ác...

Xung đột kịch có thể nhiều phạm vi và nhiều cấp độ khác nhau, xung đột nội tâm trong một tính cách, xung đột giữa các tính cách và hoàn cảnh... Nhưng tập trung và tiêu biểu hơn cả là xung đột giữa các lực lượng xã hội.

Ở các thể loại kịch khác nhau cũng có những kiểu xung đột khác nhau. Trong các bi kịch và các “hài kịch cao cả” (chữ dùng của D. Boileau) thường là những xung đột nghiêm trang và lớn lao, còn ở hài kịch, hề kịch (Farce) xung đột lại là những hiểu lầm, những hiềm khích ngộ nghĩnh giữa các nhân vật..

Xung đột kịch làm cho kịch có tính sân khấu. Nhờ có xung đột mà vở kịch có thể diễn được, thành “kịch” được. Nếu kịch không có xung đột thật sự, thì dễ trở thành những “hoạt cảnh” nhạt nhẽo mà thôi.

### III. HÀNH ĐỘNG KỊCH

Xung đột kịch chỉ được bộc lộ thông qua hành động kịch. Và do đó hành động là một đặc trưng tất yếu của kịch. Chính Aristote khi phân loại văn học đã xem hành động như là một đặc trưng để nhận diện kịch. Theo ông, tác phẩm kịch “giới thiệu tất cả các nhân vật như đang hành động, đang hoạt động”. G. Hegel trong bảng phân loại của mình cũng lấy hành động làm tiêu chí để xác

định tác phẩm kịch. Còn C. Stanislavsky xem hành động là cơ sở của kịch tính. Ông viết : “Vở kịch không có tính hành động do đấy cũng mất cả tính kịch”. Có thể nói nếu xung đột tạo nên kịch tính bên trong của vở kịch, thì hành động là sự “diễn đạt”, “biểu diễn” kịch tính đó ra bên ngoài, tạo nên tính sân khấu của một vở kịch. Thực tiễn đã cho thấy rằng, những vở kịch tập trung thuyết lí nhiều, ít hành động thường rất khó diễn tả đã đành, mà cũng ít hấp dẫn, bởi vì đã xa rời một trong những nguyên tắc quan trọng nhất của sân khấu là biểu diễn.

Kịch diễn trên sân khấu phải thông qua hành động có tính chất hình thể của diễn viên như điệu bộ, cử chỉ, lời nói, việc làm. Hành động trong kịch bản văn học chủ yếu thông qua ngôn ngữ – hành động. Qua ngôn ngữ đối thoại hay độc thoại, bâng thoai người đọc có thể hình dung ra hoạt động của nhân vật, tiến triển của vở kịch.

Dù là hành động của nhân vật trên sân khấu, hay là hành động được hình dung qua ngôn ngữ trong kịch bản, hành động kịch thường được miêu tả gập gáp, căng thẳng. Nhân vật thường xuyên hoạt động, thực hiện hành động này đến hành động khác. Sự chông chát, dồn nén hành động trong một vở kịch là nằm trong quỹ đạo chung của xung đột vở kịch. Ngay cả khi thực hiện những hành động có tính chất suy tư, ngẫm nghĩ thì trong kịch cũng diễn ra rất nhanh. Chẳng hạn, trong vở *Điều thiêng liêng nhất* của Druxo khi để cho Guya suy tư về con người, về cuộc sống, tác giả đã để cho nhân vật đi quanh bờ hồ có cây liễu già rất nhanh. Hay quyết định của Louise khi phải viết bức thư cho Thị vệ trưởng Phôn Canbơ kẻ mà nàng không quen biết, để cứu bố mẹ, đã diễn ra trong chốc lát, mặc dù nàng đã không ít trăn trở, day dứt (*Âm mưu và tình yêu* của F.S. Chiller). Tính căng thẳng và gập gáp của hành động đã làm cho tiết tấu kịch khác hẳn tiết tấu của tự sự hay trữ tình. Đó là tiết kịch, mỗi nhân vật có mối hệ thống hành động chính, phù hợp với vai trò của mình, thường gọi là *hành động xuyên*. Những hành động xuyên suốt vở kịch của Tartufe chẳng hạn là những hành động gắn với tính cách đạo đức giả của y. Từ cách bưng li nước, cách chào mời, đi đứng, nói năng, đều toát lên ở y là kẻ đạo đức giả. (*Tartufe* của Moliere). Hay hành động ngồi bên gốc cây gãy là hành động xuyên trong vở kịch *Cô gái ngồi bên gốc cây gãy*, bộc lộ tư tưởng của tác phẩm. Qua hàng loạt hành động các tính cách, các xung đột của vở kịch được bộc lộ. Qua đó có thể nắm bắt chủ đề của tác phẩm.

Có người chia hành động trong một vở kịch làm hành động bên trong và hành động bên ngoài. Hành động bên ngoài là những hành động bề ngoài có thể nhìn thấy được, biểu hiện ra bên ngoài. Hành động bên trong là những suy

tư, tính toán, cân nhắc bên trong của các nhân vật. Thật ra, hành động của nhân vật trong một vở kịch chủ yếu là hành động bên ngoài. Ngay cả hành động bên trong đó cũng được “phô diễn”, bộc lộ ra ngoài. Bởi lẽ, mục đích của kịch phải là để diễn, cho nên phải làm sao hiện ra hết, để có thể “xem” được.

#### IV. NHÂN VẬT KỊCH

Trên sân khấu trong một vở kịch chỉ có nhân vật đi lại nói năng, hành động. Trong kịch bản cũng chỉ có nhân vật và ngôn ngữ nhân vật là chủ yếu. Những ghi chú, chỉ dẫn của tác giả rất ít, không đáng kể. Có thể nói, so với các loại văn học khác, chỉ có kịch là chỉ có nhân vật mà thôi. M. Gorky nhận xét : “Trong tiểu thuyết, trong truyện những con người được tác giả miêu tả hành động với sự giúp đỡ của tác giả, tác giả luôn luôn ở bên cạnh họ... Kịch bản không cho phép tác giả được tự do can thiệp như vậy, kịch bản loại trừ việc tác giả mách nước cho độc giả” (3). Như vậy, trong kịch, nhân vật “tự mình” xoay sở lấy, tự mình bộc lộ, nên nhân vật kịch cũng có những đặc điểm khác với các loại nhân vật văn học khác.

Kịch viết là để diễn, nhân vật kịch chỉ được miêu tả ở những khâu xung đột mãnh liệt nhất. Do đó, nhân vật kịch luôn luôn ở trong trạng thái căng thẳng, luôn luôn xúc động và xao xuyến, đợi chờ và lo lắng. Trong các vở kịch, bao giờ cũng có cảm tưởng như các nhân vật đây căng thẳng, hồi hộp. Chẳng hạn, trong *Quan thanh tra* sắp đến. Khleltacov khi thì lo lắng vì hết tiền, khi thì lo lắng làm sao đóng trọn vẹn “vai quan thanh tra”... Tính căng thẳng thường xuyên của nhân vật kịch được F. Schiller xem như là một nhu cầu của con người muốn “tự cảm nhận mình trong tình trạng tình cảm bùng cháy” (4) và điều này cũng hoàn toàn phù hợp với việc dồn nén sự kiện, tính gấp gáp, khẩn trương của tiết tấu kịch. Cũng vì thế mà đạo diễn N.Dachenco của Nhà hát nghệ thuật Moskva khi đang dàn dựng vở *Ba chị em* của A. Tsekhov đã gợi ý cho các diễn viên là họ cần mặc chứng “bất mãn”, “bất an” của nhân vật, càng luôn luôn cảm thấy tình trạng thần kinh bị kích động, căng thẳng... Trong trạng thái đó, họ sẽ diễn tốt hơn (5). Tính căng thẳng này đã làm cho các nhân vật kịch tuy chỉ mang một vài nét, nhưng biểu hiện một cách gay gắt và do đó gây ấn tượng mạnh mẽ.

Nhân vật kịch không được miêu tả một cách đầy đặn như nhân vật tự sự, nhất là các phương diện chân dung, ngoại hình, nội tâm... Thông thường nhân vật kịch được giới thiệu một cách rất sơ lược trong bảng phân vai : tên, tuổi, chức vụ hay nghề nghiệp, quan hệ với các nhân vật khác như thế nào. Chẳng

hạn trong *Hồn Trương Ba da Hàng Thịt* Lưu Quang Vũ giới thiệu các nhân vật như sau : Bắc Đẩu, Nam Tào, Đế Thích, Trương Ba, vợ Trương Ba, anh con trai, chị con dâu, cái Gái (cháu nội Trương Ba) Cu Tị (bạn cái Gái), Trưởng hoạt (hàng xóm của Trương Ba), anh hàng thịt, vợ anh hàng thịt... Hoặc trong *Antigone* của Sophocle : “Artigon, Ismen – hai người con gái của Edip, Creon – vua thành Tebơ... “Ngoài ra có thể có chỉ dẫn thêm về ăn mặc, áo quần, hành động... một cách rất sơ lược. Thế giới nội tâm bên trong của nhân vật kịch cũng không được miêu tả như tự sự, và nói chung là đơn giản hơn. Chính G. Hegel đã nhận xét : “Các nhân vật kịch phần đông đều đơn giản về mặt bên trong hơn so với hình tượng tự sự” (6).

Nhân vật kịch chủ yếu được xây dựng thông qua ngôn ngữ nhân vật. Ngôn ngữ nhân vật thông báo với độc giả (kịch bản) và khán giả (sân khấu) về các sự kiện, biến cố, các quan hệ và cả tính cách, đặc điểm của nhân vật nữa.

## V. NGÔN NGỮ KỊCH

Như đã nói ở trên trong kịch không có ngôn ngữ người kể chuyện mà cơ bản chủ yếu là ngôn ngữ nhân vật. Trong kịch bản có ngôn ngữ chỉ dẫn của tác giả nhưng không đáng kể và bộ phận này khi diễn cũng bị triệt tiêu.

Ngôn ngữ kịch như vậy chỉ còn là ngôn ngữ nhân vật. Kịch viết ra là để diễn, cho nên ngôn ngữ nhân vật phải làm sao để diễn được. Theo đó thì đặc điểm cơ bản của ngôn ngữ nhân vật ở trong kịch phải là ngôn ngữ mang tính hành động, tính khẩu ngữ, tính hàm súc và tính tổng hợp cao. Ngôn ngữ đó lại phải phù hợp với tính cách nhân vật (7).

Khi lên sân khấu diễn viên “biểu diễn” chứ không phải đọc kịch bản, do đó ngôn ngữ kịch phải gắn gũi với khẩu ngữ, lời ăn tiếng nói hàng ngày để diễn viên có thể “nói” được. Ngôn ngữ kịch mang tính chất khẩu ngữ, chứ không biến thành khẩu ngữ thuần túy. Nó là thứ ngôn ngữ hàm súc, đầy ước lệ, đầy rẫy những cách ngôn, những lời ngụ ý..., có thể mới diễn tả được một các cô đọng các vấn đề chủ yếu, trong kịch bản. Ngôn ngữ kịch hàm súc mà không cứng ngắt, sách vở, gắn với khẩu ngữ mà không trở thành thông tục, rời rạc.

Ngôn ngữ kịch phải gắn liền với hành động. Hay nói khác đi đó là một thứ hành động – ngôn ngữ. Nó vừa thông báo, vừa có tính chất khơi gợi phù hợp với các hành động trong kịch. Ngôn ngữ kịch phải phù hợp với tính cách nhân vật, nhân vật nào phải nói đúng giọng nhân vật đó, nhà viết kịch phải “cá tính hóa” ngôn ngữ nhân vật. Với một kẻ keo kiệt say mê vàng như Apagon thì ngôn ngữ y phải đầy rẫy những lời về vàng bạc, tiền tài, với Jourdain kẻ học

làm sang thì ngôn ngữ của y đầy rẫy những từ học đòi quê mùa. Hay với Chu Phác Viên, kẻ cố duy trì lấy trật tự kiểu gia đình phong kiến thì ngôn ngữ của y đầy rẫy những lời giáo huấn về gia phong, về nề nếp... Sự cá tính hóa ngôn ngữ nhân vật làm cho các tính cách của nhân vật được khắc họa một cách sâu sắc hơn.

Ngôn ngữ kịch thường “hướng ngoại”, nó không chỉ là sự đối đáp giữa các nhân vật, mà qua đó, những suy tư hay sự việc thâm kín được phô bày ra ngoài. Chẳng hạn, người đưa tin trong các bi kịch cổ điển thường thông báo lại kết quả những cuộc quyết đấu, giết người đẫm máu mà tác giả không muốn trực tiếp miêu tả trên sân khấu.

Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ nhân vật với các thành phần chủ yếu là đối thoại, độc thoại và bàng thoại.

Chiếm bộ phận lớn nhất trong kịch là *đối thoại* của các nhân vật. Qua đối thoại, các sự kiện, biến cố, hành động và các khâu chủ yếu của cốt truyện được thể hiện. Đối thoại là nói với nhau, nhưng không phải cứ nói với nhau là thành kịch. Đối thoại phải là đối thoại trong tình huống kịch mới trở thành kịch. Điều này cắt nghĩa tại sao nhiều tác phẩm viết theo kiểu đối thoại nhưng không phải là kịch như *Người cháu Rameau* của D. Diderot hay *Cuốn tiểu thuyết tình ái* của nhà văn Nhật Bản A. Kutagava.

*Độc thoại* còn gọi là độc bạch là lời nhân vật nói một mình. Lời độc thoại có khi là lời bộc bạch tâm sự của nhân vật, có khi là lời tâm sự hướng tới ai đó như lời của Juliet nói một mình trong đêm trăng bộc lộ tình yêu với Romeo... Cũng có khi lời độc thoại được thay bằng tiếng đế, tiếng vọng. Do khả năng của kịch bị hạn chế trong việc miêu tả nội tâm, nên khi nhân vật suy tư, trăn trở, buồn đau hay vui vẻ thường sử dụng độc thoại.

*Bàng thoại* còn gọi là bàng bạch là thành phần ngôn ngữ mà nhân vật bộc bạch với khán giả nhằm để giải thích hay nói rõ thêm về một sự kiện, một hành động hay một nhân vật nào đó trong kịch. Loại này được sử dụng nhiều trong kịch tự sự của B. Brecht, như là một phép “gián cách” nhắc nhở khán giả xem đây là sân khấu mà không đồng nhất với cuộc đời. Nhiều vở kịch hiện đại cũng sử dụng thành phần này như *Vụ án Erostrat*, *Nhân danh công lí*, *Nguồn sáng trong đời*...

## VI. PHÂN LOẠI KỊCH.

Kịch có thể được chia làm nhiều cách khác nhau. Dựa trên *phương thức biểu diễn* có thể chia ra các thể loại ca kịch (như tuồng, chèo, cải lương) nhạc

kịch, kịch thơ, kịch nói, kịch câm. Về mặt kịch bản văn học, các loại thể kịch này cũng khác nhau. Chẳng hạn ở kịch thơ, kịch bản văn học có cấu trúc theo kiểu tổ chức thơ để lúc biểu diễn có thể ngâm được. Ngược lại ở kịch nói, văn bản phải tổ chức sao để “nói” được. Văn bản các loại ca kịch được tổ chức vừa là lời thoại, vừa là ca từ của các điệu hát cách, hát xấp, sa lệch, làn thắm, hề môi, hề gậy... Trong cái lương cũng vậy, ngoài các đoạn thoại của nhân vật cũng xen vào các đoạn ca từ của các điệu xuân, bắc, ai, oán...

Phân chia kịch theo *dung lượng và quy mô* chúng ta có kịch ngắn, kịch dài, hoạt cảnh, phiên đoạn. Văn bản của các thể loại này thường được phân biệt nhau chủ yếu ở dung lượng. Kịch dài là những vở có nhiều hồi, nhiều cảnh. Kịch ngắn thường là một hai hồi, với số cảnh lớp ít hơn và thường dựa trên cơ sở một xung đột nào đó.

Một lối phân chia kịch tương đối phổ biến là dựa trên *nội dung và loại hình các kiểu xung đột*. Với cách phân chia này có các loại thể như bi kịch, hài kịch và chính kịch.

BI KỊCH là một thể loại kịch mà ở đó xung đột chủ yếu được biểu diễn ở chỗ “Yêu sách tất yếu về mặt lịch sử và tình trạng không thể nào thực hiện được điều đó trong thực tiễn” (8). Bi kịch miêu tả những con người lương thiện, dũng cảm đấu tranh vì mục đích tốt đẹp vì một lí tưởng cao quý nhưng điều kiện khách quan không cho phép họ thực hiện, khiến họ thất bại. Bản chất của cái bi như V. Bielinsky viết “không phải nằm trong kết thúc đẫm máu” mà bản chất của nó nằm trong kiểu xung đột. Có nhiều vở kịch kết thúc nhân vật chính không chết nhưng vẫn gọi là bi kịch vì loại hình xung đột của nó mang tính chất bi kịch như *Le Cid* của P. Corneille, hay *Vua Phedo Ivannovich* của A. Tolstoi... Nhân loại đã biết đến nhiều tác giả bi kịch với nhiều vở bi kịch nổi tiếng như Esscheyle tác giả của *Prometheus bị xiềng*, *Agamenon*. Sophocle tác giả của *Antigone*, *Edip làm vua*, Euripitde tác giả của *Andromacque*, *Hippolyte*, *Médée*; P. Corneille với các vở như *LeCid*, *Horatius*, *Edip*; J. Racine với các vở *A. Thalie*, *Phèdre*, *Britaniquy*, W. Shakespeare với các vở *Hamlet*, *Romeo và Juliet*, *Othello*, F. Schiller với các vở *Âm mưu và tình yêu*, *Những tên cướp*...

HÀI KỊCH là những vở kịch mang hứng hài hước hay châm biếm những thói hư tật xấu, những thế lực già cỗi xấu xa đang tìm cách che đậy bằng lớp vỏ hào nhoáng bên ngoài. Mâu thuẫn trong hài kịch là mâu thuẫn giữa thế giới “bóng ma” (chữ dùng của G. Hegel) tức là thế giới đã lỗi thời về mặt xã hội với lí tưởng cao đẹp. Người mang lí tưởng cao đẹp này có thể là các nhân vật tích cực của hài kịch, như bác nông dân Tơridê trong hài kịch *Hòa bình* của Aristophane. Nhưng vì các nhân vật hài kịch chủ yếu đều tiêu cực, nên người

có “danh dự cao thượng” duy nhất thường là “tiếng quờ của tác giả” như N. Gogol đã chỉ rõ. Xét về chủ đề, thể tài hài kịch là một thể tài thế sự. Các tính cách của hài kịch không phát triển và hơi phiến diện, nhưng chính sự phiến diện này lại làm cho khả năng hài trở nên tập trung. Để miêu tả loại tính cách này hai kịch thường dùng hình thức khuếch đại đến mức quái gở, kì dị. Các hài kịch của Aristophane như *Những người Acaono*, *Hòa bình...*, của Molière như *Tartufe*, *Lão hà tiện*, *Những ả cầu kỳ rởm*, *Trưởng giả học làm sang...* hay *Quan thanh tra* của N. Gogol v.v... là những vở hài kịch đặc sắc.

Đến giữa thế kỷ thứ XVIII xuất hiện một thể loại kịch không phải là hài, cũng không phải là bi, mà đề cập đến mọi mặt của đời sống hiện đại với một phạm vi bao quát rộng lớn. Đó là CHÍNH KỊCH hay còn gọi là kịch drame mà ngày nay gọi là KỊCH. Ở chính kịch đề tài được mở rộng. Phạm vi các vấn đề nêu lên cũng phong phú hơn. Nhân vật kịch không chỉ là các ông hoàng, bà chúa mà bất cứ ai từ người bình thường cho đến nhân vật lịch sử, xung đột kịch cũng đa dạng phong phú hơn, phản ánh tất cả mọi khía cạnh có thể có trong đời sống xã hội và con người. Với khả năng đó, kịch đang giữ vị trí quan trọng trong sân khấu hiện đại. Ở ta ngoài kịch nói được du nhập từ phương Tây, còn có các loại kịch hát dân tộc như : Tuồng, chèo, cải lương...

\*

\* \*

Trở lên, tác phẩm văn học được xem xét dưới góc độ loại hình của chúng. Sự phân chia văn học ra các thể loại chỉ là việc làm tương đối, có tính chất lí thuyết, giáo khoa. Đúng như nhà mỹ học Đức G. Lessing đã nhận xét : “Chỉ trong một cuốn sách lí luận, cuốn sách giáo khoa, người ta mới cần phân biệt thể tài một cách chính xác. Nhưng khi một nhà thơ thiên tài hỗn hợp nhiều thể loại thành một trong cùng một tác phẩm, làm như thế vì những mục đích cao hơn, thì chúng ta hãy nên quên đi cuốn sách giáo khoa, và chúng ta hãy chỉ nên hỏi liệu cái mục đích cao hơn đó có đạt được hay không mà thôi. Con la, liệu có thể vì không phải là con lừa, không phải là ngựa mà không còn là một trong những động vật có ích nhất được chăng ?” Tuy nhiên, việc phân định những đặc trưng loại hình của tác phẩm cũng giúp giới hạn một phạm vi tiếp nhận, một kiểu tiếp nhận tác phẩm. Nắm được đặc trưng loại thể, về một phương diện nào đó, những giúp cho nhà văn lựa chọn những phương tiện biểu đạt tối đa ý đồ nghệ thuật của mình.

Tác phẩm văn học là một hiện tượng thẩm mỹ độc đáo không lặp lại. Do đó một lí luận về nó dù đầy đủ đến đâu, chặt chẽ đến đâu đều không tránh khỏi phiến diện và thiếu sót. Đúng như F. Engels đã quan niệm trong *Chống*

E. Duhring rằng : “Đứng về mặt khoa học mà nói thì mọi định nghĩa chỉ có giá trị nhỏ thôi... Nhưng để sử dụng trong đời sống thường ngày thì những định nghĩa như trên lại rất tiện lợi và đôi khi không có thì không thể được; những định nghĩa ấy không có hại, miễn là người ta không quên những thiếu sót không sao tránh khỏi của chúng”. (9) Những vấn đề lí luận về tác phẩm mà người viết trình bày ở đây chắc chắn sẽ không tránh khỏi những thiếu sót. Người viết chỉ mong những gì được trình bày ở đây như là một ý kiến tham khảo để đi vào thế giới bao la đầy hấp dẫn của tác phẩm.

### **CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP**

1. Trình bày mối quan hệ giữa kịch bản văn học và nghệ thuật sân khấu.
2. Xung đột kịch là gì. Cho ví dụ.
3. Hành động kịch là gì? Cho ví dụ.
4. Nhân vật kịch và các thành phần của ngôn ngữ kịch.

-----

(1) F.Schiller- **Về nghệ thuật bi kịch**, Tuyển tập, Tập VI, Moskova, 1937, tr.58.(trích lại)

(2) Dẫn theo G.N. Pospelov (chủ biên) **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, tập 2 - Sđd, tr. 108.

(3) Dẫn theo Xâylin – **Lao động nhà văn**, tập 2, NXB Văn học, H.1968, tr. 260.

(4) Dẫn theo G.N. Pospelov (chủ biên) **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, tập 2 - Sđd, tr. 105

(5) Dẫn theo G.N. Pospelov (chủ biên) **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, tập 2 - Sđd, tr. 103, 105.

(6) Dẫn theo G.N. Pospelov (chủ biên) **Dẫn luận nghiên cứu văn học**, tập 2 - Sđd, tr. 105.

(7) Ở đây chủ yếu phân tích ngôn ngữ kịch nói.

(8) Marx, Engels, Lenin - **Bàn về văn học nghệ thuật**, NXB Sự thật, H.1977, Tr.378.

(9) Marx, Engels - **Tuyển tập**, Tập V, NXB Sự thật, H.1983, Tr.120.



**Phần thứ ba :**  
**LOẠI THỂ TÁC PHẨM VĂN HỌC**

**Chương một :**  
**KHÁI QUÁT VỀ LOẠI THỂ TÁC PHẨM VĂN HỌC**

**I. LOẠI THỂ TÁC PHẨM VĂN HỌC**

**1. Khái niệm**

Khi nói tới tác phẩm văn học bao giờ cũng gắn với loại thể của chúng. Đó là một bài thơ, một truyện, một vở kịch hay một bút kí... Thường đi liền với tên tác phẩm là tên loại thể của tác phẩm: tiểu thuyết *Bà Bovary*, truyện ngắn *Viên mỡ bò*, bài thơ *Núi đôi*, trường ca *Những người đi tới biển*, tùy bút *Đường chúng ta đi*, bi kịch *Âm mưu và tình yêu* v.v... Thậm chí có khi nhất là trong văn học cổ, tên thể loại trở thành một bộ phận của tên tác phẩm như là *Hịch tướng sĩ*, *Cáo bình Ngô*, *Thượng kinh kí sự*, *Bạch Đằng giang phú*, *Thu dạ lữ hoài ngâm*, *Quốc âm thi tập*, *Tây du kí*, *Kí sự miền đất lửa*, *Kí sự Cao - Lạng*...

Nói tới loại thể văn học là nói tới qui luật loại hình của tác phẩm, tức là một sự hệ thống hóa có tính chất ước lệ những tác phẩm có phương thức tổ chức, phương thức xây dựng thế giới nghệ thuật gần gũi nhau thành một loại, một thể nào đó. Chẳng hạn phải có cách tổ chức tác phẩm, các tổ chức thế giới nghệ thuật như thế nào đó mới gọi là truyện, là thơ, hay là kịch. Và đến lượt mình tên gọi loại thể tác phẩm lại có chức năng phân định loại hình của tác phẩm, hình thức tồn tại của nó. Tên gọi loại thể cho phép người sáng tác, người tiếp nhận biết mình sáng tác, tiếp nhận kiểu loại nào của tác phẩm, để từ đó có cách “ứng xử” phù hợp. Nói “viết” tiểu thuyết chẳng hạn, nhà văn sẽ có cách tổ chức thế giới nghệ thuật của tác phẩm theo “kiểu” tiểu thuyết chứ không phải theo “kiểu” thơ hay kịch. Hay với người tiếp nhận cũng vậy. Loại thể văn học của tác phẩm qui định những nguyên tắc tiếp nhận phù hợp với loại hình của chúng. Tiếp nhận truyện cổ tích không giống với thơ mà cũng không khác với truyện thần thoại hay truyền thuyết. Đọc một truyện ngắn không giống đọc một bài thơ mà cũng khác với đọc một tiểu thuyết. Thưởng thức một vở kịch cũng khác với đọc một cuốn truyện, một bài thơ.

Sự tồn tại của loại thể tác phẩm văn học là một tất yếu như bất cứ loại thể của sự vật, hiện tượng nào. Trong thế giới bộn bề, muôn màu muôn vẻ của các hiện tượng, sự vật, sự phân loại là một yêu cầu không thể thiếu để nhận thức sự vật qua loại hình của chúng. Như khi nói “con người” thì không chỉ là con người chung chung, mà luôn luôn gắn với “loại” nhất định: loại “đàn ông”, loại “đàn bà”, loại “già”, loại “trẻ”, loại “nhân hậu”, loại “độc ác” v.v... Sự phân loại tác phẩm văn học cũng nhằm nhận thức như vậy. Nhưng cũng như mọi sự vật, hiện tượng khác, sự tồn tại của tác phẩm bao giờ cũng phong phú hơn, đa dạng hơn, nhiều vẻ hơn qui luật loại hình của chúng. Cho nên sự tồn tại như một chỉnh thể nghệ thuật độc đáo vẫn là vấn đề có tính thứ nhất, còn loại hình của chúng là vấn đề có tính thứ hai. Nếu chỉ thấy sự độc đáo của mỗi tác phẩm mà không thấy qui luật loại hình của chúng thì sẽ không rút ra được những qui luật, những đặc điểm chung của tác phẩm theo nhóm, loài. Nhưng nếu chỉ thấy qui luật loại hình của tác phẩm thì sẽ dễ rơi vào công thức, cứng nhắc, gò bó, hạn chế sự sáng tạo. Mục đích của sự sáng tạo, không nhằm phải làm sao cho thật giống các “loại” đã có, mà phải làm sao cho độc đáo, cho hay... Tuy nhiên, dù độc đáo đến bao nhiêu vẫn có thể qui vào những loại những kiểu nhất định. Hay nói cách khác, qui luật loại hình vẫn là một thực tế trong sự tồn tại của tác phẩm. Cho nên không thể phủ nhận việc phân loại. Sự phân loại như đã nói ở trên xác định “kiểu”, “loại” khác nhau của tác phẩm trên cơ sở những tiêu chí nguyên tắc nhất định. Ngay sự thống nhất của từng yếu tố trong chỉnh thể tác phẩm cũng là sự thống nhất dựa trên cơ sở loại hình. Chẳng hạn có thể nói đến nhân vật tự sự, kết cấu tự sự, lời văn tự sự hay nhân vật trữ tình, kết cấu trữ tình, lời văn trữ tình... Cho nên không ngẫu nhiên mà từ xa xưa người ta đã ghép tên thể loại vào tên tác phẩm hay thường là sau tên tác phẩm người ta ghi tên loại thể. Sự “ghi tên” này là một thông tin định hướng cho người đọc “kiểu loại” tác phẩm mà mình đang đọc và “giới hạn” tiếp nhận nó như thế nào v.v...

Cũng cần lưu ý là trong thực tế lịch sử văn học, tên gọi loại thể tác phẩm và thể loại đích thực của nó không phải bao giờ cũng đồng nhất với nhau. Rất nhiều trường hợp nhà văn đã gọi tên loại thể “chệch” đi so với thể loại thực sự của tác phẩm đó. N. V. Gogol đã gọi tiểu thuyết *Những linh hồn chết* là “trường ca” còn M. Gorky gọi tiểu thuyết *Người mẹ* là “truyện vừ” G. Marquez lại đặt tên cho tiểu thuyết của mình là *Kí sự về một cái chết đã được báo trước*. L. Tolstôï cho rằng *Chiến tranh và hòa bình* “không phải là tiểu thuyết, càng không phải là trường ca, càng không

phải là biên niên sử” và chỉ xem nó là “cái mà tác giả muốn và có thể diễn đạt trong hình thức như nó đã được thể hiện”, trong khi nhiều người xem đây là bộ tiểu thuyết sử thi. Với *Dagestan của tôi*, R. Gamzatov cho rằng “ông muốn pha trộn những thể loại khác nhau”, trong khi các nhà nghiên cứu xem đó là “một cuốn tự truyện”. Sự so le này đã và đang tồn tại trong nhiều sáng tác văn học. Có lẽ do nhiều nguyên nhân khác nhau. Chẳng hạn do quan niệm có tính lịch sử của một thời, hoặc có thể do tác giả cố gọi “chệch” đi với một ý đồ nghệ thuật nào đó. Tô Hoài đặt tên cho tác phẩm của mình là *Đế mèn phiêu lưu kí*, nhưng cả tác giả và người đọc không nghĩ đây là “kí” cả, mà “phiêu lưu kí”, ở đây gọi cho người đọc khía cạnh tác giả muốn nhấn mạnh là truyện phiêu lưu kiểu như *Gulives’r du kí* đã trở nên rất quen thuộc với bạn đọc xa gần. Hoặc khi G. Marquez đặt tên cho tiểu thuyết là *Kí sự và một cái chết đã được báo trước* cũng là để nhấn mạnh tính kí sự, ghi chép của cuốn tiểu thuyết. Do đó, tên gọi thể loại đôi khi cũng là một khía cạnh để hiểu tác phẩm. Tuy nhiên để nhận thức đúng thể loại của tác phẩm phải xác định được cấu trúc loại hình của chúng.

## **2. Đặc điểm của loại thể văn học.**

a. Đặc điểm trước hết của loại thể văn học là chúng vừa mang *tính ổn định*, vừa mang *tính biến đổi*. Nói tới một thể loại nào đó người ta có thể hình dung ngay ra những nét vốn có để nhận ra thể loại đó. Đó chính là những yếu tố ổn định, bền vững của thể loại. Chẳng hạn nói tới tiểu thuyết chứ không phải những nét ổn định từ xưa đến nay để nhận ra đó là tiểu thuyết chứ không phải là truyện ngắn hay truyện vừa. Đồng thời, người ta cũng nhận ra những đặc điểm khác nhau của cùng một loại thể trong những giai đoạn lịch sử khác nhau. Đó là nét biến đổi của thể loại. Từ tiểu thuyết chí quái, tiểu thuyết truyền kí cho tới tiểu thuyết tâm lí, tiểu thuyết tư liệu... là cả một sự phát triển với những biến đổi nhất định của thể loại này. Nếu so tiểu thuyết tâm lí với tiểu thuyết truyền kí chúng ta thấy nhiều đặc điểm chúng rất khác nhau tuy vẫn được gọi là tiểu thuyết cả. Như vậy, một mặt thể loại giữ lại những nét bền vững, ổn định, một mặt khác lại biến đổi không ngừng, cách tân không ngừng. Nhận xét về điều này, nhà nghiên cứu văn học Nga M. Bakhtin viết: “Ở thể loại bao giờ cũng bảo lưu những yếu tố cổ sơ bất tử. Thật ra, cái cổ sơ này được bảo lưu ở thể loại chỉ nhờ vào sự *đối mới* thường xuyên, có thể nói là nhờ được hiện đại hóa. Thể loại bao giờ cũng vừa là không phải là nó, nó bao giờ cũng đồng thời vừa cũ kĩ vừa mới mẻ. Thể loại được tái sinh, được đổi

mới qua từng giai đoạn phát triển của văn học và qua từng tác phẩm cá biệt của thể loại này” (1).

Tại sao loại thể văn học lại vừa có tính ổn định vừa có tính biến đổi. Giải thích điều này các nhà nghiên cứu đã căn cứ vào hai bình diện.

Thứ nhất, các phương thức phản ánh đời sống vào tác phẩm bị giới hạn. Suy cho cùng sự tiếp cận hiện thực chỉ có ba cách cơ bản là : hoặc là thuật lại, hoặc là diễn lại, hoặc là bộc lộ cảm xúc. Từ các phương thức này các nhà nghiên cứu, ngay từ thời Aristote đã khái quát thành các loại tương ứng là : tự sự, kịch, trữ tình. Rồi sự pha trộn giữa ba phương thức này cũng có giới hạn nhất định chứ không phải muốn tạo ra bao nhiêu cũng được. Mặt khác, khả năng tổ chức văn bản ngôn từ cũng không phải vô hạn. Chỉ có thể tạo ra văn vần, văn xuôi, văn đối thoại, thêm nữa có văn biến ngẫu. Các thể văn, thể thơ mỗi nền văn học cũng bị giới hạn trong khả năng ngôn ngữ của dân tộc đó. Không thể bắt các ngôn ngữ đa tiết làm các thể thơ theo kiểu các ngôn ngữ đơn tiết, cũng như cũng không thể buộc các ngôn ngữ đơn tiết làm thơ theo kiểu trọng âm của các ngôn ngữ đa tiết... Nói tóm lại là khả năng tạo ra các “kiểu”, “loại” tác phẩm hạn chế, trong khi tác phẩm ngày càng nhiều, dẫn đến sự lặp lại kiểu loại ở nhiều tác phẩm khác nhau trong những thời kì lịch sử khác nhau, tạo nên những nét ổn định của thể loại.

Thứ hai, do những đặc điểm phát triển của tư duy nghệ thuật trong mỗi thời kỳ không giống nhau tạo nên nét biến đổi của thể loại. Nếu không có kiểu tư duy gắn với chủ nghĩa hiện thực thì không ra đời tiểu thuyết tâm lí với sự phát triển đỉnh cao của nó là “biện chứng pháp tâm hồn”. Hay như ở ta, nếu không có những biến đổi quan trọng của xã hội và nghệ thuật đầu thế kỉ XX thì cũng sẽ không có những cách tân về tiểu thuyết như trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn, tiểu thuyết hiện thực phê phán, về thơ như trong phong trào Thơ mới v.v... Nhà văn thường tiếp thu các truyền thống thể loại khác nhau để tạo ra các hình thức thể loại mới. Chẳng hạn từ tiểu thuyết sử thi tâm lí của L. Tolstoi, tiểu thuyết đa thanh của F. M. Dostoevsky cho đến kịch tự sự của B. Brecht v.v... đều có sự cách tân đáng kể về mặt thể loại. Sự cách tân thể loại diễn ra thường xuyên trong quá trình văn học tạo nên nét biến đổi liên tục bên cạnh nét bền vững ổn định của thể loại văn học.

b. Cũng chính từ sự biến đổi cách tân liên tục này tạo nên một đặc điểm của thể loại văn học là tính *lịch sử* của chúng. Tính lịch sử của thể loại trước hết được thể hiện ở chỗ: trong những thời đại nhất định, có những thể loại nhất định. Thể loại anh hùng ca cổ xưa như *Iliade*, *Odysseus* của Homere xuất hiện ở

Hi Lạp cổ đại đã không còn nữa khi ý thức thần thoại đã mất và sự xuất hiện của máy in. Thế song thất lục bát rất phát triển ở ta thế kỉ XVIII với những khúc ngâm như *Chinh phụ ngâm*, *Cung oán ngâm khúc*, *Thu dạ lữ hoài ngâm* ngày nay như truyện ngắn, tiểu thuyết, kịch, kí dù có nguồn gốc khá xa xưa nhưng phải đến thời Phục Hưng và đặc biệt đến thế kỷ XIX mới có hình thức hoàn chỉnh.

Tính lịch sử của thể loại còn được biểu hiện ở sự khác nhau của cùng một thể loại trong những thời kì khác nhau. Con đường của tiểu thuyết Việt Nam từ *Hoàng Lê nhất thống chí* cho đến *Tố Tâm*, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn; từ tiểu thuyết hiện thực phê phán 1930 - 1945 cho đến tiểu thuyết hiện nay đều có những biến đổi đáng kể về mặt loại thể. Nếu ở *Hoàng Lê nhất thống chí* hãy còn nặng yếu tố của kí sự lịch sử, thì ở *Tố Tâm* đã chú ý miêu tả tâm lí, yếu tố đời tư. Nếu ở *Tố Tâm* với lối văn còn nặng biên ngẫu, thì ở tiểu thuyết Tự lực văn đoàn đã xuất hiện yếu tố của văn xuôi hiện đại... Sự phát triển của thể loại cùng với những yêu cầu lịch sử cụ thể đã khiến cho nó có những bộ mặt lịch sử khác nhau trong những giai đoạn khác nhau.

Trong từng giai đoạn khác nhau của lịch sử *chức năng của mỗi thể loại và tương quan giữa chúng với nhau cũng khác nhau*. Thời kì phong kiến dù là phương Tây hay phương Đông đều có quan niệm thể loại cao và thể loại thấp. Có thời gian người ta xem bi kịch cao hơn hài kịch, thơ trữ tình, tụng ca, phú cao hơn tiểu thuyết, thơ trào phúng. Ở ta cũng như ở Trung Quốc tiểu thuyết không được coi trọng, thậm chí bị loại ra khỏi quan niệm văn chương. Ở phương Tây, kí được xem là loại văn học thứ cấp (sous littérature), trong khi đó ở phương Đông kí được xem trọng.

Không thể không nói một phương diện khác của tính lịch sử của loại thể văn học là *tính nguyên hợp*. Trong giai đoạn đầu tiên của lịch sử văn học các thể loại có sự xâm nhập giữa các loại hình khác nhau... Sự "bất phân" này còn kéo dài mãi về sau. Chẳng hạn thời trung cổ nhiều thể văn hành chính gắn liền với các thể loại văn học thuần túy như cáo, chiếu, biểu, văn tế, sử kí v.v... Trong văn học dân gian có sự kết hợp của nhiều loại hình nghệ thuật khác như vũ đạo, âm nhạc, sân khấu... Quá trình từ văn đến văn học, từ nghệ thuật nguyên hợp đến nghệ thuật ngôn từ là quá trình phát triển lịch sử của nó là quá trình xác nhận đầy đủ tính chất đủ tính chất và đặc điểm của thể loại.

c. Loại thể văn học cũng thể hiện đậm nét đặc điểm dân tộc. Quá trình hình thành và phát triển của thể loại gắn liền ngôn ngữ, tâm lí, truyền thống

văn học nghệ thuật của dân tộc. Thơ lục bát Việt Nam, anh hùng ca và bi kịch cổ đại Hi Lạp, tiểu thuyết chương hồi Trung Quốc, thơ Haiku Nhật Bản đều thấm đẫm tính dân tộc của nó. Ngay ở những thể loại phổ biến ở nhiều dân tộc thì bản sắc của nó cũng có nét khác. Tiểu thuyết Anh, Nga, Pháp thế kỷ XIX có những nét độc đáo riêng so với các dân tộc khác. Tiểu thuyết Trung Quốc từ xa xưa đã nổi lên hai yếu tố là kì quái và sử. Từ *Tam Quốc Chí* diễn nghĩa, Thủy hử, Hồng lâu mộng cho đến *Đông Chu liệt quốc*, *Hán Sở tranh hùng* đều đầy rẫy các yếu tố kì quái và lịch sử ở trong đó.

Tóm lại, nghiên cứu loại thể văn học cần phải chú ý đặc điểm nêu trên của nó. Có thấy được các đặc điểm này mới phát hiện ra những nét đặc trưng về loại hình của chúng. Và chỉ trên cơ sở đó mới có thể tiến hành phân loại tác phẩm văn học một cách khoa học.

## II. PHÂN CHIA LOẠI THỂ TÁC PHẨM VĂN HỌC

### 1. Sự phân loại văn học

Nói tới thể loại văn học là nói tới qui luật loại hình. sự phân loại tác phẩm do vậy là sự xác lập các nguyên tắc loại hình khác nhau để phân chia các tác phẩm thành những kiểu loại khác nhau. Từ thời cổ xưa người ta đã tiến hành phân loại văn học. Lịch sử lí luận văn học đã cho biết nhiều cách phân loại khác nhau. Sau đây là một số cách phân loại thường hay được nhắc đến.

a. Ở phương Tây, Aristote có lẽ là người đầu tiên đã nêu lên cách phân loại các tác phẩm văn học dựa trên phương thức phản ánh. Trong tác phẩm *Thi pháp (Nghệ thuật thơ ca)* ông cho rằng nghệ thuật chẳng qua là “sự bắt chước”, “mô phỏng thực tại”. Căn cứ vào phương thức mô phỏng ông chia văn học ra ba loại chính: “hoặc là kể về một sự kiện, coi như một cái gì tách biệt với mình, hoặc là người mô phỏng nhân danh mình mà kể, hoặc là giới thiệu tất cả các nhân vật như những người đang hành động và hoạt động” (2).

Các hình thức “mô phỏng” này về sau được gọi là loại văn học. Tương ứng với các hình thức mô phỏng trên là các loại: tự sự, trữ tình và kịch. Các quan niệm về sau cũng chia văn học ra ba loại như Aristote. Có điều người ta lại nhấn mạnh tới vị trí khác nhau của các thể loại. Chẳng hạn trong *Nghệ thuật thơ ca*, D.N. Boileau chia văn học ra ba loại và xem “thơ trữ tình là loại thơ thứ yếu” bi kịch, anh hùng ca là “loại thơ chủ yếu” (thơ ở đây hiểu là văn học ố L.T.D).

G. Hegel cũng chia văn học làm ba loại, nhưng ông nhấn mạnh tới đối tượng miêu tả. Ông cho rằng loại tự sự miêu tả sự kiện, loại trữ tình miêu tả trạng thái tâm hồn, loại kịch miêu tả hành động.

b. Ở phương Đông mà tiêu biểu các quan niệm văn học Trung Quốc từ rất sớm chia văn học ra hai loại: thơ và văn xuôi (tản văn). Tào Phi chia văn học làm bốn loại: tấu, nghị, thư, luận; minh lỗi; thơ phú. Thực ra trong bốn loại này chỉ có hai loại là thơ và văn xuôi.

Sau này Lục Cơ, Chấp Ngưu, Tiêu Thống, Lưu Hiệp trong các tác phẩm của mình đều nêu lên các cách phân loại văn học. Có người chia ra 38 loại văn học, có người chia ra 120 loại. Đáng chú ý hơn cả là quan niệm của Lưu Hiệp trong *Văn tâm điều long*. Ông chia văn học ra làm hai loại lớn cơ bản là văn và bút. Trong đó *văn* bao gồm: thơ, nhạc phú, tán tụng, chúc minh, minh châm, lữ bi, ai điệu, tạp văn, hải ẩn. Còn *bút* bao gồm chủ yếu là văn chính luận, gồm có truyện, chư tử, luận thuyết, chiếu sách, kịch di, phong thiện, chương biểu, tấu khái, nghĩa đối, thư kí... Nhìn chung các cách phân chia này vẫn nằm trong kiểu phân chia thành hai loại như đã nói ở trên. Các cách chia thường quá tỉ mỉ, vụn vặt.

Trong thời cận hiện đại, ở Trung Quốc lại phổ biến lối chia bốn loại: thơ ca, văn xuôi, tiểu thuyết và kịch. Theo cách chia này thơ ca bao gồm thơ trữ tình và tự sự. Văn xuôi bao gồm tất cả các loại văn học không phải thơ ca, tiểu thuyết và kịch. Văn xuôi bao gồm luôn cả văn xuôi trữ tình, văn xuôi có cốt truyện như du kí, tạp kí, phóng sự. Tiểu thuyết được xem là một bộ phận của văn xuôi, nhưng do tầm vóc của nó đứng riêng ra một loại. Còn loại kịch thì quan niệm như trong văn học phương Tây.

c. Ở ta, cách phân loại thường chia ra bốn loại: tự sự, trữ tình, kịch, kí. Chẳng hạn quan niệm của các tác giả Nguyễn Xuân Nam, Hà Minh Đức, Trần Văn Bính trong *Cơ sở lý luận văn học* (3). Sau này, trong *Cơ sở lý luận văn học* Hà Minh Đức cũng trình bày theo cách này (4). Các tác giả *Lý luận văn học* (5) lại chia văn học thành các loại là: tự sự, trữ tình, kịch, ký và chính luận nghệ thuật.

d. Cũng có quan niệm chia ra năm loại: tự sự, trữ tình, kịch, ký, trào phúng như các tác giả của *Thuật ngữ nghiên cứu văn học* (6). Ngoài ra còn có người chia ra sáu hoặc bảy loại theo kiểu: kể chuyện, truyện thơ, thơ trữ tình, kịch, ký, trào phúng và chính luận nghệ thuật.

Dù chia ra bao nhiêu loại, trụ cột chính vẫn là hai loại cơ bản, tự sự và trữ tình. Có thể xem kịch như là một loại tự sự được sân khấu hóa. Ký có bộ phận trữ tình, có bộ phận là tự sự. Truyện thơ kết hợp giữa tự sự và

trữ tình nhưng tự sự là chính nên có thể xếp vào tự sự. Còn trao phúng là một dạng đặc biệt của trữ tình, tập trung biểu hiện cảm xúc hài. Chính luận nghệ thuật là một biến thể của trữ tình, bởi lẽ yếu tố “chính luận” của tác phẩm này mang đậm màu sắc cảm xúc.

Dựa trên các cách phân loại văn học trên đây, chúng tôi chia ra ba loại lớn theo phương thức phản ánh, với các thể loại tương ứng sau:

1. *Loại tự sự* gồm có tiểu thuyết, truyện vừa... (văn xuôi) truyện thơ, anh hùng ca (văn vần), các thể kí sự như truyện kí, kí sự, phóng sự...

2. *Loại trữ tình* bao gồm: thơ trữ tình, ca dao, trào phúng (văn vần), kí trữ tình, chính luận nghệ thuật (văn xuôi) v.v...

3. *Loại kịch*: bi kịch, hài kịch, chính kịch, kịch nói, kịch thơ, ca kịch, kịch ngắn, kịch dài v.v...

Sự phân chia các tác phẩm văn học theo các cách trên đều có chỗ mạnh và chỗ yếu riêng, khó có một cách nào bao quát được tất cả. Ngoài cách phân chia theo loại văn học như đã trình bày, người ta còn có thể có nhiều tiêu chí khác nữa để phân loại như tiêu chí về cảm hứng, thể văn, nội dung v.v... mà chúng tôi sẽ trình bày dưới đây.

## **2. Các cấp độ phân loại văn học**

a. Dựa trên *hình thức lời văn* có thể chia ra thơ (văn vần) và văn xuôi. Ngoài ra lại có thể kể thêm ở cấp độ này là biên văn, tức là văn có đối, có nhịp. Trong bảng thuật ngữ cổ xưa ba loại này được gọi là vận văn, tản văn và biên văn. Khi người ta gọi truyện thơ hay truyện văn xuôi, kịch thơ hay kịch nói, thơ hay thời văn xuôi là dựa trên hình thức lời văn để gọi tên thể loại.

b. Từ hình thức lời văn được tổ chức theo một thể thức nào đó tạo ra các thể văn tương ứng, và đây cũng là một tiêu chí phân loại. Theo đó, thể văn của thể loại thơ sẽ có các thể như thơ hai chữ, thơ ba chữ, thơ bốn chữ, ở thơ song thất lục bát, thơ tự dòn Thể văn của văn xuôi sẽ có các thể như thể nhật ký, thể tư tín, thể chiếu, biểu, văn bia, thể trần thuật, thể ghi chép, thể kể chuyện... Mỗi loại văn thường dùng một thể văn tương ứng: kịch sử dụng văn đối thoại, tự sự sử dụng văn trần thuật, trữ tình sử dụng văn trữ tình (văn bộc lộ cảm xúc, giải bày)...

c. Cũng có thể căn cứ vào độ ngắn, dài tức là căn cứ vào *dung lượng* của tác phẩm để phân loại. Căn cứ vào dung lượng để phân biệt ra truyện ngắn, truyện vừa hay truyện dài, kịch ngắn, kịch dài hay phiến đoạn, hoạt cảnh; thơ hay trường ca, ngâm khúc. Khi gọi tên loại thể tác phẩm theo tiêu chuẩn dung lượng tác phẩm là xác định độ dài, ngắn của tác phẩm đó.



d. Dựa vào *cảm hứng* có thể phân loại tác phẩm ra các loại khác nhau. Dựa vào cảm hứng bi hay hài mà có thể chia ra bi kịch, hài kịch hay hề kịch. Cũng dựa vào cảm hứng mà chia ra thơ ca hay bi kịch, trữ tình hay trào phúng, châm biếm, ngợi ca hay đả kích, truyện ngụ ngôn hay truyện cười, truyện tình cảm hay truyện châm biếm...

e. Cấp độ *nội dung thể loại* là một tiêu chí được các nhà nghiên cứu hiện đại quan tâm. Người xưa đã từng dựa vào nội dung thể loại để chia ra thơ trữ tình, thơ phong cách, thơ điền viên, truyện truyền kí, truyện chí quái, truyện phong tục. Trong *Hoàng Việt thi tuyển* Lê Quý Đôn cũng đã từng nêu lên nội dung của từng thể loại như “thơ nói chí thì phải trang trọng, thơ viếng cảnh cổ xưa thì phải cảm khái, thơ đưa tặng thì phải dịu dàng” (7). Nhiều nhà nghiên cứu văn học Xô Viết như Pospelov, Sernetx đã chia văn học theo ba nhóm nội dung: thể loại lịch sử dân tộc, thể loại đạo đức thế sự, thể loại đời tư.

Thể loại lịch sử dân tộc là những tác phẩm mà nội dung đề cập đến những vấn đề của cộng đồng, các dân tộc, quốc gia. Đó là các tác phẩm có tính chất sử thi như *Iliade*, *Thánh Gióng*, *Tarat Bunba*, *Việt Bắc*, *Ta đi tới*, *Đất nước đứng lên*.

Thể loại đạo đức thế sự miêu tả các quan hệ đạo đức, thể thái nhân tình, chuẩn mực các quan hệ, trạng thái ứng xử giữa người với người. các tác phẩm như cổ tích thế sự, các bài thơ như *Thói đời* của Nguyễn Bình Khiêm, *Vịnh Kiều* của Nguyễn Khuyến, thơ trào phúng của Tú Xương, các truyện như *Nhị độ mai*, *Trình thử*, *Thạch Sanh* v.v... là những tác phẩm thuộc thể loại đạo đức thế sự.

Thể loại đời tư đề cập đến đời sống cá nhân, quá trình hình thành của cá tính, nhân cách, các xúc động riêng tư nhất là cũng tình yêu lứa đôi. Loại tác phẩm này có thể kể đến như *Đỏ và đen* của H.B. Stendhal, *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, *Thơ mới*, *thơ tình yêu* nói chung... (8)

Các thể loại nói trên đều có thể được thể hiện vào các loại văn học khác nhau. Có thể gọi là thơ trữ tình lịch sử dân tộc, thể loại đạo đức thế sự, thể loại đời tư hay tiểu thuyết sử thi (tiểu thuyết lịch sử dân tộc) tiểu thuyết thế sự, tiểu thuyết đời tư... Ở nhiều tác phẩm, các phương diện trên có thể đan xen lẫn nhau, tạo nên tính phức hợp về loại thể của tác phẩm đó. Chẳng hạn trong *Chiến tranh và hòa bình* vừa có yếu tố sử thi kết hợp với yếu tố thế sự, vừa có yếu tố đời tư... nên có người gọi là tiểu thuyết sử thi v.v... Hay trong *Truyện Kiều*, *Don Quijote* v.v... đều có sự kết hợp như vậy.

Trở lên là trình bày về sự phân chia loại thể và các cấp độ phân chia của nó. Các cấp độ và các bảng phân loại trên tuy có những tiện lợi nhất định song bao giờ cũng mang tính chất tương đối. Bởi lẽ tác phẩm văn học thì đa dạng phong phú, nên không một lối nào bao quát được hết. Giữa các loại thể nói trên có nhiều loại trung gian, vừa kết hợp những yếu tố loại này, lại vừa vừa kết hợp những yếu tố loại kia, khó mà qui hảng vào một loại nào. Chẳng hạn giữa thơ và truyện có truyện thơ, giữa thơ và kịch có kịch thơ, giữa truyện và kí có truyện kí. Các loại thể này xếp vào loại nào cũng không thật thích hợp. Mặt khác giữa các loại lại có sự du nhập các yếu tố của loại này vào loại kia, trong kịch có thể có trữ tình, trong tự sự có thể có yếu tố kịch v.v. Sự phân chia loại thể văn học do đó mang tính chất tương đối. Dĩ nhiên, sự phân chia loại thể cho chúng ta nhìn một cách chung về nội dung và hình thức của mỗi loại cụ thể, để từ đó có cách tiếp cận phù hợp với từng loại thể.

## CÂU HỎI HƯỚNG DẪN HỌC TẬP

1. Loại thể văn học là gì? Hãy trình bày các tiêu chí phân loại tác phẩm văn học.
2. Trình bày các đặc điểm của loại thể văn học.
3. Hãy lập bảng phân chia loại thể văn học theo quan niệm của anh (chị).

-----  
(1) Bakhtin - *Những vấn đề thi pháp của Dostoievsky*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1993, tr.

(2) Asistote - *Nghệ thuật thơ ca*, NXB Văn hóa - nghệ thuật, H. 1964, tr. 38.

(3) Xin xem *Cơ sở lí luận văn học*, tập III - NXB Giáo dục, Hà Nội, 1976, tr. 7.

(4) Xin xem *Cơ sở lí luận văn học*, tập II - NXB Đại học và THCN, Hà Nội, 1985.

(5) Xin xem Trần Đình Sử, Phương Lựu, Nguyễn Xuân Nam - *Lý luận văn học*, tập II, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1987.

(6) Xin xem *Thuật ngữ nghiên cứu văn học* - ĐHSP Vinh, 1974.

(7) *Từ trong di sản* - NXB Tác phẩm mới, Hà Nội, 1982, tr. 88.

(8) Xin xem Chernets - Chương XXII - *Các thể tài văn học* trong sách *Dẫn luận nghiên cứu văn học* - Sđd tr. 259 - 260.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. S. BARNET, M. BERMAN, W. BURTO - *Nhập môn văn học*, Trường viết văn Nguyễn Du xuất bản, H. 1992.
2. LÊ TIẾN DŨNG – *Giáo trình tác phẩm văn học*, ĐHTH TP. Hồ Chí Minh, 1990, ĐHSP Huế tái bản 1994,1996; NXB Giáo dục tái bản 1998.
3. HÀ MINH ĐỨC (chủ biên) - *Lí luận văn học*, NXB Giáo dục, H. 1993.
4. N. A. GULAIEV - *Lí luận văn học*, NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, H. 1982.
5. DƯƠNG QUẢNG HÀM - *Việt Nam văn học sử yếu*, Bộ Quốc gia Giáo dục, H. 1950.
6. LÊ BÁ HÁN, TRẦN ĐÌNH SỬ, NGUYỄN KHẮC PHI (Chủ biên) - *Từ điển thuật ngữ văn học*, NXB Giáo dục, H. 1992.
7. NGUYỄN VĂN HẠNH, HUỖNH NHƯ PHƯƠNG - *Lí luận văn học, vấn đề và suy nghĩ*, NXB Giáo dục, 1995, tái bản 1998.
8. HOÀNG NGỌC HIẾN - *Năm bài giảng về thể loại*, Trường viết văn Nguyễn Du xuất bản, H. 1992.
9. LÊ ĐÌNH KỶ – *Nguyên lý văn học*, ĐHTH TP. Hồ Chí Minh, 1986.
10. PHƯƠNG LỰU (Chủ biên) NGUYỄN XUÂN NAM, TRẦN ĐÌNH SỬ, LÊ NGỌC TRÀ, THÀNH THẾ THÁI BÌNH - *Lí luận văn học*, 3 tập, NXB Giáo dục, H. 1986, 1987, 1988, tái bản 1998.
11. NGUYỄN LƯƠNG NGỌC - *Mấy vấn đề nguyên lí văn học*, 2 tập, NXB Giáo dục, H. 1960.
12. NGUYỄN LƯƠNG NGỌC (chủ biên), HÀ MINH ĐỨC, LÊ BÁ HÁN, PHƯƠNG LỰU, LÊ ĐÌNH KỶ - *Cơ sở lí luận văn học*, 3 tập, NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, H. 1982, 1983, 1985.
13. NHIỀU TÁC GIẢ - *Từ điển văn học*, 2 tập NXB Khoa học xã hội, H. 1983, 1984.
14. NHIỀU TÁC GIẢ - *Cơ sở lí luận văn học*, 4 tập, NXB Giáo dục, H. 1965, tái bản 1976.
15. NHIỀU TÁC GIẢ - *Lí luận văn học (sơ giản)*, ĐHSP TP. Hồ Chí Minh, 1986.
16. G. N. POSPELOV (Chủ biên) - *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, 2 tập, NXB Giáo dục, H. 1985, tái bản 1998.
17. HUỖNH NHƯ PHƯƠNG – *Dẫn vào tác phẩm văn chương*, ĐHTH TP. Hồ Chí Minh, 1986.
18. TIMOFEEV - *Nguyên lí lí luận văn học*, 2 tập, NXB Văn hóa, H. 1962.

# MỤC LỤC

## **PHẦN THỨ NHẤT :**

### TÁC PHẨM VĂN HỌC – CHÍNH THỂ TRUNG TÂM CỦA HOẠT ĐỘNG VĂN HỌC

*Chương một : Tác phẩm văn học là một chỉnh thể nghệ thuật độc đáo*

*Chương hai : Nội dung và hình thức của tác phẩm văn học*

## **PHẦN THỨ HAI :**

### CÁC YẾU TỐ CỦA CHÍNH THỂ TÁC PHẨM

*Chương một : Văn bản ngôn từ của tác phẩm và lời văn nghệ thuật*

*Chương hai : Nhân vật trong tác phẩm văn học*

*Chương ba : Chi tiết, tình tiết – truyện, cốt truyện*

*Chương bốn : Kết cấu của tác phẩm văn học*

*Chương năm : Đề tài, chủ đề, tư tưởng và ý nghĩa của tác phẩm văn học*

## **PHẦN THỨ BA :**

### LOẠI THỂ CỦA TÁC PHẨM VĂN HỌC

*Chương một : Khái quát về loại thể của tác phẩm văn học*

*Chương hai : Tác phẩm trữ tình*

*Chương ba : Tác phẩm tự sự*

*Chương bốn : Kịch bản văn học*

Tài liệu tham khảo