

**ỦY BAN NHÂN DÂN THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÀI GÒN**

**BÁO CÁO TỔNG KẾT**

**ĐỀ TÀI NGHIÊN CỨU KHOA HỌC CẤP CƠ SỞ**

# **KHÁI LUẬN THI PHÁP HỌC**

**CHUYÊN NGÀNH: NGỮ VĂN**

**Mã số: TL 2013 - 02**

**Chủ nhiệm đề tài: TS. PHẠM NGỌC HIỀN**

**TP. HỒ CHÍ MINH, THÁNG 9 NĂM 2014**

**ỦY BAN NHÂN DÂN THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÀI GÒN**

**PHẠM NGỌC HIỀN**

# **KHÁI LUẬN THI PHÁP HỌC**

**Mã số: TL 2013 - 02**

**TP. HỒ CHÍ MINH, THÁNG 9 NĂM 2014**

# MỤC LỤC

## MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài.....	3
2. Mục đích nghiên cứu.....	3
3. Nhiệm vụ nghiên cứu.....	3
4. Lịch sử nghiên cứu vấn đề.....	4
5. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu.....	5
6. Phương pháp nghiên cứu.....	5
7. Kết cấu công trình.....	6

## NỘI DUNG CHÍNH

<b>Chương I: Tổng quan về Thi pháp học.....</b>	<b>7</b>
1.1. Bàn về thuật ngữ “thi pháp” và chức năng của Thi pháp học.....	9
1.2. Diễn trình các khuynh hướng nghiên cứu Thi pháp học.....	10
1.3. Mối tương giao giữa Thi pháp học với các khoa học khác.....	31
1.4. Góp phần xác lập một khoa học về Thi pháp ở Việt Nam.....	36
<b>Chương II: Mô hình và chất liệu của văn chương: thể loại và ngôn ngữ.....</b>	<b>56</b>
2.1. Thi pháp thể loại.....	56
2.2. Thi pháp ngôn từ.....	76
2.3. Mối quan hệ giữa thể loại và ngôn từ.....	84
<b>Chương III: Hình tượng con người trong tác phẩm văn chương: nhân vật và tác giả .</b>	<b>93</b>
3.1. Thi pháp nhân vật.....	93
3.2. Thi pháp hình tượng tác giả.....	106
3.3. Quan niệm nghệ thuật về con người.....	114
<b>Chương IV: Mô hình thế giới trong tác phẩm văn chương: không gian và thời gian nghệ thuật.....</b>	<b>124</b>
4.1. Không gian nghệ thuật.....	125
4.2. Thời gian nghệ thuật.....	145
4.3. Mối quan hệ giữa không gian và thời gian nghệ thuật.....	161
<b>Chương V: Kiến trúc tác phẩm văn chương: cốt truyện – điểm nhìn – kết cấu.....</b>	<b>169</b>
5.1. Thi pháp cốt truyện.....	169
5.2. Thi pháp điểm nhìn.....	181
5.3. Thi pháp kết cấu.....	191
KẾT LUẬN.....	211
TÀI LIỆU THAM KHẢO.....	214
PHỤ LỤC.....	219

# PHẦN MỞ ĐẦU

## 1. Lý do chọn đề tài

Thi pháp học mặc dù xuất hiện ở Việt Nam khá muộn nhưng nhanh chóng gây sự chú ý của giới học đường. Hiện nay, chuyên đề Thi pháp học được giảng dạy ở hầu hết ở các khoa Ngữ văn các trường đại học. Thi pháp học cũng được nhắc tới nhiều trong chương trình Ngữ văn THPT (sách nâng cao). Để giúp cho sinh viên có thêm tài liệu học tập, chúng tôi đã biên soạn công trình này.

Hiện nay, có nhiều quan điểm khác nhau về Thi pháp học. Thỉnh thoảng, xuất hiện một vài cuộc tranh luận về cách hiểu các khái niệm và phương thức tiếp cận tác phẩm văn chương từ góc độ Thi pháp học. Công trình của chúng tôi có nhiệm vụ bàn luận, giảng giải rõ hơn về những vấn đề này. Nó không chỉ nói về lý thuyết trừu tượng mà còn ứng dụng vào thực tiễn phân tích tác phẩm văn chương.

Công trình được biên soạn để làm tài liệu giảng dạy cho sinh viên ngành Ngữ văn trường ĐH Sài Gòn ở ba chuyên đề: Thi pháp học (thuộc bộ môn Lý luận văn học), Thi pháp văn học Việt Nam trung đại, Thi pháp văn học dân gian (thuộc bộ môn Văn học Việt Nam). Ngoài ra, nó cũng là tài liệu tham khảo bổ ích khi dạy phần Thi pháp văn học thiếu nhi (ở khoa Tiểu học và Mầm non).

Công trình này không chỉ giúp ích cho sinh viên hiểu biết, khám phá sâu hơn về đẹp văn chương mà còn có thói quen phân tích hình thức nghệ thuật tác phẩm, thay vì chỉ chú trọng tìm hiểu nội dung như trước đây. Chuyên đề cũng định hướng phân tích một số tác phẩm văn chương trong nhà trường từ góc độ Thi pháp học, giúp cho sinh viên có năng lực thẩm định, giảng dạy tác phẩm văn chương ở trường phổ thông.

## 2. Mục đích nghiên cứu

Làm tài liệu học tập cho sinh viên trong quá trình học bộ môn Thi pháp học, Thi pháp văn học Việt Nam trung đại, Thi pháp Văn học dân gian, Thi pháp văn học thiếu nhi... Đây cũng là tài liệu tham khảo cho giảng viên các chuyên ngành Lý luận văn học và Văn học Việt Nam...

Hình thành cho sinh viên kỹ năng phân tích hình thức nghệ thuật tác phẩm văn chương. Từ đó, sinh viên có thể ứng dụng vào việc đánh giá tác phẩm nghệ thuật nói chung và tác phẩm văn chương trong nhà trường nói riêng.

Trong công trình này, chúng tôi cũng bổ sung thêm một số nội dung chưa từng được đề cập tới trong các cuốn sách về Thi pháp học trước đây. Ngoài ra, còn ứng dụng lý thuyết của Thi pháp học để phân tích làm rõ thêm về đẹp một số tác phẩm văn chương.

### 3. Nhiệm vụ nghiên cứu

Phác họa bức tranh tổng thể về Thi pháp học ở trên thế giới và Việt Nam từ xưa đến nay. Xác định các thuật ngữ, đối tượng và phương pháp nghiên cứu của Thi pháp học.

Nghiên cứu các thành tố trong cấu trúc tác phẩm như: thể loại, nhân vật, không gian, thời gian, điểm nhìn, kết cấu, cốt truyện, ngôn ngữ, giọng điệu...

Ngoài phần lý thuyết còn có phần phân tích tác phẩm để minh họa. Đặc biệt, là hướng tới những tác phẩm văn chương trong nhà trường phổ thông để sinh viên có thêm kiến thức, kỹ năng giảng dạy sau này.

### 4. Lịch sử nghiên cứu vấn đề

Trên thế giới, Thi pháp học đã có lịch sử nghiên cứu 2300 năm, bắt đầu từ thời cổ đại, với công trình *Nghệ thuật thi ca* của Aristot và *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệt. Đầu thế kỷ XX, các nhà Hình thức luận Nga đã hâm nóng Thi pháp học theo tinh thần hiện đại. Ở Âu Mỹ, xuất hiện nhiều trào lưu nghiên cứu hình thức tác phẩm nghệ thuật. Mỗi trường phái cũng có những công trình riêng của mình nhưng ít khi chịu dung hòa với các trường phái khác.

Ở Việt Nam, trong nửa đầu thế kỷ XX, đã có một số công trình bàn về nghệ thuật văn chương. Nhưng hầu hết chỉ là những công trình phê bình, điểm sách chứ chưa phải nghiên cứu khoa học. Ở miền Nam trong giai đoạn 1954 – 1975, có một số công trình liên quan tới Thi pháp như: *Thi pháp* (1958 – 1960) của Diên Hương, *Nguyên tắc sáng tác thơ ca* (1959) của Vũ Văn Thanh, *Luật thơ mới* (1961) của Minh Huy, *Từ thơ Mới đến thơ Tự do* (1969) của Bằng Giang, *Lược khảo văn chương* (1963) của Nguyễn Văn Trung...

Sau 1975, tình hình nghiên cứu Thi pháp học lắng xuống một thời gian. Mãi đến sau 1986, Thi pháp học mới hình thành với tư cách là một khoa học. Số lượng tác giả và tác phẩm trong lĩnh vực này rất nhiều. Điềm qua các công trình Thi pháp học ở Việt Nam, ta thấy có nhóm lớn như sau:

1. Các công trình dịch thuật, giới thiệu Thi pháp học ở nước ngoài: *Khái niệm về hình thức và kết cấu trong phê bình văn nghệ thế kỷ XX* (Rene Wellek, Hoài Anh dịch), *Thi học và Ngữ học*, *Lý luận văn học phương Tây hiện đại* (Trần Duy Châu biên dịch), *Lý luận văn học, những vấn đề hiện đại* (Lã Nguyên biên dịch), *Lý luận và Thi pháp tiểu thuyết* (M. Bakhtin - Phạm Vĩnh Cư dịch), *Lý luận văn học* (Wellek và Warren, do Nguyễn Mạnh Cường và cộng sự dịch)... Phần lớn những công trình là của các nhà nghiên cứu Nga – Xô viết. Hiện nay, có một số công trình Thi pháp học Âu – Mỹ đã được giới thiệu ở Việt Nam nhưng chưa nhiều.

2. Những công trình nghiên cứu phê bình của các nhà nghiên cứu Việt Nam về một tác giả, tác phẩm, giai đoạn văn chương: *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (Phan Ngọc), *Về Thi pháp thơ Đường* (Nguyễn Khắc Phi, Trần Đình Sử), *Thi pháp tiểu thuyết L. Tônxtôi* (Nguyễn Hải Hà), *Sự phát triển của Thi pháp Đỗ Phủ qua các thời kỳ sáng tác* (Hồ Sĩ Hiệp), *Truyện Nôm - lịch sử phát triển và Thi pháp thể loại* (Kiều Thu

Hoạch), *Thi pháp ca dao* (Nguyễn Xuân Kính), *Thi pháp tiểu thuyết L. Tônxtôi* (Nguyễn Hải Hà), *Thi pháp thơ Tố Hữu* (Trần Đình Sử), *Thi pháp trong văn chương thiếu nhi* (Bùi Thanh Truyền chủ biên)... Trong số này, có nhiều công trình được chọn làm tài liệu học tập hoặc tham khảo của sinh viên và giáo viên THPT.

3. Những công trình lý luận về Thi pháp học. Đây là những công trình mang tính lý luận thuần túy, một số tác phẩm có tác dụng mở đường cho Thi pháp học phổ biến ở Việt Nam. Tác phẩm tiêu biểu: *Cách giải thích văn học bằng Ngôn ngữ học* (Phan Ngọc), *Ngôn ngữ thơ* (Nguyễn Phan Cảnh), *Từ Ký hiệu học đến Thi pháp học* (Hoàng Trinh), *Thi pháp hiện đại* (Đỗ Đức Hiểu), *Những vấn đề Thi pháp của truyện* (Nguyễn Thái Hòa), *Góp phần tìm hiểu phương pháp cấu trúc* (Nguyễn Văn Dân), *Chủ nghĩa cấu trúc và văn chương* (Trịnh Bá Đĩnh), *Phân tích tác phẩm văn học từ góc độ Thi pháp* (Nguyễn Thị Dư Khánh), *Trường phái hình thức Nga* (Huỳnh Như Phương)...

Nói đến các giáo trình Thi pháp học đã công bố rộng rãi, người ta thường nhắc đến giáo trình *Dẫn luận Thi pháp học* của Trần Đình Sử. Công trình này được công bố chính thức vào thời điểm năm 1988, có tác dụng mở đường cho Thi pháp học vào Việt Nam. Trong suốt 25 năm qua, nó được xem là giáo trình chính thức trong nhiều trường đại học. Tuy nhiên, trong suốt thời gian ấy, xã hội đã thay đổi rất nhiều, ngành Thi pháp học cũng nảy sinh nhiều vấn đề mới, nhiều kiến thức cần được bổ sung, nhìn nhận lại trên tinh thần đổi mới.

Bởi vậy, tùy vào thực tiễn từng trường, từng hệ đào tạo mà nhiều giảng viên cũng biên soạn những cuốn giáo trình Thi pháp học cho sinh viên trường mình. Chẳng hạn, giáo trình cho sinh viên sư phạm hệ đào tạo giáo viên THCS sẽ có những điểm nhấn khác với hệ đào tạo giáo viên THPT, nhất là ở phần phân tích thực hành. Giáo trình dành cho hệ cử nhân khoa học, hệ đại học từ xa, hệ Cao học cũng có những điểm khác nhau. Mỗi trường Đại học có một giáo trình riêng, mỗi công trình đã đem đến nhiều đóng góp mới mẻ làm sinh động thêm bức tranh Thi pháp học Việt Nam.

### **5. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu**

Đối tượng nghiên cứu chính của công trình là *hình thức nghệ thuật* tác phẩm văn chương. Bao gồm lịch sử nghiên cứu, phê bình, các trường phái sáng tác. Đặc biệt là các thành tố cấu tạo nên hình thức tác phẩm như: không gian, thời gian, nhân vật, điểm nhìn...

Phạm vi nghiên cứu của công trình là các tác phẩm văn chương, chủ yếu là những tác phẩm có chất lượng nghệ thuật cao. Ngoài ra, chúng tôi cũng nhắc đến một số loại hình nghệ thuật gắn gũi với văn chương như ca từ, hội họa, sân khấu, điện ảnh...

### **6. Phương pháp nghiên cứu**

- Phương pháp nghiên cứu cơ bản của công trình này là phương pháp cấu trúc - hình thức.

- Ngoài ra, chúng tôi còn sử dụng một số phương pháp bổ trợ như: phương pháp loại hình, phương pháp giải thích học, phương pháp so sánh, thao tác phân tích...

**7. Kết cấu công trình:** Ngoài phần Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo, công trình gồm có 3 chương.

Chương 1: Tổng quan về Thi pháp học (49 trang)

Chương 2: Mô hình và chất liệu của văn chương: thể loại và ngôn ngữ (37 trang)

Chương 3: Hình tượng con người trong tác phẩm văn chương: nhân vật và tác giả (31 trang)

Chương 4: Mô hình thế giới trong tác phẩm văn chương: không gian và thời gian nghệ thuật (45 trang)

Chương 5: Kiến trúc tác phẩm văn chương: cốt truyện – điểm nhìn – kết cấu (42 trang)

# CHƯƠNG 1: TỔNG QUAN VỀ THI PHÁP HỌC

## 1.1. Bàn về thuật ngữ “thi pháp” và chức năng của Thi pháp học

Thi pháp học là một trong những bộ môn khoa học có bề dài lịch sử lâu đời nhất trong lịch sử nhân loại. Nhưng trong suốt 2300 năm tồn tại, nó không hề ổn định mà thay hình đổi dạng liên tục. Đến nay, người ta vẫn chưa có sự thống nhất về khuynh hướng nghiên cứu, phương pháp luận, đối tượng và phạm vi nghiên cứu. Riêng khái niệm “Thi pháp” cũng có nhiều cách hiểu khác nhau tùy theo thời đại, quốc gia, trường phái và quan điểm cá nhân của các nhà nghiên cứu, lý luận, phê bình.

Chữ “Thi pháp” được xuất hiện lần đầu tiên trong cuốn “Thi pháp học” của Aristote (384 – 322 TCN). Phiên âm theo nguyên tác của nó là *Peri poietikes*, sau này ghi là *Poiètique téchne*, tức là nghệ thuật làm thơ. Thuật ngữ Thi pháp học ghi theo tiếng Anh là *poetics*, tiếng Pháp là *poétique*, tiếng Nga là *poetika*. Trong tiếng Việt, có nhiều cách ghi: Nghệ thuật thi ca, Thi pháp học, Thi học.

Trong suốt thời kỳ cổ trung đại, từ Aristote đến Boileau (thế kỷ XVII), người ta hiểu, “thi pháp” là phương pháp sáng tác văn chương. Chẳng hạn, khi viết kịch thì tác giả phải xây dựng cốt truyện như thế nào. Khi sáng tác thơ Đường luật, nhà thơ phải tuân thủ những nguyên tắc vần điệu của thể loại ra sao. Trong văn chương hiện đại, nhiều nghệ sĩ cũng tuân theo nguyên tắc sáng tác của một trào lưu, trường phái hoặc một nhà văn lớn mà mình hâm mộ.

Cuối thế kỷ XIX, A.N. Veselovski vẫn tiếp tục sử dụng thuật ngữ Thi pháp học nhưng lại đổi mới nó theo tinh thần *Thi pháp học lịch sử*. Ông nghiên cứu sâu chuỗi các thi pháp sáng tác theo dòng thời gian lịch sử, tức là theo phương pháp so sánh lịch đại. Đầu thế kỷ XX, một số nhà Ngôn ngữ học Nga vẫn sử dụng thuật ngữ này trên tinh thần của Hình thức luận. Năm 1919, Shlovski cho công bố công trình nghiên cứu mang tên *Thi pháp học*. Jakobson đã mang hình thức luận và thuật ngữ Thi pháp học sang phổ biến khắp Âu - Mỹ. Rồi từ đó, Thi pháp học sống lại trong thế kỷ XX với một hình hài mới.

Mặc dù không tán thành một số nguyên lý của Thi pháp học cổ điển nhưng các nhà Thi pháp học hiện đại vẫn sử dụng thuật ngữ Thi pháp học để đặt tên cho bộ môn này. P. Valéry nói về lý do tại sao các nhà Thi pháp học hiện đại chọn tên gọi “Thi pháp học”: “Chúng tôi cảm thấy rằng “thi pháp” trở thành tên gọi thích hợp nếu hiểu từ này theo nghĩa từ nguyên của nó, tức là tên gọi đối với tất cả những cái có quan hệ với sự sáng tạo – sáng tác, tổ chức – những tác phẩm nghệ thuật mà ngôn ngữ của chúng đồng thời vừa là chất thể, vừa là phương tiện, chứ không phải theo nghĩa hẹp hơn, tức là như một tập hợp những nguyên tắc thẩm mỹ đối với thơ ca” [20, tr 449]

Theo cách hiểu phổ biến suốt thời cổ trung đại, thi pháp là phương pháp sáng tác thơ ca. Trong Thi pháp học, Aristote chỉ bàn về loại hình văn vần. Bởi vì vào thời kỳ cổ đại ở



Hy Lạp, các loại hình tự sự, trữ tình, kịch đều được diễn đạt bằng văn vần hoặc văn xuôi kết hợp với văn vần. Bước sang thế kỷ XX, nội hàm của Thi pháp học được mở rộng, không chỉ nghiên cứu thơ mà còn cả văn. Trong công trình Thi pháp học, Tz. Todorov phát biểu: “Trong công trình của chúng tôi, thuật ngữ “thi pháp” được dùng cho toàn bộ văn học, cả thơ và văn xuôi, đặc biệt là những tác phẩm văn xuôi” [20, tr 449].

Nếu như ở phương Tây, người ta hiểu “thơ” bao hàm cả “văn” thì ở phương Đông, người ta hiểu “văn” bao hàm cả “thơ”. Bởi vậy mà ta nói giáo viên Văn chứ không có giáo viên Thơ, có Hội nhà văn chứ không có Hội nhà thơ. Thuật ngữ “văn học” ở Trung Quốc đã trải qua nhiều cách hiểu. Thời cổ đại, khái niệm Văn học hay Thi học được hiểu là học vấn, tri thức văn hóa. “Văn học” là học văn hóa, chức “hiệu trưởng” được gọi là chức “văn học”. Người có văn học là người uyên bác tinh thông chữ nghĩa như bác sĩ (hiểu theo nghĩa rộng của từ này). Phải đến sau thời Ngụy Tấn (thế kỷ III), từ “văn học” mới được dùng để chỉ văn chương nghệ thuật hay là cái đẹp nói chung.

Mặc dù quan niệm rằng, “văn” bao hàm “thơ” nhưng vì khái niệm văn quá rộng nên khi bàn đến văn chương với tư cách là một nghệ thuật, các nhà nghiên cứu Trung Quốc không dùng từ “Văn học” mà dùng từ “Thi học”, “Thi pháp”. Nếu hiểu theo lối duy danh tiếng Hán thì “Thi pháp” là phương pháp / phép tắc làm thơ. Cách hiểu này cũng không quá sai lạc với tinh thần của Aristote vì ông cũng bàn về nghệ thuật thơ ca. Vì vậy, dù ở phương Đông hay phương Tây, Thi pháp học của Aristote vẫn tiếp tục phát huy.

Tuy nhiên, trong thời kỳ hội nhập văn hóa Đông Tây hiện nay, ta thấy quan niệm về chữ “thi” ở Trung Quốc cũng có nội hàm rộng như ở phương Tây. Nghĩa là, có lúc, khái niệm “Thi” bao hàm cả văn chương nghệ thuật nói chung. Ví dụ: Thi học quá trình (Tiến trình văn chương), Thi học so sánh (So sánh văn chương), Thi học hình tượng (Lý luận về hình tượng), Nguyên lý Thi học (nguyên lý Mỹ học), Thi học Triết học (Triết học về nghệ thuật)... Từ đó, dẫn đến sự bất tiện là không phân biệt được đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học với các ngành khác cũng nghiên cứu về thơ văn như: Văn học sử, Lý luận văn học, Phong cách học, Tu từ học, Ngôn ngữ học...

Ở trên, ta đã bàn đến thuật ngữ Thi pháp học, tiếp theo, ta sẽ bàn đến chức năng của bộ môn này. Theo cách hiểu truyền thống, chức năng của bộ môn Thi pháp học là nghiên cứu về cách thức sáng tác thơ ca. Ngày nay, nhiều người cũng hiểu chức năng Thi pháp học theo nghĩa này. Đó là những người nghiên cứu theo khuynh hướng Thi pháp học thể loại. Averinxev định nghĩa: “Thi pháp là hệ thống nguyên tắc sáng tạo của một tác giả, một trường phái, hay cả một thời đại văn chương, tức là những gì mà bất cứ nhà văn nào sáng tạo ra cho mình, bất kể là có ý thức tự giác hay không”.

Từ đầu thế kỷ XX, Thi pháp học đã mang một tinh thần mới. Nếu như Aristote cho rằng nghệ thuật là hoạt động mô phỏng tự nhiên thì các nhà Thi pháp học hiện đại cho rằng nghệ thuật là hoạt động sáng tạo của nghệ sĩ. Nếu Boileau cho rằng Thi pháp học là bộ môn dạy cho nghệ sĩ các khuôn phép sáng tác thơ ca thì các nhà Thi pháp học hiện đại cho

rằng bộ môn này giúp cho độc giả lĩnh hội các tầng bậc ngữ nghĩa đa dạng của tác phẩm. Thi pháp học truyền thống xem xét các yếu tố nghệ thuật một cách riêng lẻ và tách rời với hoạt động tiếp nhận của độc giả. Thi pháp học hiện đại xem xét các yếu tố văn chương trong mối quan hệ chi phối lẫn nhau và trong mối tương quan với cách đọc sáng tạo của độc giả. Nếu Thi pháp học cổ điển cho rằng những nguyên tắc sáng tạo là bất biến thì Thi pháp học hiện đại cho rằng hoạt động sáng tạo là đa dạng, sinh động, biến đổi thường xuyên, không theo khuôn mẫu cứng nhắc nào.

Khái niệm Thi pháp học không chỉ được hiểu là một khoa học còn được hiểu là một khuynh hướng phê bình. Trong công trình Thi pháp học, Tzvetan Todorov đã cố gắng xác lập một định nghĩa về Thi pháp học theo tinh thần của chủ nghĩa cấu trúc. Ông đưa ra hai tiếp cận tương ứng với hai nhiệm vụ của Thi pháp học: “Lối tiếp cận thứ nhất phù hợp với việc xem văn bản văn học như chính bản thân nó; các tiếp cận thứ hai coi mỗi tác phẩm văn học riêng lẻ là sự thể hiện của một cấu trúc trừu tượng nào đó lớn hơn nó”. “Thi pháp học phá vỡ tính đối xứng giữa sự giải thích và khoa học trong phạm vi các công trình nghiên cứu văn học. Khác với sự giải thích các tác phẩm riêng lẻ, nó không chỉ nhằm soi sáng nghĩa của chúng mà còn nhằm nhận thức những quy luật quy định sự xuất hiện của các tác phẩm đó [20, tr 443, 448]. Theo ông, thì cách tiếp cận thứ nhất có nhiệm vụ phân tích, giải nghĩa tác phẩm, tương ứng với phê bình Thi pháp học. Cách thứ hai là hướng tiếp cận tác phẩm từ mô hình khái quát, tương ứng với phương pháp cấu trúc được dùng chung cho các ngành khoa học. Thi pháp học là sự tích hợp cả hai phương pháp phê bình và khoa học.

Từ góc nhìn Cấu trúc luận, Todorov cho rằng, Thi pháp học có nhiệm vụ tiếp cận tìm hiểu những quy luật về cấu trúc trừu tượng bên trong của tác phẩm. Những người theo trường phái này cho rằng, tác phẩm văn chương là một cấu trúc bao gồm nhiều yếu tố liên hệ chặt chẽ với nhau. Thi pháp học có chức năng giải mã cấu trúc tác phẩm văn chương để tìm hiểu các thủ pháp nghệ thuật mà nhà văn sử dụng. Ta cũng có thể thấy rõ hơn quan điểm này qua định nghĩa của V. Ivanov: “Thi pháp học là khoa học về cấu tạo của các tác phẩm văn chương và hệ thống các phương tiện thẩm mỹ mà chúng sử dụng” (*Từ điển bách khoa văn chương giản yếu* của Nga).

Trong khi đó, một số người quan niệm, Thi pháp học có chức năng khám phá vẻ đẹp hình thức nghệ thuật văn chương. Trong *Nhiệm vụ của Thi pháp học*, V. Girmunxki nêu rõ: “Thi pháp học là khoa học nghiên cứu văn chương với tư cách là một nghệ thuật”. Nghĩa là, Thi pháp học tiếp cận tác phẩm văn chương từ góc độ nghệ thuật chứ không phải từ góc độ văn hóa, lịch sử, tâm lý như các nhà Xã hội học. M. B. Khravchenco cho rằng, Thi pháp học có nhiệm vụ nghiên cứu cách thức sáng tác văn chương: “Thi pháp học là một bộ môn khoa học nghiên cứu các phương thức và phương tiện thể hiện một cách nghệ thuật, cũng như khám phá đời sống một cách hình tượng” (*Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*)

Nhiều nhà Thi pháp học Việt Nam cũng theo quan điểm trên. Trong *Từ điển thuật ngữ văn học*, nhóm tác giả Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi định nghĩa: “Thi pháp học là một khoa học nghiên cứu thi pháp, tức hệ thống các phương thức, phương tiện biểu hiện đời sống bằng hình tượng nghệ thuật trong sáng tác văn học (Nhiều tác giả). Nhiều nhà Thi pháp học Nga và Việt Nam trong khi nghiên cứu hình thức nghệ thuật, vẫn không quên nhiệm vụ “khám phá đời sống”, “biểu hiện đời sống bằng hình tượng”. Tức là gắn liền hai nhiệm vụ: nghiên cứu hình thức nghệ thuật lẫn nội dung tư tưởng. Có thể thấy điều đó trong định nghĩa của Trần Đình Sử: “Thi pháp học là cách nghiên cứu hình thức nghệ thuật trong tính chỉnh thể, trong tính quan niệm” (*Thi pháp thơ Tố Hữu*).

Một số nhà Ngôn ngữ học đặt ra nhiệm vụ nghiên cứu Thi pháp học từ góc độ nghệ thuật ngôn từ: “Thi pháp học là khoa học về các hình thức, các dạng thức, các phương tiện, phương thức tổ chức tác phẩm của sáng tác ngôn từ, về các kiểu cấu trúc và các thể loại tác phẩm văn chương” (V. Vinogradov - *Phong cách học, Lý luận ngôn từ nghệ thuật, Thi pháp học*). Nhà Ký hiệu học Đỗ Đức Hiểu cho rằng, Thi pháp học có nhiệm vụ tìm hiểu các lớp nghĩa tiềm ẩn trong tác phẩm: “Thi pháp học là phương pháp tiếp cận, tức là nghiên cứu, phê bình tác phẩm văn chương từ các hình thức biểu hiện bằng ngôn từ nghệ thuật, để tìm hiểu các ý nghĩa hiển hiện hoặc chìm ẩn của tác phẩm” (*Thi pháp hiện đại*). Trong khi đó, nhà Ngôn ngữ học Nguyễn Thái Hòa lại có xu hướng ủng hộ lối tiếp cận Thi pháp học từ góc độ Tu từ học và Phong cách học: “Thi pháp là thuật ngữ của các nhà phê bình và nghiên cứu văn chương, chỉ các phương tiện biểu đạt hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm văn chương, có thể là các phương thức tu từ, thể loại, kết cấu nghệ thuật, hình tượng, phong cách làm nên đặc trưng nghệ thuật của tác giả, tác phẩm (...). Thi pháp học là khoa học về thi pháp, tổng kết lý thuyết đại cương về thi pháp” (*Từ điển Tu từ, Phong cách, Thi pháp học*).

Quả thực, khó có thể tìm được một quan niệm chung về Thi pháp học. Cùng sử dụng một thuật ngữ “thi pháp” nhưng mỗi thời có một cách hiểu khác nhau. Trong thế kỷ XX, bức tranh Thi pháp học rất đa dạng về đối tượng và phạm vi nghiên cứu. Cùng khoác áo “thi pháp” nhưng mỗi người xác định cho mình một nhiệm vụ khác nhau: nghiên cứu phương pháp sáng tác, cấu trúc tác phẩm, hình thức nghệ thuật, thủ pháp ngôn từ... Những quan niệm này cũng cho thấy phần nào sự đa dạng về khuynh hướng nghiên cứu phê bình Thi pháp học.

## **1.2. Diễn trình các khuynh hướng nghiên cứu Thi pháp học**

### **1.2.1. Khuynh hướng Thi pháp học thể loại**

Khuynh hướng Thi pháp học thể loại còn có tên gọi là Thi pháp học cổ điển, Thi pháp học sáng tác hoặc Thi pháp học quy phạm. Nếu dùng từ “cổ điển” thì e rằng không bao quát được vấn đề vì hiện nay khuynh hướng này vẫn còn tồn tại và rất cần thiết. Nếu dùng từ “sáng tác” thì chưa thỏa đáng vì việc nghiên cứu luật thơ không chỉ dành cho giới sáng tác mà còn phục vụ cho việc nguyên cứu, học tập và thưởng thức văn chương nữa.

Nếu chỉ nói “quy phạm” thì e rằng chưa đủ vì khuynh hướng này nghiên cứu cả những cái chưa thành nguyên tắc bất biến. Bởi vậy, chúng tôi dùng tên gọi “Thi pháp học thể loại”.

Khuynh hướng này thường nghiên cứu các tác phẩm, thể loại văn chương từ những khuôn mẫu cố sẵn. Ví dụ, sáng tác kịch thì phải như thể này, xây dựng nhân vật thì phải như thể kia. Các nhà lý luận đưa ra những mô thức kiểu mẫu để định hướng sáng tác. Một số người nghiên cứu về các thể loại văn chương để khái quát mô hình thể loại và những quy phạm của nó phục vụ cho việc học tập và nghiên cứu di sản văn hóa truyền thống.

Cha đẻ của khuynh hướng này là Aristote. Trong *Nghệ thuật thơ ca*, ông dạy học trò cách thức sáng tác các loại hình tự sự, trữ tình và kịch và phân tích một số tác phẩm tiêu biểu của văn chương Hy Lạp để minh họa. Kết cấu của công trình *Nghệ thuật thơ ca* như sau:

1. Mở đầu, phân loại nghệ thuật;
2. Phân loại tính cách trong các thể loại;
3. Mô phỏng như thế nào;
4. Nguyên nhân nảy sinh nghệ thuật thơ ca;
5. Đặc điểm của hài kịch;
6. Đặc điểm của bi kịch;
7. Cách sắp xếp hành động trong bi kịch;
8. Sự thống nhất hành động nhân vật sử thi;
9. Cách xây dựng những tình huống bất ngờ, “cái có thể xảy ra” trong cốt truyện;
10. Cốt truyện đơn giản và cốt truyện phức tạp;
11. Sự đột biến và nhận thức của nhân vật trong cốt truyện;
12. Bố cục của một vở kịch;
13. Các cảm xúc mỹ học: đáng sợ và đáng thương, hạnh phúc và bất hạnh;
14. Bàn thêm về các biến cố đáng sợ và đáng thương trong cốt truyện kịch;
15. Tính cách cần phải cao thượng, thích hợp, giống thật, nhất quán.
16. Sự nhận biết dựa vào dấu hiệu bên ngoài, sự sắp đặt, hồi ức, suy luận;
17. Sự miêu tả các tình tiết trong cốt truyện;
18. Thắt nút và mở nút;
19. Ngôn từ và tư tưởng;
20. Cách dùng âm, vần, từ, câu;
21. Các loại từ: đơn – phức, thông dụng – ít dùng, kéo dài – rút ngắn;
22. Mỹ từ pháp, phép tu từ ẩn dụ;
23. Sự duy nhất về thời gian;
24. Sử thi: độ dài, kết cấu, cách luật, cái kỳ lạ và phi lý;
25. Nhiệm vụ của nhà thơ;
26. Bi kịch cao quý hơn sử thi.

Có thể thấy quan điểm chủ đạo của ông trong đoạn mở đầu tác phẩm: “Chúng ta sẽ bàn về nghệ thuật thơ ca nói chung, về các thể loại riêng của nó, cũng như ý nghĩa mỗi thể loại, và cốt truyện cần phải xây dựng ra sao cho tác phẩm được hay (...) Sử thi, bi kịch, hài kịch và tụng ca, đại bộ phận nhạc sáo, nhạc đàn lục huyền – tất cả những cái đó nói chung đều là những nghệ thuật mô phỏng; giữa chúng có ba điểm khác nhau: mô phỏng bằng cái gì [phương tiện], mô phỏng cái gì [đối tượng], mô phỏng như thế nào [cách thức]”.

Aristote cho rằng, nghệ thuật bắt nguồn từ sự bắt chước, trình bày và biểu diễn. Ông bàn về cách thức mô phỏng nhưng để tác phẩm hấp dẫn, tác giả còn phải biết “tạo kinh ngạc” bằng những hành động biểu diễn ẩn tượng. Tác giả nên sử dụng nhiều lối nói tu từ, đặc biệt là phép ẩn dụ, nên dùng các từ lạ, hoa mỹ để tránh sự tầm thường, nhạt nhẽo. Ông lấy ví dụ, câu “Cái nhọt chân tôi *xâm thực* xác tôi” không hay bằng câu “Cái nhọt chân tôi *gặm mòn* xác tôi”. Cụm từ “chiếc ghế tuyệt đẹp” không hay bằng “chiếc ghế hoa lệ”. Nên dùng các từ như: “tuổi già của một ngày” (buổi chiều), “buổi chiều của cuộc sống”, “buổi

hoàng hôn của cuộc đời” (tuổi già). Đây cũng chính là thủ pháp “lạ hóa” mà sau này được trường phái hình thức cổ sùý.

Như vậy, Aristote phân tích “Nghệ thuật thơ ca” để dạy phương pháp sáng tác. Những nguyên lý Thi học cổ điển của ông đã chi phối nền văn nghệ châu Âu suốt thời cổ trung đại. Sau Aristote, còn có một số nhà lý luận khác cũng có công trình về Thi pháp học như Horace, Trissin, Tasso, Scaliger, Longinus, Caxtenvestro, Minturno, Lessing... Vào thế kỷ XVII, ở Pháp, Boileau đã hiện đại hóa Aristote qua tác phẩm *Bàn về nghệ thuật thơ ca* (còn gọi là *Thi học, Nghệ thuật thơ*). Ông cũng dạy cách sáng tác nghệ thuật: “Các ngài có muốn được công chúng mến mộ không ? / Vậy thì khi viết hãy luôn luôn chuyển đổi ngôn từ” [98, tr. 431]

Ở phương Đông, các quốc gia lớn cũng xuất hiện nhiều cuốn sách bàn về cách thức sáng tác và quy phạm thể loại. Từ thời cổ đại, Ấn Độ có các công trình *Lý luận về kịch* của Bharata (thế kỷ II), Bahamaha (thế kỷ V – VI), Anandavardhana (thế kỷ IX)... Họ có bàn đến trải nghiệm xúc cảm, cách sử dụng các biện pháp tu từ, sự khêu gợi ẩn ý để làm cho lời văn hoa mỹ, có sức lôi cuốn. Thi pháp Ấn Độ coi trọng yếu tố cảm hứng, đề cao sự phản ánh chủ quan hơn là “bắt chước”, “mô phỏng” khách quan như Thi pháp Hy Lạp cổ đại. Ở Nhật Bản, mặc dù các công trình Thi pháp học không nhiều nhưng qua những phát biểu về quan niệm nghệ thuật của các nhà lý luận và nghệ sĩ, ta cũng có thể hình dung được phương pháp sáng tác của họ. Nghệ thuật truyền thống Nhật Bản coi trọng lối biểu hiện tượng trưng, tạo ra nhiều khoảng cách không gian, thời gian trong văn bản để gợi tưởng (“thi pháp chân không”). Phần lớn tác phẩm của họ nhằm hướng đến thể hiện niềm bi cảm trước cái đẹp (aware). J. Kristeva (Bulgaria) gọi đây là nền “Thi học của nước mắt”.

Ở Trung Quốc từ thế kỷ V (TCN), đã có bộ sách *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp. Đây là công trình Lý luận văn học đồ sộ nhất ở phương Đông cổ trung đại. *Văn tâm điều long* gồm có 50 thiên, nội dung đề cập đến khá nhiều lĩnh vực. Trong có một số thiên mang màu sắc Thi pháp học rõ nét nhất là: 5. Biện tao (bàn về Ly tao và Sở từ); 6. Minh thi (giảng giải về thơ); 7. Nhạc phủ (âm nhạc cung đình); 8. Thuyên phú (bàn về phú); 9. Tụng tán (nói về tụng và tán); 16. Sử truyện (bàn về sử và truyện); 18. Luận thuyết (thể lí luận và thể thuyết phục); 27. Thể tính (bàn về cá tính); 29. Thông biến (thông suốt do bắt chước và sau có thể biến hóa); 30. Định thể (văn tự nhiên có hình thể...); 31. Tình thái (tình cảm và nghệ thuật diễn tả); 32. Thanh luật (thanh và luật); 33. Chương cú (chương và cú); 34. Dung tài (đúc gọt); 35. Lệ từ (làm cho lời cân đối); 36. Tỉ hứng (tỉ và hứng); 37. Khoa sức (phóng đại và tô vẽ); 38. Sự loại (lấy sự việc cùng loại mà dẫn chứng); 39. Luyện tự (luyện từ ngữ); 40. Ẩn tú (kín đáo và nổi bật); 43. Phụ hội (tô vẽ thêm); 44. Tổng thuật (bàn chung các thuật); 45. Thời tự (sự biến đổi văn chương theo các thời); 46. Vật sắc (thanh sắc của sự vật); 47. Tài lược (tài năng, kiến thức); 48. Tri kỉ (kẻ tri âm)...

Lưu Hiệp bàn về tác giả, độc giả, mối quan hệ giữa nghệ thuật và vũ trụ. Ông cũng đề cập đến một số nội dung nằm ngoài tác phẩm nghệ thuật như ở thiên 1. Nguyên đạo

(văn bắt nguồn ở tồn tại khách quan). Ông cũng xét văn chương trong tiến trình lịch sử: 2. Trung Thánh (lấy căn cứ ở thánh nhân), 3. Tôn kinh (đề cao các kinh), 4. Chính vĩ (chỉnh đốn những lời mê tín). Nhưng phần lớn nội dung công trình bàn về nghệ thuật viết văn (theo nghĩa rộng, gồm các thể văn viết và âm nhạc). Ở thiên cuối cùng (Tự chí), tác giả trình bày lý do viết tác phẩm này như sau: “*Văn tâm điều long* viết ra lấy tồn tại khách quan (đạo) làm gốc, lấy thánh nhân làm thầy, lấy kinh làm bản chất (thể)”. Ta thấy *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp có vẻ sùng cổ hơn *Nghệ thuật thơ ca* của Aristote. Dung lượng của *Văn tâm điều long* đồ sộ hơn nhiều nhưng không thuần túy Thi pháp học như *Nghệ thuật thơ ca*. Hai tác phẩm được viết cách nhau khoảng một thế kỷ, đại diện cho hai nền Thi pháp Đông – Tây.

Ngoài ra, ở Trung Quốc còn có nhiều lời bàn về nghệ thuật viết văn của các nhà lý luận khác như: Chung Vinh, Tiêu Thông, Lục Cửu Uyên, Nghiêm Vũ, Bạch Cư Dị, Tô Đông Pha, Âu Dương Tu, Viên Hoảng Đạo, Kim Thánh Thán, Mao Tôn Cương, Lương Khải Siêu... Trong *Tùy Viên thi thoại*, Viên Mai (1716 – 1798) đã hoàn thiện và phát triển học thuyết “tính linh”, đề cao tính cách và linh cảm, “tình chân thực, lời khéo léo”. Thi pháp học Trung Quốc mang đậm màu sắc chính trị trong khi Thi pháp học Ấn Độ mang đậm màu sắc tôn giáo.

Mặc dù quan niệm Thi pháp có khác nhau chút ít giữa các nước nhưng chúng đều mang nét chung cơ bản của Thi pháp học truyền thống là đưa ra mô thức chung của thể loại để dạy cách sáng tác.

Sang thế kỷ XX, Thi pháp học vẫn tiếp tục nghiên cứu thể loại văn chương nhưng nó tách thành hai nhánh. Một nhánh ủng hộ những cách tân đổi mới thể loại, điển hình như *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết* (M. Bakhtin), *Truyện ngắn Nga hiện đại. Những vấn đề thi pháp thể loại* (Surin), *Từ từ học tiểu thuyết* (W. Booth)... Chúng ta sẽ có dịp bàn đến xu hướng này trong các trường phái Thi pháp học hiện đại. Nhánh thứ hai vẫn tiếp tục tinh thần của Thi pháp học cổ điển. Các công trình này thường nghiên cứu các thể loại đã định hình trong văn chương quá khứ: *Thi pháp văn chương Hy Lạp cổ đại* (X. X. Averinsep), *Thi pháp thơ cổ điển Nhật Bản (thế kỷ VIII – XIII)* (I.A. Boronina), *Về Thi pháp thơ Đường* (Cao Hữu Công, Mai Tố Lâm). Hoặc nghiên cứu về quy luật thể loại nói chung như *Logic học về các thể loại văn chương* (Kate Hamburger)...

Ở Việt Nam thời trung đại, dường như không có công trình nào chuyên nghiên cứu về Thi pháp học thể loại. Tuy nhiên, ta cũng có thể nhận biết những dấu hiệu Thi pháp học qua các lời tựa sách, bình văn. Quan điểm Thi pháp học thể loại ở Việt Nam được ảnh hưởng từ Trung Quốc và đây cũng là khuynh hướng chủ yếu chi phối lĩnh vực nghiên cứu Thi pháp học ở Việt Nam đến giữa thế kỷ XX. Ta có thể chia các công trình Thi pháp học thể loại ở Việt Nam thành ba nhóm nhỏ:

1. Những tác phẩm bàn về nghệ thuật sáng tác và vẻ đẹp văn chương: *Vân đài loại ngữ* (Lê Quý Đôn), *Chương Dân thi thoại* (Phan Khôi), *Nguyên tắc sáng tác thơ ca* (Vũ

Văn Thanh), *Kỹ thuật sáng tác thơ* (Trương Linh Từ), *Một số vấn đề Thi pháp học. Thi pháp là gì ? Thi pháp học. Thi pháp thơ* (Đỗ Đức Hiếu), *Khai bút về thi pháp và thi học* (Trần Thanh Đạm), *Năm bài giảng về thể loại* (Hoàng Ngọc Hiến), *Thơ ca Việt Nam, hình thức và thể loại* (Bùi Văn Nguyên, Hà Minh Đức), *Về một đặc trưng của Thi pháp thơ Việt Nam (1945 – 1995)* (Vũ Văn Sĩ), *Thi pháp học cổ điển Ấn Độ* (Phan Thu Hiền), *Phân tích tác phẩm văn học trung đại Việt Nam từ góc nhìn thể loại* (Lã Nhân Thìn), *Phân tích tác phẩm văn học hiện đại Việt Nam từ góc nhìn thể loại* (Nguyễn Văn Long), *Phong cách và Thi pháp trong nghệ thuật cải lương* (Hà Văn Cầu), *Về Thi pháp kịch* (Tất Thắng), *Làm sao viết kịch bản phim ?* (Phạm Thùy Nhân), *Viết kịch bản điện ảnh và truyền hình* (Sâm Thương), *Giáo trình sáng tác truyện ngắn* (Văn Giá)...

2. Những tác phẩm bàn về quy tắc thể loại: *Thi pháp nhập môn* (Bàn về thơ Annamite) (Thế Tải, Trương Minh Ký), *Thi pháp điển giải: chỉ phép tắc làm thơ, truyện, ngâm, phú, Thi pháp, Phép làm thơ* (Diên Hương), *Ca trù thể cách* (Xuân Lan), *Luật thơ mới* (Minh Huy), *Tục ngữ Việt Nam, cấu trúc và Thi pháp* (Nguyễn Thái Hòa), *Tìm hiểu Thi pháp tục ngữ Việt Nam* (Phan Thị Đào), *Thi pháp miêu tả thể phú* (Phạm Tuấn Vũ), *Thi pháp ca dao* (Nguyễn Xuân Kính), *Những đặc điểm Thi pháp của các thể loại văn chương dân gian* (Hà Bình Trị), *Những vấn đề Thi pháp văn chương dân gian* (Nguyễn Xuân Đức), *Bài giảng mấy vấn đề về thi pháp văn học dân gian* (Trần Hoàng), *Thi pháp văn học dân gian* (Lê Trường Phát). Riêng về *Thi pháp thơ Đường*, có tới năm công trình riêng biệt của Quách Tấn, Nguyễn Thị Bích Hải, Lương Duy Thứ, Nguyễn Khắc Phi – Trần Đình Sử, Nguyễn Đình Phúc... Ngoài ra, luật thơ Đường cũng được bàn đến trong các công trình: *Hình thức cổ thi Trung Quốc* (Hồ Sĩ Hiệp), *Học nhanh luật thơ Đường* (Hoài Yên), *Tiếp cận thơ Đường luật Việt Nam sau thế kỷ XIX từ góc nhìn thể loại và thi pháp* (Lê Đình Sơn), *Giới thiệu các luật thơ, thể thơ, cách làm thơ* (Hoàng Xuân Họa), *Sổ tay tiếp cận thi pháp và thực hành thi phạm* (Lê Hưng VKD)... Và cũng có một số công trình vận dụng Thi pháp thể loại vào nhà trường: *Thi pháp học thể loại và việc đổi mới dạy học Ngữ văn trong nhà trường phổ thông* (Phạm Thị Thu Hương), *Thi pháp trong văn học thiếu nhi* Bùi Thanh Truyền (chủ biên)...

3. Những tác phẩm nói về sự vận động, biến hóa và tương tác thể loại: *Từ thơ Mới đến thơ Tự do* (Bằng Giang), *Thể lục bát từ ca dao đến Truyện Kiều* (Nguyễn Văn Hoàn), *Sự tiếp thu về mặt thi pháp của thơ Mới đối với thơ Đường* (Lê Thị Anh), *Sự chuyển đổi thi pháp từ ca dao cổ truyền đến ca dao hiện đại* (Nguyễn Hằng Phương), *Truyện thơ Tày : Nguồn gốc, quá trình phát triển và thi pháp thể loại* (Vũ Anh Tuấn), *Truyện Nôm: Lịch sử phát triển và thi pháp thể loại* (Kiều Thu Họa), *Truyện ngắn Việt Nam: Lịch sử - Thi pháp – Chân dung* (Phan Cự Đệ chủ biên) – *Tiểu thuyết sử thi, mấy vấn đề đặc trưng thể loại* (Phạm Ngọc Hiến), *Thành tựu văn xuôi Việt Nam sau đổi mới từ góc nhìn tương tác thể loại* (Trần Việt Thiện)...

Danh mục các tác phẩm Thi pháp học theo khuynh hướng mô hình hóa thể loại còn rất dài và trong tương lai sẽ tiếp tục xuất hiện nhiều hơn. Điều đó cho thấy, đây là một hướng nghiên cứu lớn, thu hút rất nhiều sự quan tâm của các nhà Thi pháp học.

### 1.2.2. Khuynh hướng Thi pháp học hình thức ngôn ngữ

Chủ nghĩa hình thức vốn manh nha từ trong những công trình lý luận âm nhạc của nhà Mỹ học người Đức J. F. Herbart thế kỷ XIX. Đến đầu thế kỷ XX, giới hội họa Anh đều biết đến câu nói nổi tiếng của Clive Bell: “Nghệ thuật là hình thức có ý nghĩa”. Ở Thụy Sĩ, trường phái Ngôn ngữ học hình thức của F. Saussure tuyên bố: “Ngôn ngữ là hình thức chứ không phải chất liệu”. Họ chia một phát ngôn thành hai mặt: cái biểu đạt (hình thức) và cái được biểu đạt (nội dung). Nói cách khác, một bên là ngữ (code) và một bên là ngôn (message). Các nhà Hình thức luận quan tâm tới hình thức ngôn ngữ, trong khi các nhà Nhận thức luận chỉ quan tâm đến mặt nội dung văn bản.

Ở đâu mà Nhận thức luận phát triển đến mức cực đoan thì ở đó thường xuất hiện Hình thức luận để tạo cân bằng. Những người theo chủ nghĩa hình thức phủ nhận việc tiếp nhận tác phẩm từ góc độ lịch sử, xã hội, chính trị, tôn giáo, đạo đức, tâm lý... Họ cũng gạt ra những nội dung hiện thực cuộc sống lẫn tiểu sử tác giả, hoàn cảnh sáng tác. Theo họ, nhà văn không còn là “người thư ký trung thành của thời đại”, tác phẩm văn chương không phải là “tấm gương phản chiếu hiện thực”. Ngoài ra, chủ nghĩa hình thức cũng phủ nhận lối tiếp nhận tác phẩm mang tính chủ quan của chủ nghĩa tượng trưng - ấn tượng. Họ cho rằng, chất liệu cơ bản của văn chương là ngôn từ chứ không phải hình ảnh.

Chủ nghĩa hình thức có mặt ở khắp nơi trên thế giới. Nhưng nó chỉ thực sự gây chú ý trên nước Nga – nơi mà phương pháp Xã hội học và trường phái Văn hóa – lịch sử giữ vai trò thống soái suốt từ cổ đại cho đến hết thế kỷ XX. Trường phái hình thức Nga tồn tại trong khoảng thời gian 1914 – 1930. Nó gồm những nhà Ngôn ngữ học có cùng chung sở trường nghiên cứu hình thức ngôn ngữ. Trường phái này không có đất dụng võ ở Liên Xô và phải sớm giải tán. Những người ở lại trong nước phải dung hòa giữa Hình thức luận và Nhận thức luận để đề ra trường phái Thi pháp học văn hóa – lịch sử. Hai chủ soái của trường phái hình thức Nga là R. Jakobson và V. Shklovski phải chạy ra nước ngoài rồi phát triển luận thuyết của mình trên cơ sở Ngôn ngữ học cấu trúc – Ký hiệu học. R. Jakobson từng công tác ở Tiệp Khắc và cùng J. Mukarovsky, N.S. Troubetzkoy... lập nên trường phái Ngôn ngữ học Prague. Sau đó, R. Jakobson và R. Wellek mang Hình thức luận sang Mỹ. Tại đây, R. Wellek cùng với A. Warren viết cuốn *Lý thuyết văn chương*. Và từ giữa thế kỷ XX, phương Tây mới chú ý đến trường phái hình thức Nga.

Trong thời gian tồn tại ở Nga, Hội nghiên cứu ngôn ngữ thi ca (OPOJAZ) đã xuất bản tập san định kỳ Thi pháp học và công bố các cuốn sách như: *Những vấn đề Thi pháp, Thi pháp học - Tuyển tập về lý thuyết ngôn ngữ thi ca* (nhiều tác giả), *Sự phục sinh của từ, Nghệ thuật như là thủ pháp, Về lý thuyết văn xuôi* (V. Shklovski), *Lý luận về phương pháp hình thức, Giai điệu câu thơ Nga trữ tình* (B. Eikhenbaum), *Về câu thơ* (B. Tomashevski),



*Vấn đề ngôn ngữ thi ca* (Y. Tynianov), *Về văn xuôi nghệ thuật, Phong cách học - Lý thuyết ngôn từ thơ ca – Thi pháp học* (V. Vinogradov), *Nhịp điệu và cú pháp* (O. Brik)...[70].

Các nhà Hình thức luận đã tiếp tục phát huy một số mặt mạnh trong phương pháp khoa học của Aristote. Đó là tinh thần phân tích dựa vào những yếu tố bên trong tác phẩm chứ không lạm dụng những yếu tố nằm ngoài tác phẩm. Họ cho rằng, tác phẩm văn chương có một giá trị tự thân, phải hiểu những đặc trưng của nó mới có thể đánh giá đúng đắn sự sáng tạo của nghệ sĩ. Họ chủ trương nghiên cứu “các quy luật nội bộ của văn chương”. Đó là kỹ năng phân tích nghệ thuật tu từ để chỉ ra những cái hay, cái đẹp của tác phẩm.

R. Jakobson cho rằng, nhiệm vụ của Thi pháp học là trả lời câu hỏi: “Cái gì khiến cho một thông điệp trở thành một tác phẩm nghệ thuật”. Ông cho rằng, “Đối tượng của khoa học văn chương không phải là văn chương mà là tính văn chương, tức là cái làm cho một tác phẩm nào đó trở thành một tác phẩm văn chương”. Để tìm ra “tính văn chương” (thi tính), các nhà Hình thức luận chú trọng tìm hiểu những đặc trưng của ngôn ngữ thơ nhiều hơn ngôn ngữ văn xuôi vì ngôn ngữ thơ có “thi tính” cao hơn. Họ nghiên cứu âm tiết, vần điệu, từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp, cấu trúc, hình thức, thủ pháp và chức năng của ngôn ngữ thơ. Từ đó xác định những quy luật riêng mang tính sáng tạo của nhà văn.

Các nhà Hình thức luận đưa ra một quan niệm mới về hình thức và nội dung. Theo quan niệm truyền thống, khái niệm “hình thức” được hiểu là đối lập với “nội dung”. Các nhà Hình thức luận không đối lập như vậy mà theo họ, hình thức và nội dung là một thể hài hòa. Họ nghiên cứu một loại “hình thức mang tính nội dung”. Eichenbaum khẳng định: “Khái niệm hình thức từ nay đã có một nghĩa mới, nó không còn là cái vỏ, là cái bình đựng nội dung nữa mà là một toàn bộ năng động và cụ thể có nội dung của nó, mà không cần một quan hệ tương hỗ kiểu bình và nước” [49]. Tuy nhiên, trong nội bộ trường phái hình thức Nga cũng có hiện tượng “chín người mười ý”. Trong khi nhiều người, như V. Shklovski quá coi trọng “Thi pháp học chất liệu” thì M. Bakhtin muốn tìm một giải pháp dung hòa giữa nội dung và hình thức (*Phương pháp hình thức trong nghiên cứu văn chương, Vấn đề nội dung, chất liệu và hình thức trong sáng tạo nghệ thuật ngôn từ...*)

V. Shklovski quan niệm: “Nghệ thuật như là thủ pháp”. Nhà văn đã dùng các thủ pháp nhào nặn chất liệu ngôn ngữ để tạo ra tác phẩm nghệ thuật. Những ngôn từ nghệ thuật này, nói như Aristote là những “từ lạ” gây kinh ngạc. V. Shklovski cho rằng đặc trưng của nghệ thuật là sự “lạ hóa”. Theo ông, nghệ sĩ đã sáng tạo ra những cách diễn đạt mới lạ để làm cho từ ngữ được “phục sinh” dưới hình thức mới. Nhờ đó, mỗi lần tiếp cận tác phẩm văn chương, bạn đọc khám phá thêm một chân trời ngôn ngữ mới lạ. V. Skolovsky nói: “Thủ pháp nghệ thuật là thủ pháp “lạ hóa” sự vật, là thủ pháp tạo ra sự phức tạp hóa, nó tăng thêm những cảm thụ khó khăn và kéo dài”.

Ta có thể minh họa các luận điểm này bằng các tác phẩm văn chương Việt Nam. Trong bài *Thơ duyên*, Xuân Diệu đã sáng tạo ra có những lối diễn đạt lạ thường như: *chiều mộng, chiều thưa, nhánh duyên, lá lá cành hoang nắng trở chiều...* Trong truyện *Chùa*

*Đàn*, Nguyễn Tuân cũng tạo ra những cách diễn đạt khác với ngôn ngữ đời thường: “*Nó là cái lá lay nhào lìa của lá bỏ cành. Nó là cái lê thê của nắm vô danh hiu hiu ngọn vàng so le*”. Cái hay của văn chương là luôn cung cấp cho bạn đọc những cách diễn đạt mới lạ, bất ngờ, thú vị. Cái này chính là “chất văn chương” – đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học.

Ở Việt Nam, những công trình Thi pháp học của R. Jakobson đã được giới thiệu ở miền Nam trước 1975 nhưng lúc bấy giờ người ta nghĩ rằng ông là một nhà Ngôn ngữ học người Mỹ. Những thành quả nghiên cứu của ông được xếp vào trường phái Cấu trúc – Ký hiệu học Âu – Mỹ. Trong khi đó, giới khoa học miền Bắc chưa biết đến Hình thức luận. Cuối thế kỷ XX, Thi pháp học được nhập khẩu từ Liên Xô vào Việt Nam nhưng đó là thế hệ F2, tức là Thi pháp học văn hóa – lịch sử. Nhưng thông qua đứa con này, người ta lại biết đến cha đẻ của nó: Trường phái hình thức Nga đầu thế kỷ XX. Trường phái hình thức Nga dường như không có ảnh hưởng gì lớn đến giới Thi pháp học Việt Nam. Một phần vì nó giống như một ngôi sao băng chợt lóe sáng rồi nhanh chóng biến dạng, hòa tan vào các trường phái khác nên khó nhận diện. Một phần do truyền thống văn hóa Việt Nam không chuộng lối nghiên cứu cực đoan của Hình thức luận.

Trường phái hình thức Nga được nhắc đến trong một số công trình dịch thuật, biên khảo như: *Nghệ thuật như là thủ pháp, lý thuyết chủ nghĩa hình thức Nga* (Đỗ Lai Thúy biên soạn), *Trường phái hình thức Nga* (Huỳnh Như Phương), *M. M. Ba-kho-tin và vấn đề ngôn từ văn chương* (Nguyễn Kim Đính), *Vấn đề nội dung, chất liệu và hình thức trong sáng tạo nghệ thuật ngôn từ* (M.M. Bakhtin, Phạm Vĩnh Cư dịch)... Nhiều công trình lý luận cũng đề cập đến trường phái hình thức ở Châu Âu nói chung như: *Khái niệm về ngôn ngữ và thi pháp Anh* (Đỗ Khánh Hoan), *Samuel Beckett và thẩm quyền của ngôn ngữ* (Huỳnh Phan Anh), *Phê bình văn chương thế kỷ XX* (Thụy Khuê), *Tóm lược các lý thuyết phê bình văn chương chính từ đầu thế kỷ XX đến nay* (Nguyễn Hưng Quốc), *Roman Jakobson và Thi pháp* (Đặng Tiến), *Khái niệm về hình thức và kết cấu trong phê bình văn nghệ thế kỷ XX* (Rene Wellek, Hoài Anh dịch), *Lý luận phê bình văn học phương Tây thế kỷ XX* (Phương Lựu), *Lý luận phê bình văn học thế giới thế kỷ XX* (Lộc Phương Thủy chủ biên)...

Nhiều nhà nghiên cứu phê bình Việt Nam cũng có những công trình theo hướng Thi pháp hình thức ngôn ngữ như: *Văn học và Ngữ học* (Bùi Đức Tịnh), *Đi tìm tác phẩm văn chương* (Huỳnh Phan Anh), *Ngôn ngữ thơ* (Nguyễn Phan Cảnh), *Một số vấn đề về thi pháp của nghệ thuật ngôn từ* (Nguyễn Kim Đính), *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học*, *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (Phan Ngọc), *Thi pháp: Sự hình thành, nghĩa và xu thế ứng dụng* (Vương Trí Nhàn), *Ngôn ngữ và sáng tạo văn học* (Nguyễn Lai), *Mấy vấn đề Thi học và thi luật đại cương* (Lý Toàn Thắng), *Từ điển Tu từ - Phong cách học – Thi pháp học* (Nguyễn Thái Hòa)...

### **1.2.3. Khuynh hướng Thi pháp học Cấu trúc – Ký hiệu học**

Từ thời cổ đại, Platon đã phát biểu một câu mở đường cho chủ nghĩa cấu trúc: “Thực thể là do mối liên hệ làm nên”. Nhưng chủ nghĩa cấu trúc hiện đại được khởi hứng từ *Giáo trình Ngôn ngữ học đại cương* (1916) của nhà Ký hiệu học Thụy Sĩ F. Saussure. Các nhà Ký hiệu học cho rằng, “Ngôn ngữ là hệ thống ký hiệu dùng để diễn đạt ý tưởng”, nó bao gồm hai mặt gắn kết chặt chẽ là cái biểu đạt (hình thức) và cái được biểu đạt (nội dung). Nếu như ngôn ngữ đời sống thường đơn điệu, đơn nghĩa thì ngôn ngữ văn chương rất sống động, giàu ý nghĩa, “Ký hiệu văn chương gọi cái gì không phải là chính nó”.

Có thể nói, lý thuyết Ký hiệu học của trường phái Geneve đã đặt nền tảng hình thành nên Thi pháp học hiện đại. Từ đó, nảy sinh ra các trường phái nghiên cứu văn chương khác nhau: Trường phái hình thức Nga, Trường phái Phê bình Mới Âu – Mỹ, Ký hiệu học, Tự sự học... Mảng không gian tương giao giữa các học thuyết và các ngành khoa học có tên gọi chung là Thi pháp học cấu trúc. Như vậy, chủ nghĩa cấu trúc - Ký hiệu học là một khuynh hướng nghiên cứu tổng hợp, liên ngành. Cho nên, ta đừng ngạc nhiên khi thấy trong danh sách của nó có cả đại biểu của trường phái hình thức Nga (R. Jakobson), hoặc đại biểu của Phê bình Mới (R. Barthes)...

Sở dĩ ta gọi trường phái này bằng một cái tên ghép “Cấu trúc – Ký hiệu học” là vì nó kết hợp tư duy của một ngành khoa học (Ký hiệu học) và một học thuyết (Cấu trúc luận). Ta có thể phân biệt chúng như sau:

Ký hiệu học quan tâm đến ý nghĩa biểu đạt của các ký hiệu ngôn ngữ. Cho nên, nó nghiên cứu cả dụng ý của người gửi thông điệp và cách hiểu của người nhận thông điệp. Người gửi / tác giả dùng các thủ pháp ngôn từ để tạo ra một bản mã mang tính thẩm mỹ. Người nhận / độc giả sẽ giải mã để nhận ra ý nghĩa của thông điệp. Thao tác chung mà các nhà Ký hiệu học thường làm là: tìm ra các từ đắt, câu hay, những hình tượng bất thường, đáng chú ý. Họ thống kê xem thử đây là hiện tượng cá biệt hay phổ biến để xác định phong cách của nhà văn, khẳng định sự độc đáo của tác phẩm. Đôi lúc, họ còn tiến hành so sánh giữa các từ ngữ, hình tượng trong tác phẩm hoặc các tác phẩm, tác giả khác. Nhưng quan trọng nhất là thao tác phân tích, giải thích các từ ngữ, hình tượng để tìm ra lớp nghĩa ẩn giấu sau các thông điệp ngôn ngữ. Các lớp nghĩa này được hình thành dựa trên cơ sở liên tưởng đến sự tương đồng giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt. Ví dụ, một từ “bàn” không có ý nghĩa gì, phải đặt trong mối quan hệ đối lập với các yếu tố cùng hệ thống mới thấy được nghĩa cụ thể. Ngoài ra, cũng dựa vào mối liên hệ với bối cảnh trong câu chuyện và kinh nghiệm của người phân tích. Cuối cùng, nhà Ký hiệu học khái quát lên ý nghĩa của thông điệp, đánh giá tài năng sáng tạo của tác giả.

Về Cấu trúc luận, R. Barthes đã định nghĩa như sau: “Thi pháp học cấu trúc là khoa học về những điều kiện của nội dung, nghĩa là về những hình thức (...) Đối tượng của Thi pháp học cấu trúc sẽ không phải là những ý nghĩa đầy chặt của tác phẩm mà trái lại là thứ nghĩa trống mang được tất cả thứ nghĩa đầy chặt ấy” [10, tr. 47]. Nguyên tắc của Cấu trúc luận là xem xét tác phẩm trong sự tách rời với hoàn cảnh xã hội và tiểu sử tác giả. Nói như

R. Wellek: “Tác phẩm nghệ thuật có thể được coi là cấu trúc đa tầng của ký hiệu và nghĩa, hoàn toàn tách biệt khỏi quá trình trí lực của tác giả trong thời gian hình thành tác phẩm và do đó, nó cũng tách biệt với những điều đã ảnh hưởng tới tư tưởng của tác giả” [11, tr. 138 - 139]. Cấu trúc có các đặc tính: tính toàn thể (các yếu tố có sự liên kết nhau tạo thành một thực thể trọn vẹn). Tính biến thiên (sự vận động thay đổi trật tự của các lớp cấu trúc và sự cụ thể mô hình khái quát). Tính tự trị (tĩnh tại, nội tại, đồng đại, bản sắc riêng).

Những nhà Cấu trúc luận thường quan tâm đến bản thân thông điệp. Họ cho rằng ngôn từ trong tác phẩm văn chương được tổ chức thành một hệ thống gồm nhiều yếu tố có mối quan hệ chặt chẽ, chi phối qua lại, quy định giá trị lẫn nhau. Ý nghĩa của một từ ngữ chỉ được xét trong một hệ thống nhất định, khi chuyển sang hệ thống khác, nó sẽ mang một nghĩa khác. Như vậy, phê bình văn chương là tìm hiểu mối quan hệ giữa hệ thống ký hiệu và hệ thống ý nghĩa trong cấu trúc nội tại văn bản tác phẩm. M. L. Gasparov cho rằng: “Thi pháp học cấu trúc không phải là Thi pháp của các yếu tố tách rời, mà là Thi pháp về các quan hệ của các yếu tố tạo nên tác phẩm”. Tức là, nó nghiên cứu các yếu tố ngôn từ trong tính chỉnh thể, trong sự sắp xếp có dụng ý, gọi là cấu trúc (cơ cấu). Nếu như Hình thức luận chú ý đến tính văn chương, Phê bình Mới chú ý đến ý nghĩa từng tác phẩm thì Cấu trúc luận chú ý đến “ngữ pháp” văn chương. Tức là tìm hiểu những cấu trúc đặc biệt của văn chương khiến cho nó khác với các thông điệp thông thường. Trong công trình *Thi pháp học cấu trúc*, T. Todorov nói: “Thi pháp học không quan tâm đến đoạn văn này hay đoạn văn kia của một tác phẩm, mà là những cấu trúc trừu tượng được nó gọi là “miêu tả” hay “hành động” hoặc “giả trần thuật” [9, tr. 272].

Chúng ta có thể thấy sự kết hợp cả Ký hiệu học và Cấu trúc luận trong các công trình nghiên cứu của R. Jakobson. Với tư cách là một nhà Ký hiệu học, R. Jakobson cho rằng tác phẩm văn chương như một thông điệp mà người gửi muốn người nhận hiểu được dụng ý của mình. Ông đưa ra sáu yếu tố của một cuộc giao tiếp: Người gửi (tác giả - chức năng (CN) biểu cảm, truyền đạt), người nhận (bạn đọc - CN tác động, mời gọi), thông điệp (văn bản - CN thi ca), bối cảnh (ngữ cảnh - CN quy chiếu, thể hiện), tiếp xúc (quan hệ - CN kiểm thông: kiểm tra sự thông suốt, liền mạch khi giao tiếp), bản mã (ký hiệu - CN siêu ngôn ngữ, giải nghĩa). Trong đó, chỉ có yếu tố thông điệp thực hiện rõ nét nhất chức năng thi ca. Chính ở yếu tố này, người ta có thể phân biệt được cái nào là nghệ thuật và cái nào không phải là nghệ thuật.

Ví dụ: người nói A gửi tới người nghe B hai thông điệp: 1: Anh về có nhớ em chẳng / Em thì một dạ thủy chung đợi chờ. 2: Thuyền về có nhớ bến chẳng / Bến thì một dạ kháng kháng đợi thuyền. Ta thấy rằng, thông điệp 2 có tính nghệ thuật cao hơn thông điệp 1 bởi nó được “lạ hóa” bằng các thủ pháp nhân hóa và ẩn dụ.

R. Jakobson cũng nghiên cứu cả cấu trúc phát ngôn, đặc biệt là mối quan hệ giữa trực lựa chọn và trực kết hợp. Ông có câu nói nổi tiếng: “Chức năng thi ca phóng chiếu nguyên tắc tương đồng của trực lựa chọn lên trực kết hợp”. Chúng ta có thể hình dung bằng việc vẽ

ra trực tung (trực lựa chọn, liên tưởng, ẩn dụ) và trực hoành (trực kết hợp, ngữ đoạn, hoán dụ). Giả sử có một câu thơ bảy chữ chạy dài trên trực hoành. Nhiệm vụ của trực này là liên kết các từ lại theo thứ tự trước sau sao cho đúng và hay (có thể đảo ngữ, tạo khoảng trống, dùng hư từ...). Ông nói: thơ ca là “mỹ học của sự so sánh tương đồng và mỹ học của sự so sánh đối lập”. Nghĩa là, một từ trên trực hoành sẽ làm nảy ra hàng loạt từ đồng nghĩa và phản nghĩa với nó trên trực tung. Sau đó, người ta sẽ làm thao tác so sánh đối lập để loại ra các từ dở để khẳng định từ của tác giả dùng là hay. Từ nào càng gọi nhiều liên tưởng thì từ đó đắt giá, câu nào gọi nhiều nghĩa thì câu đó càng hay. Một cái biểu đạt có thể gọi ra nhiều cái được biểu đạt khiến cho câu thơ đa nghĩa, mơ hồ, lạ lẫm.

Như đã nói, khuynh hướng Cấu trúc – Ký hiệu học là một hướng nghiên cứu liên ngành, kết hợp nhiều luận thuyết. Mỗi nhà khoa học đã mang đến cho Thi pháp học cấu trúc – Ký hiệu học một gương mặt khác nhau. Sau đây, ta hãy điếm qua một vài gương mặt tiêu biểu:

Nhà Ký hiệu học S. Langer (Mỹ) chủ trương nghiên cứu hình thức ngôn từ để tìm hiểu các thông điệp của tác giả. Bà quan niệm, nghệ thuật là ký hiệu của tình cảm, hình thức trong tác phẩm nghệ thuật là “hình thức có ý nghĩa”, “hình thức mang tính biểu hiện”. Quá trình tiếp nhận tác phẩm là quá trình giải mã cấu trúc – ký hiệu để tìm ra các lớp nghĩa. Cũng cùng quan điểm đó, R. Barthes (Pháp) thường dùng Ký hiệu học để phê bình văn phong của một tác phẩm. Chẳng hạn, trong *Độ không của lối viết*, ông chứng minh rằng, trong tiểu thuyết *Kẻ xa lạ*, A. Camus đã dùng loại văn phong trung tính (không ấm – không lạnh). Nhân vật “tôi” hoàn toàn vô cảm trước cái chết của mẹ mình. Các tín hiệu ngôn ngữ - hành vi của nhân vật trong ngày mẹ mất đã tố cáo điều đó. Việc dùng một loại văn phong lạnh lùng để miêu tả một câu chuyện đau lòng cũng là một thủ pháp nghệ thuật, có tác dụng làm “bùng nổ” sự phẫn nộ trong lòng bạn đọc.

Claude Lévi-Strauss (Pháp) được xem là "cha đẻ nhân chủng học hiện đại". Mặc dù ông không phải là một nhà Thi pháp học thuần túy nhưng một vài công trình nghiên cứu về văn chương dân gian của ông đã gọi nhiều ý tưởng lớn cho các nhà Thi pháp học. Strauss có nghiên cứu “ngữ pháp nội tại” nhưng sự đóng góp lớn nhất của ông là sự vận dụng thuyết cấu trúc vào việc nghiên cứu thần thoại. Ông đã xếp chồng các cốt truyện thần thoại để tìm “ngôn ngữ” chung của các tộc người. Ông cũng thống kê các cấu trúc đối lập, cặp đôi trong thần thoại để đọc được ý nghĩa của tác giả dân gian.

Hướng nghiên cứu này được nhiều nhà Thi pháp học vận dụng. Chẳng hạn, trong *Thi pháp của huyền thoại*, Meletinsky đã nghiên cứu cấu trúc văn chương theo các cặp phạm trù đối lập. Phương pháp mà các nhà Cấu trúc luận thường làm là phân tích chia nhỏ các sự vật thành những cặp đối lập để tìm ra ý nghĩa riêng của nó. Ví dụ, đối lập: trên / dưới, gần / xa, cao / thấp, sống / chết, thiện / ác, nước / lửa, hạnh phúc / bất hạnh, bình thường / bất thường, quan trọng / không quan trọng, xưa / nay, chẵn / lẻ... Sau đó, họ tìm mối liên kết giữa các cặp đối lập và các sự vật hiện tượng, từ ngữ, âm thanh để giải mã, lý giải các mối

liên hệ, rồi tích hợp, khái quát mô hình cấu trúc tác phẩm. Trong *Cấu trúc văn bản nghệ thuật ngôn từ*, Y. Lotman cũng phân tích các yếu tố đối lập như: rộng / hẹp, tự do / nô lệ, hài hòa / lộn xộn... Ngoài ra, ông còn nghiên cứu khuôn khổ, không gian, cốt truyện, nhân vật, điểm nhìn, “cảnh” trong điện ảnh và văn học.

Một nhà khoa học thuộc trường phái Địa lý – Dân tộc học Phần Lan là Aarne đã lập ra “Bảng tra cứu các cốt truyện” theo type. Cách làm này đã gợi ý cho nhiều nhà khoa học chú tâm nghiên cứu cốt truyện theo các type như: R.M. Vonkov, A.N. Vexeloxki, V. Shklovxki, B. Tomachevski, B. Eikhenbaum, J. Bedier, S. Thomson... Trong *Hình thái học truyện cổ tích*, V.Ja. Propp chia cốt truyện cổ tích thành 31 kiểu tình huống chức năng, nhưng quy về 6 nhóm chính: Tình huống chuẩn bị - Sự việc hóa phức tạp – Nhân vật chính di chuyển – Chiến đấu và chiến thắng – Trở về - Nhận ra và kết hôn. Và có bảy loại nhân vật đảm nhiệm bảy vai trò: Kẻ địch thủ - Kẻ ban tặng – Kẻ trợ thủ - Kẻ được tìm kiếm – Kẻ được phái đi – Nhân vật chính - Nhân vật chính giả. Phần lớn các truyện cổ tích đều giống nhau về cấu trúc cốt truyện, chỉ thay tên đổi họ nhân vật và thời gian, địa điểm mà thôi. Khi phân tích các truyện này, người ta quan tâm tới việc mô hình hóa cốt truyện, ý nghĩa các tình huống, chức năng các loại nhân vật...

Tz. Todorov là một nhà Tự sự học nổi tiếng người Pháp. Trong công trình *Thi pháp học cấu trúc* và các bài phê bình Thi pháp văn xuôi, ông chú trọng nghiên cứu những vấn đề của “ngữ pháp tự sự” như cú pháp trần thuật, ngữ pháp của truyện kể, cấu trúc của văn bản (trật tự, bố cục, sự lồng ghép). Ông cũng quan tâm đến yếu tố người trần thuật và nhân vật như: điểm nhìn, ngôi trần thuật, diễn từ văn chương (lời viết), hành động nhân vật, sự diễn vai... Ngoài ra, giống với Phê bình Mới, Todorov cũng chú ý đến văn bản do người đọc xây dựng. Jonathan Culler cũng coi trọng lý thuyết về người đọc, nhất là độc giả thành thạo (*Cấu trúc thơ, Thi pháp học cấu trúc*).

Trong lĩnh vực nghiên cứu cấu trúc tác phẩm, còn có nhiều gương mặt nổi tiếng như: J. Cohen (*Cấu trúc ngôn ngữ thơ*), R. Scholes (*Chủ nghĩa cấu trúc trong văn chương: nhập môn*), B. L. Riftin (*Ký hiệu học và sáng tạo văn chương*), A.J. Greimas (*Thần thoại học so sánh*) ... Ngoài ra, còn phải kể đến những nhà Cấu trúc – Ký hiệu học khác như: P. Lubbock, E.M. Forste, J. Frank, W. Boothe, R. Freedman, M. Bal, F. Kermodé, G. Prince, Ch. Peirce, J. E. Cassirer, U. Eco, S. Chatman, C. Guillen, M. Riffaterre, K. Tompson, C. Bremon...

Lý thuyết Cấu trúc – Ký hiệu học đã du nhập vào Nam Việt Nam trước 1975 với tên gọi là “thuyết cơ cấu”. Nguyễn Văn Trung đã giới thiệu Cấu trúc luận “Đặt lại vấn đề văn minh với Levi-Strauss” đăng trên tạp chí Bách Khoa suốt ba kỳ (ngày 1 / 4 / 1966; 15 / 4 / 1966; 1 / 5 / 1966). Trong khi chủ nghĩa cấu trúc được tiếp nhận khá hồ hởi ở miền Nam thì ở miền Bắc, nó được tiếp đón bằng cặp mắt e dè (*Chủ nghĩa cấu trúc, một biến dạng của triết học duy tâm hiện đại* – T/c Học tập, số 12 / 1972). Phải sau 1986, việc nghiên cứu chủ nghĩa cấu trúc mới được chú ý đúng mức. Khi so sánh trong số các khuynh hướng

ngiên cứu Thi pháp học ở Việt Nam, ta thấy khuynh hướng Cấu trúc – Ký hiệu học vẫn chiếm số lượng công trình nhiều hơn cả. Có thể chia thành bốn nhóm sau:

Nhóm các công trình giới thiệu trào lưu Cấu trúc – Ký hiệu học nước ngoài: *Đặt lại vấn đề văn minh với Levi-Strauss, Tìm hiểu cơ cấu luận như một phương pháp, một tiểu thuyết và đặt vấn đề tiếp thu* (Nguyễn Văn Trung), *Tìm hiểu thuyết cơ cấu, Chủ nghĩa hiện sinh và thuyết cấu trúc* (Trần Thiện Đạo), *Quan niệm cơ cấu trong các khoa học nhân văn, Thuyết cơ cấu và phê bình văn học* (Trần Thái Đình), *Ferdinand de Saussure và ngữ học cơ cấu* (Phạm Hữu Lai), *Ngành nghiên cứu văn học Liên Xô chống chủ nghĩa cấu trúc* (Lê Sơn), *Cấu trúc truyện kể: Greimas – người xây nền cho trường phái Ký hiệu học Pháp* (Nguyễn Đức Dân), *Chủ nghĩa cấu trúc và văn học* (Trịnh Bá Đĩnh tuyển chọn và giới thiệu), *Truyện cổ tích dưới mắt các nhà khoa học* (Chu Xuân Diên), *Thi học và Ngữ học, lý luận văn học phương Tây hiện đại* (Trần Duy Châu biên dịch), *Lý luận văn học, những vấn đề hiện đại* (Lã Nguyên biên dịch)....

1. Nhóm các công trình lý luận chủ nghĩa Cấu trúc – Ký hiệu học của các tác giả Việt Nam: *Lược khảo văn học* (Nguyễn Văn Trung), *Thơ là gì?* (Đặng Tiễn), *Quan niệm cơ cấu trong các khoa học nhân văn; Thuyết cơ cấu và phê bình văn chương* (Trần Thái Đình), *Đi tìm tác phẩm văn chương* (Huỳnh Phan Anh), *Cấu trúc trong phê bình văn học; Ký hiệu – nghĩa và phê bình văn học; Thi pháp học và thế giới vi mô của văn học; Từ Ký hiệu học đến Thi pháp học* (Hoàng Trinh), *Thi pháp hiện đại* (Đỗ Đức Hiểu), *Cách giải thích văn học bằng Ngôn ngữ học* (Phan Ngọc), *Ngôn ngữ thơ* (Nguyễn Phan Cảnh), *Những vấn đề thi pháp của truyện* (Nguyễn Thái Hòa), *Lý luận văn học, vấn đề và suy nghĩ* (Nguyễn Văn Hạnh, Huỳnh Như Phương), *Góp phần tìm hiểu phương pháp cấu trúc, Phương pháp luận nghiên cứu văn học* (Nguyễn Văn Dân), *Kết cấu tác phẩm văn học dưới ánh sáng Cấu trúc luận* (Lê Thời Tân), *Mấy vấn đề thi pháp cốt truyện* (Cao Kim Lan), *Thời gian nghệ thuật trong cấu trúc văn bản tự sự* (Lê Thị Tuyết Hạnh), *Tự sự học, một số vấn đề lý luận và lịch sử* (Nhiều tác giả), *Lý luận phê bình văn học phương Tây thế kỷ XX* (Phương Lựu)...

2. Nhóm các công trình nghiên cứu phê bình truyện: *Ý nghĩa và cơ cấu truyện Kiều* (Trần Ngọc Ninh), *Thi pháp cốt truyện truyện thơ Nôm và truyện Kiều* (Nguyễn Thị Nhàn), *Truyện cổ tích thần kỳ Việt đọc theo Hình thái học của truyện cổ tích của V. Ya. Propp* (Đỗ Bình Trị), *Cổ tích thần kỳ người Việt. Đặc điểm cấu tạo cốt truyện* (Tăng Kim Ngân), *Phân tích các type truyện cổ tích thần kỳ Việt Nam theo cấu trúc cốt truyện* (Phạm Tuấn Anh), *Kết cấu truyện Nôm* (Đinh Thị Khang), *Tìm hiểu kỹ xảo hồi văn liên hoàn trong bài Vũ trung sơn thủy của Thiệu Trị* (Nguyễn Tài Cẩn), *Thi pháp truyện ngắn Nam Cao* (Nguyễn Hoa Bằng), *Thi pháp tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng* (Nguyễn Thành), *Một vài đặc điểm thi pháp truyện Nam Cao* (Vũ Thăng), *Thời gian nghệ thuật trong tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng* (Bùi Văn Tiêng), *Nghệ thuật tổ chức điểm nhìn trong tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* (Mai Hải Oanh), *Kết cấu tiểu thuyết Việt Nam đương đại* (Nguyễn Thị Ninh), *Các cấp độ thời gian trong truyện ngắn Chí Phèo, Một số hình thức tự sự trong Đi tìm thời gian đã mất của*

*Marcel Proust* (Đào Duy Hiệp), *Thi pháp truyện ngắn Lỗ Tấn* (Lê Huy Tiêu), *Thi pháp truyện ngắn N. V. Gogon* (Nguyễn Huy Hoàng), *Các kiểu thời gian nghệ thuật trong tiểu thuyết Một ngày dài hơn thế kỷ của Chinghiz Aitmatov* (Hà Văn Lương), *Thi pháp tiểu thuyết và sáng tác của E. Hemingway* (Đào Ngọc Chương), *Một số đặc điểm thi pháp tiểu thuyết của I. Ôtrenaséch* (Phạm Thành Hưng), *Đặc trưng thi pháp nhân vật trong sử thi Ramayana* (Nguyễn Thị Mai Liên), *Xây dựng cốt truyện kịch* (Hồ Ngọc), *Những vấn đề thi pháp kịch Chekhov* (Hoàng Sự)...

3. Nhóm các công trình nghiên cứu, phê bình thơ và kịch: *Đi tìm tâm thức ca dao trên trục tọa độ không thời* (Trần Nhật Tân), *Cấu trúc thơ* (Thụy Khuê), *Góp phần tìm hiểu nghệ thuật thơ ca* (Bùi Công Hùng), *Ngôn ngữ thơ Việt Nam* (Hữu Đạt), *Bình giảng thơ từ góc độ cấu trúc ngôn ngữ* (Triều Nguyên), *Phân tích tác phẩm văn học từ góc độ thi pháp* (Nguyễn Thị Dư Khánh), *Không – thời gian nghệ thuật trong một bài ca dao* (Vũ Mạnh Tàn), *Thi pháp thơ Lý Bạch, một số phương diện chủ yếu* (Trần Trung Hỷ), *Thi pháp thơ Tản Đà* (Nguyễn Ái Học), *Bình giải thơ từ góc độ cấu trúc ngôn ngữ* (Triều Nguyên), *Thi pháp thơ Huy Cận* (Trần Khánh Thành), *Thời gian nghệ thuật trong “Thơ thơ” và “Gửi hương cho gió” của Xuân Diệu* (Lý Hoài Thu)...

#### **1.2.4. Khuynh hướng Thi pháp học Phê bình Mới Âu – Mỹ**

Phê bình Mới (New criticism) còn gọi là phê bình bản thể, phê bình chữ nghĩa, phê bình hình thức, phê bình nội quan... Phê bình Mới giống với Hình thức luận ở chỗ chúng chỉ nghiên cứu tác phẩm trong phạm vi văn bản ngôn từ. Nhưng khác ở chỗ, Phê bình Mới không quá chú trọng các thủ pháp ngôn từ. Nhiều người cho rằng, Phê bình Mới là bộ cánh khác của Cấu trúc luận. Cả hai đều nghiên cứu cấu trúc tác phẩm nghệ thuật. Nhưng Cấu trúc luận có vẻ nghiêng về lý thuyết và cho rằng, cấu trúc tác phẩm tồn tại tự thân, khách quan, nằm ngoài chủ ý người đọc. Còn Phê bình Mới nghiêng về thực hành và cho rằng Cấu trúc tác phẩm nằm trong hiện tượng đọc, bởi vậy nó quan tâm tới “cách thức tồn tại” của văn bản qua mỗi bạn đọc. Mặc dù chỉ trích trường phái Thi pháp học Văn hóa – lịch sử nhưng Phê bình Mới cũng quan tâm tới khía cạnh nội dung và “lịch sử của chữ”. Phê bình Mới cũng sử dụng cả một vài nguyên tắc của trường phái Thi pháp học quy phạm hóa thể loại. Nhất là khi đề ra cách thức “đọc truyện”, “đọc thơ”, “đọc kịch”...

Mặc dù bức tranh Phê bình Mới rất đa dạng và đôi khi có sự mâu thuẫn nhưng chúng ta vẫn có thể khái quát một số nguyên tắc chung của nó như sau: Phê bình Mới xem văn bản nghệ thuật là một “đối tượng thẩm mỹ” được thể hiện bằng hình thức ngôn từ. Nó nghiên cứu văn bản nghệ thuật trong sự tách biệt với tác giả và hoàn cảnh lịch sử xã hội. Nó xem tác phẩm như một bản thể sinh động, có đời sống riêng cũng giống như chiếc nhẫn bạc tự thân tồn tại, không lệ thuộc vào người thợ kim hoàn đã chế tác ra nó. Các nhà Phê bình Mới dùng phương pháp phân tích cấu trúc để mổ xẻ, tìm hiểu cách thức tồn tại của cấu trúc tác phẩm. Ví dụ, cấu trúc thơ (nhịp điệu, khổ thơ, biện pháp tu từ...), cấu trúc truyện (hình tượng, điểm nhìn, kết cấu...).



Phê bình Mới xem tác phẩm nghệ thuật như một “hộp đen”, nhiệm vụ của nhà phê bình là giải mã các ký hiệu để đưa ra một hình hài tác phẩm. Tùy thuộc vào mỗi bạn đọc, cách đọc mà tác phẩm mang mỗi hình hài khác nhau. Một trăm độc giả là có một trăm cách hình dung khác nhau về nhân vật. Như vậy, khi đánh giá một tác phẩm nghệ thuật, không thể có một cách hiểu thống nhất cho toàn xã hội. Xét trong mối tương quan giữa độc giả và tác giả, việc độc giả “ngộ nhận” ý đồ của tác giả là bình thường. Đó là sự “trở trêu” của con chữ. Một tác phẩm hay thường có nhiều “điểm trắng” và bố cục phức tạp để bạn đọc tham gia giải mã và lý giải nó theo nhiều cách khác nhau. Tác phẩm nào gợi mở nhiều cách hiểu thì tác phẩm đó hay. Một “cái biểu đạt” có thể gợi ra vô vàn “cái được biểu đạt”. Rồi những “cái được biểu đạt” ở tầng nghĩa một lại gợi ra vô số “cái được biểu đạt” ở tầng nghĩa hai, ba... R. Barthes làm thao tác phân rã một tác phẩm để viết lại thành một tác phẩm mới. Ông lấy truyện Sarazine của H. Balzac (khoảng 30 trang) chia thành 561 đơn vị đọc rồi viết lại thành một văn bản khác dài 213 trang. Tuy nhiên, việc coi trọng “văn bản của bạn đọc” là chủ trương của R. Barthes, còn các nhà Phê bình Mới khác lại quan tâm nhiều hơn đến tính đa nghĩa của bản thể nghệ thuật.

Ban đầu, Phê bình Mới xuất hiện ở Anh – Mỹ. Tác phẩm làm nền tảng của trường phái này là *Chức năng của phê bình* (1923) của nhà phê bình văn chương người Mỹ T.S. Eliot. Đại biểu lớn nhất ở Anh là I.A. Richards với các tác phẩm như: *Nguyên lý phê bình văn chương* (1925), *Phê bình thực dụng* (1936). Mãi đến năm 1941, C. Ransom công bố tập *Phê bình Mới* thì người ta lấy tên tập sách này đặt tên cho trường phái. Từ những năm 1960 trở đi, Phê bình Mới trở thành một phong trào học thuật lớn ở châu Âu với các tên tuổi như: R. Barthes (*Cái chết của tác giả, Về Racine, S/Z...*), C. Brooks (*Nghiên cứu cấu trúc thơ*), R. Wellek và O. Warren (*Lý luận văn học*), W. Empson (*Bảy loại hình nghĩa hàm ẩn mơ hồ*), W. Wimsatt (*Ngộ nhận cảm thụ*), N. Frye (*Giải phẫu phê bình*), G. Genette (*Những hình thái*), J. Weber (*Phát sinh của tác phẩm thơ*). Và các tác giả khác như: K. Burke, J.E. Spingarn, B. Croce, T.E. Home, Tz. Todorov, U. Eco, T. Eagleton, M. Foucault, J. Lancan, Baultmann, Hartmann...

Phê bình Mới có vị trí quan trọng trong nhà trường các nước nói tiếng Anh. Có một thời, ở Mỹ thịnh hành lối dạy Văn như sau: Giáo sư phát cho sinh viên các văn bản đã cắt mất tên tác phẩm, tác giả rồi định hướng một số chủ đề cho sinh viên chú ý đọc kỹ văn bản. Mỗi sinh viên đưa ra một sự cảm nhận, một hình dung khác nhau về nhân vật, lý giải sự việc theo một hướng khác nhau. Hoặc giáo sư đưa ra nhiều chi tiết rời rạc, lộn xộn được cắt ra từ một tác phẩm. Sinh viên lắp ghép các tình tiết ấy theo cách của riêng mình và tạo ra rất nhiều cốt truyện khác nhau. Các sinh viên còn kể lại câu chuyện theo nhiều ngôi khác nhau và tự đặt nhan đề tác phẩm mới do mình tạo ra. Giờ học giống như một giờ rèn luyện ảo thuật câu chữ, dẫn người học đi từ bắt ngờ này đến bắt ngờ khác.

Ngày nay, phong trào Phê bình Mới đã mất đi tính thời sự nhưng nó đã để lại những dấu ấn quan trọng trong đời sống văn chương. Nó tạo ra một đời sống dân chủ trong tiếp

nhận văn chương. Mỗi độc giả có quyền lý giải tác phẩm theo cách riêng của mình. Trong nhà trường phương Tây, giáo viên không có quyền áp đặt học trò phải hiểu tác phẩm theo một cách duy nhất do giáo viên truyền đạt. Trong sách giáo khoa, có phần “đọc hiểu văn bản” và việc rèn “cách đọc” trong giờ dạy Văn là rất quan trọng.

Ở Việt Nam trước 1975, lý thuyết Phê bình Mới đã du nhập vào miền Nam nhưng nó chưa lần át được lối phê bình giáo khoa, phê bình hàn lâm vốn thịnh hành lúc bấy giờ. Một trong những người đầu tiên chủ trương lối phê bình mới ở Việt Nam là Nguyễn Văn Trung. Trong *Lược khảo văn học* (1962) và *Phê bình mới, phê bình cũ* (1972), ông chủ trương một lối “phê bình bút pháp”, tức là coi trọng hình thức nghệ thuật. Cùng quan điểm đó, trong bài *Vũ trụ Đinh Hùng* (1967), Đặng Tiến viết: “Nha phiến quan trọng đối với Đinh Hùng, nhưng thơ ông mới quan trọng đối với độc giả. Phê bình nghệ thuật, tôi chỉ tìm hiểu tác phẩm, còn việc tìm hiểu tác giả thực hiện tác phẩm ra sao, là việc làm của người viết Văn học sử”. Trong bài *Tìm hiểu thuyết cơ cấu* (1967), Trần Thiện Đạo nhận xét: “Việt Nam cũng có một vài người manh nha áp dụng một thứ phê bình khác trước, nhưng còn ở trong trạng thái sơ khai và chưa được đặt tên cúng cơm, mà chúng tôi xin đề nghị cứ gọi một cách đương nhiên là phê bình mới”. Bằng cách viết sinh động, dễ hiểu, Trần Thiện Đạo đã diễn giải cho bạn đọc Việt Nam những tinh thần căn bản của Phê bình Mới: “Nhiệm vụ của nhà phê bình mới là vạch ra cái ý nghĩa ẩn núp đằng sau tác phẩm và những điều tác giả không nói rành rọt ấy; chứ không phải là làm công việc giải thích kiểu cổ điển, dựa trên ý nghĩa của chữ viết, trên tính chất mạch lạc của tâm lý, trên văn thể của tác phẩm và trên tiểu sử của tác giả. Nghĩa là chỗ liên lạc giữa nhà phê bình mới và tác phẩm không nằm ở chỗ phát quang tác phẩm cho lộ ra ý nghĩa thông thường mà mọi người đều có thể trong thấy được, mà là ở nỗ lực tìm kiếm một cái gì khác: ý nghĩa tự tại tiềm ẩn trong chính tác phẩm như một vật thể độc lập”.

Sau 1975, những công trình viết theo nguyên lý của Phê bình Mới thường bị giới phê bình quyền uy, phê bình Xã hội học xem là không nghiêm túc, không chính thống nên không được chú trọng. Còn trong nhà trường, có một thời, giáo viên chưa khuyến khích học trò khám phá những ý nghĩa mới ngoài cách hiểu chung thống nhất trong toàn quốc. Từ thập niên 1980 trở đi, Đỗ Đức Hiểu cũng kêu gọi *Đổi mới phê bình văn học; Đổi mới đọc và bình văn*. Trong *Thi pháp hiện đại*, ông cũng vận dụng Ký hiệu học để phê bình văn chương. Tuy nhiên, sau 1986, phương pháp phê bình Thi pháp học mới được chú ý trong việc dạy và học Văn. Chúng ta có thể chia các tác phẩm có liên quan tới Phê bình Mới thành ba nhóm như sau:

1. Nhóm các công trình giới thiệu những thành tựu Phê bình Mới ở nước ngoài: *Phương Tây văn học và con người* (Hoàng Trinh), *Lý luận văn học, những vấn đề hiện đại* (Lã Nguyên biên dịch), *Lý luận văn học* (Wellek và Warren, do Nguyễn Mạnh Cường và cộng sự dịch), *Phê bình văn chương thế kỷ XX* (Thụy Khuê), *Tóm lược các lý thuyết phê bình văn chương chính từ đầu thế kỷ XX đến nay* (Nguyễn Hưng Quốc), *Lý luận phê bình*

*văn học phương Tây thế kỷ XX* (Phương Lưu), *Lý luận phê bình văn học thế giới thế kỷ XX*, *Phê bình văn học Pháp thế kỷ XX* (Lộc Phương Thủy chủ biên), *Phê bình lý luận văn học Anh - Mỹ* (Lê Huy Bắc tuyển dịch), *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại* (Đặng Anh Đào), *Tiểu thuyết Pháp hiện đại những tìm tòi đổi mới* (Phùng Văn Tửu), *Vài khía cạnh về kỹ thuật kể chuyện trong tiểu thuyết Tây Âu đầu thế kỷ XX* (Đặng Thị Hạnh)...

2. Nhóm các công trình lý luận của các tác giả trong nước: Có thể nói, người đầu tiên chủ trương lối phê bình mới ở Việt Nam là Nguyễn Văn Trung. Trong *Lược khảo văn chương, Phê bình mới, phê bình cũ*, Nguyễn Văn Trung chủ trương một lối “phê bình bút pháp”, tức là coi trọng hình thức nghệ thuật. Trong *Tìm hiểu thuyết cơ cấu* (Trần Thiện Đạo) cũng có nói đến phong trào phê bình Mới ở phương Tây. Ngoài ra còn phải kể đến: *Phê bình mới* (Nguyễn Sĩ Tế) (T/c Vấn đề, số 4, tháng 7 / 1967), Thạch Chương; *Nhịp cầu bắc qua bờ bên kia thế giới* (T/c Vấn đề, số 5, tháng 8 / 1967), *Đổi mới phê bình văn học, Đổi mới đọc và bình văn, Thi pháp hiện đại* (Đỗ Đức Hiểu), *Một hiện tượng mới trong hình thức kể chuyện hiện nay* (Đặng Anh Đào), *Truyện ngắn, những vấn đề lý thuyết và thực tiễn thể loại* (Bùi Việt Thắng), *Lý thuyết văn học hậu hiện đại* (Phương Lưu), *Vấn đề người kể chuyện trong thi pháp tự sự hiện đại* (Đỗ Hải Phong), *Tự sự học, một số vấn đề lý luận và lịch sử* (Nhiều tác giả), *Văn học hậu hiện đại – lý thuyết và thực tiễn* (Nhiều tác giả)...

3. Nhóm các công trình phê bình văn chương. Trước hết cần nói rằng, ở Việt Nam không có trào lưu phê bình Mới. Khái niệm “phê bình Mới” thường được hiểu theo hai nghĩa: một là gồm tất cả những lối phê bình trái với phê bình truyền thống (phê bình tiểu sử, phê bình xã hội học). Nhà phê bình bám vào bản thân văn bản và những khoảng trống, đa nghĩa của ngôn từ để lý giải tác phẩm theo nhiều cách khác nhau. Hai là, những công trình có ảnh hưởng ít nhiều lý thuyết phê bình Mới ở phương Tây. Những công trình này thường nghiên cứu văn chương hậu hiện đại, hoặc nhìn lại những tác phẩm cổ điển bằng một cặp mắt “mới”. Có thể kể ra một số tác phẩm theo xu hướng phê bình Mới như sau: *Vũ trụ thơ* (Đặng Tiên), *Thơ đến từ đâu* (Nguyễn Đức Tùng), *Trịnh Công Sơn: ngôn ngữ và những ám ảnh nghệ thuật* (Bùi Vĩnh Phúc), *Con mắt thơ* (Đỗ Lai Thúy), *Nghệ thuật xây dựng cốt truyện của Edgar Allan Poe* (Ngô Bích Thu), *Đôi nét về thi pháp và kết cấu của “Chinatown”* (Hoàng Nguyễn), *Chí Phèo có phải là con rơi của Bá Kiến ?* (Phạm Ngọc Hiền), *Tiếp nhận cấu trúc văn chương* (Hồ Thế Hà), *Phê bình văn học hậu hiện đại Việt Nam* (nhiều tác giả)... Có thể thấy lối phê bình mới qua một số bài tranh luận về ẩn ngữ trong thơ Hồ Xuân Hương, các cách hiểu khác nhau về câu chữ *Truyện Kiều*, *Đây thôn Vỹ Dạ*, *Nhớ rừng*, nhân vật trong tiểu thuyết *Số đỏ*, truyện *Chí Phèo*... Nói chung, ở đâu có tranh luận thì ở đó, ta có thể sưu tập được một vài tư liệu về phê bình Mới.

#### **1.2.5. Khuynh hướng Thi pháp học văn hóa – lịch sử**

Khuynh hướng Thi pháp học văn hóa – lịch sử còn có nhiều tên gọi khác nhau: Thi pháp học lịch sử, Thi pháp học văn hóa, Thi pháp học xã hội... Ở phương Tây, S. Greenblatt là người đã khởi xướng “Thi pháp học văn hóa”. Có nhiều tên tuổi lớn gắn với

lĩnh vực nghiên cứu này như: F. Jameson, E. Cassirer, R. E. Miner... Ở Nga, A. N. Vexelopxki được xem là người đầu tiên sử dụng thuật ngữ “Thi pháp học lịch sử”. Về sau, thuật ngữ này cũng được đặt tên cho các tác phẩm của M.I. Xteblin – Kamenxki; và nhóm tác giả: S. Averincev, M. Andreev, M. Gasparov, P. Grincer, A. Mikhailov...

Cần phân biệt trường phái Văn hóa – lịch sử với khuynh hướng Thi pháp học Văn hóa – lịch sử. Khuynh hướng văn hóa – lịch sử đã có từ thế kỷ XIX và tạo thành một phong trào vào những năm 1940. Phạm vi ứng dụng của nó rất rộng. Trong lĩnh vực văn chương, nó còn có tên gọi khác là phương pháp Xã hội học, phương pháp Tiểu sử. Đó là hướng nghiên cứu chú ý đến nội dung tư tưởng và đặt tác phẩm vào môi trường lịch sử xã hội. Nó không chú trọng đến hình thức nghệ thuật tác phẩm. Còn khuynh hướng Thi pháp học văn hóa – lịch sử vừa nghiên cứu cả hình thức nghệ thuật lẫn nội dung tư tưởng tác phẩm nhưng nó thiên về hình thức nghệ thuật nhiều hơn. Trong một chừng mực nhất định, nó cũng đặt tác phẩm vào môi trường lịch sử xã hội.

Khuynh hướng Thi pháp học văn hóa – lịch sử có mặt trên khắp thế giới nhưng nó gặp khá nhiều trắc trở trên mảnh đất Liên Xô. Nhiều gương mặt trụ cột của trường phái này vốn là thành viên của Hình thức luận. Sau khi trường phái hình thức tan rã, nhiều nhà nghiên cứu đã nấp dưới lá cờ của Thi pháp học lịch sử do A. N. Vexelopxki khởi xướng từ hồi cuối thế kỷ XIX để làm cuộc hòa giải giữa chủ nghĩa Marx và chủ nghĩa hình thức. M. Levidov đề xuất ý kiến dung hợp giữa hai phái: “Chỉ có kết hợp những nỗ lực của trường phái hình thức với các nhà Xã hội học mới có thể sản sinh ra một sự nghiên cứu văn chương xứng đáng với cái tên của nó” [70, tr. 153 – 154]. Có thể thấy quan điểm trung dung này trong các tác phẩm: *Chung quanh vấn đề các nhà Hình thức luận* (Eikhenbaum), *Những người Marxist và phương pháp hình thức* (A. Zeitlin)...

Từ năm 1953 trở đi, không khí học thuật ở Liên Xô có sự cởi mở, phái chủ hòa đã tìm sự giả đả thương lượng với phái chủ chiến. Họ đã phát hiện ra M. Bakhtin (bí danh Medvedev) nhờ vào những công trình của ông xuất bản ở nước ngoài. M. Bakhtin đã từng tham gia trường phái hình thức nhưng bản thân ông cũng phủ nhận sự cực đoan của nó. Thế là “người tù Kazakhstan” trở thành cầu nối giữa hai bờ: Hình thức luận và Nhận thức luận. Khuynh hướng nghiên cứu của M. Bakhtin được nhiều người hưởng ứng. Tuy nhiên, do vẫn còn ít nhiều nhạy cảm nên người ta chỉ sử dụng nó trong nghiên cứu văn chương quá khứ như: *Thi pháp văn chương Nga cổ* (D.X. Likhachep), *Thi pháp văn chương Bidatin trung đại thượng kỳ* (X. X. Averinxep), *Thi pháp huyền thoại* (Meletinski), *Thi pháp chủ nghĩa lãng mạn* (Ju. Mann), *Thi pháp chủ nghĩa hiện thực* (G. Fridlender)... Ngoài ra, còn có một số công trình khác của G. Gachev, V.Ia. Propp, X. Botrarov, V. Koginov, V. Phedorov, A. Belaia, J. Krixteva...

Ta có thể chia khuynh hướng Thi pháp học văn hóa – lịch sử thành hai bộ phận nhỏ. Bộ phận thứ nhất gọi là Thi pháp học văn hóa. Khái niệm văn hóa ở đây được hiểu theo cả hai nghĩa: nội dung văn hóa trong tác phẩm và việc đặt tác phẩm trong môi trường văn hóa

xã hội. Nhiều người xếp một số công trình phê bình Phân tâm học vào khuynh hướng Thi pháp học văn hóa – lịch sử. Chẳng hạn, Freud phân tích các tác phẩm Hamlet, Vua Lear... để tìm hiểu các ẩn ức tính dục của nhân loại được che giấu bằng các ký hiệu ngôn từ. Jung và các nhà Tâm phân học tìm hiểu các ký hiệu lửa, nước để thấy được vô thức tập thể. Mauron xem tác phẩm văn chương như một tấm vải che phủ các ám ảnh. Ông xếp chồng các tác phẩm của Baudelaire để thấy rằng hình ảnh mái tóc có độ dài và sức nặng lạ lùng, ám ảnh tác giả rất nhiều. Như vậy, các nhà Phân tâm học này cũng coi trọng Ký hiệu học (ngôn ngữ gọi dục, lửa, nước, cái cây, mái tóc...) và Cấu trúc luận (xếp chồng văn bản, tìm mối liên hệ...). Nhưng mục tiêu của họ là tìm đến những mẫu số chung phổ quát trong văn hóa loài người.

Bộ phận thứ hai Thi pháp học lịch sử. Khái niệm “lịch sử” được hiểu theo hai nghĩa: một số người cho rằng đây là việc đặt tác phẩm vào môi trường lịch sử xã hội. Tuy nhiên, cách hiểu này bị một số người phê phán là “Thi pháp học giả tạo”, “ngụy Thi pháp”. Cách hiểu thứ hai được chấp nhận rộng rãi hơn: chỉ lịch sử tiến hóa bên trong thể loại văn chương. Veselovski khẳng định rằng văn chương có quy luật riêng, không bị lệ thuộc quá nhiều vào quy luật lịch sử xã hội. M. B. Khravchenco định nghĩa: “Thi pháp học lịch sử nghiên cứu sự tiến hóa của các phương thức, phương tiện chiếm lĩnh thế giới bằng hình tượng nghệ thuật, chức năng xã hội, thẩm mỹ của chúng, số phận lịch sử của các khám phá nghệ thuật [65, tr. 25]

Thực ra, sự phân chia đó chỉ mang tính tương đối, có những nhà nghiên cứu kết hợp cả hai hướng văn hóa và lịch sử, điển hình là M. Bakhtin. Ta có thể thấy điều đó trong tác phẩm *Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian thời Trung cổ - Phục hưng*. Bakhtin đã đặt sáng tác *Rabelais* trong môi trường văn hóa châu Âu. Ông cho rằng, văn hóa lễ hội Carnival có vai trò rất to lớn đối với văn chương nghệ thuật. Trong ngày hội hóa trang, mọi người mang mặt nạ giễu cợt nhau, không phân chia thứ bậc xã hội. Lễ hội “văn hóa” này thịnh hành suốt trong chiều dài “lịch sử” trung đại, có tác dụng lớn đến đời sống tinh thần của người phương Tây, góp phần tạo ra tinh thần dân chủ, bình đẳng. Tinh thần giễu nhại, trào lộng của nó thấm thấu vào các sáng tác của *Rabelais*. Tinh thần dân chủ, bình đẳng của lễ hội Carnival cũng góp phần đã phá tính chất trang nghiêm, cứng nhắc của “chất sử thi” và mở đường cho “chất tiểu thuyết” phát triển.

Trong công trình *Thi pháp tiểu thuyết Dostoevski*, M. Bakhtin đã đặt tiểu thuyết của Dostoevski trong tiến trình phát triển của thể loại tiểu thuyết để thấy được những đóng góp mới mẻ của nhà văn này. Bakhtin cho rằng, lịch sử phát triển của thể loại tiểu thuyết là quá trình loại bỏ dần “chất sử thi” để gia tăng dần “chất tiểu thuyết”. Trước Dostoevski, chất sử thi vẫn còn đậm đặc trong tiểu thuyết Nga, điển hình như tính độc thoại, giáo điều trong tiểu thuyết của L. Tolstoy. Phải đến Dostoevski, chất tiểu thuyết mới đậm đặc. Thế giới của Dostoevski mang tính đối thoại, dân chủ, nhân vật không còn là cái loa phát ngôn của tác giả, chúng có thể “đứng ngang hàng với người sáng tạo ra chúng, chúng có thể không tán

thành ý kiến của kẻ sáng tạo”. Ngôn ngữ của mỗi nhân vật và tác giả mang cá tính riêng. Mỗi nhân vật lại có nhiều giọng nói, “con người trong con người”, nhân vật này nhại giọng nhân vật kia, giọng điệu này chồng lên giọng điệu kia, tranh luận ngầm. Ngữ điệu châm biếm, mỉa mai, cười cợt, cay đắng, chua chát, u hoài. Như vậy, Bakhtin đã sử dụng phương pháp lịch đại để nghiên cứu văn chương. Ngoài ra cũng nên nói thêm rằng, Bakhtin nghiên cứu hài hòa cả nội dung và hình thức. Ông không chỉ nghiên cứu ngôn ngữ, kết cấu cốt truyện (như Hình thức luận) mà còn nghiên cứu cả “nhân vật và lập trường tác giả”, “Tu tưởng ở *Dostoevski*” (như Nhận thức luận).

Khuynh hướng Thi pháp học Văn hóa – lịch sử được công khai thừa nhận ở Liên Xô nên nó cũng được giới thiệu rộng rãi ở Việt Nam. Trần Đình Sử là người có công đầu trong việc phổ biến Thi pháp học ở Việt Nam. Sau khi du học ở Liên Xô, ông đã mang về nước những lý thuyết của Thi pháp học văn hóa – lịch sử. Công trình mang tính đột phá của ông là *Thi pháp thơ Tố Hữu* (1987). Sau đó là hàng loạt công trình khác như: *Giáo trình dẫn luận Thi pháp học*, *Thi pháp văn chương trung đại Việt Nam*, *Thi pháp Truyện Kiều...* Trong con mắt các nhà Xã hội học đương thời, quan điểm học thuật của Trần Đình Sử tuy có xa lạ nhưng không “lệch chuẩn”. Chỉ có điều, ông gia tăng phân tích yếu tố nghệ thuật nhiều hơn các nhà nghiên cứu cùng thời. Trong các công trình của mình, Trần Đình Sử luôn quán triệt tinh thần phân tích hài hòa nội dung và nghệ thuật, nghiên cứu “hình thức mang tính nội dung” (chữ của M. Bakhtin dùng năm 1961).

Nguyễn Xuân Kính lại có công gieo những hạt giống của Thi pháp học văn hóa – lịch sử trên mảnh đất văn chương dân gian. Trong *Thi pháp ca dao*, ông đặt thơ ca dân gian vào môi trường văn hóa – lịch sử Việt Nam trung đại. Ví dụ, trong mục II: Cách dùng tên riêng chỉ địa điểm, ông viết: “Địa phương nào có truyền thống đấu tranh chống xâm lược cũng được ca dao tạc bia ghi truyền: *Bản ghe đóm đậu sáng ngời / Rạch Gầm soi dẫu muôn đời oai linh (...)* Rạch Gầm: một phụ lưu của sông Tiền, thuộc địa phận huyện Châu Thành, tỉnh Tiền Giang. Nơi đây vào tháng chạp năm Giáp Thìn (tháng 1 năm 1785), nghĩa quân Tây Sơn đánh tan 5 vạn quân Xiêm và quân của Nguyễn Ánh”.

Một công trình nghiên cứu khác cũng có ảnh hưởng lớn đến cách bố cục của nhiều luận văn, luận án ở Việt Nam là *Thi pháp tiểu thuyết L. Tônxtôi* của Nguyễn Hải Hà. Chương I: Giới thiệu tiểu sử của Tônxtôi, quá trình sáng tác *Chiến tranh và hòa bình*. Chương II và III, trình bày các nội dung như: Khám phá lịch sử, Thế giới nhân vật, Không gian và thời gian nghệ thuật, Kết cấu tác phẩm, Phong cách của tác phẩm, Vai trò của người kể chuyện, Độc thoại nội tâm... Nguyễn Hải Hà cũng chú ý phân tích toàn vẹn cả hai mặt nội dung và nghệ thuật của *Chiến tranh và hòa bình*. Ông cũng đặt tác phẩm của Tônxtôi vào môi trường văn hóa – lịch sử nước Nga.

Nếu như ba công trình trên nghiêng về Thi pháp học văn hóa thì công trình *Truyện Nôm, lịch sử phát triển và thi pháp thể loại* của Kiều Thu Hoạch lại nghiêng về Thi pháp học lịch sử. Ở chương I (Nhìn lại một chặng đường lịch sử) và chương II (Nguồn gốc và

lịch sử phát triển thể loại truyện Nôm), tác giả dựng lại diện mạo thể loại truyện Nôm theo quá trình lịch sử. Chương V, tác giả dùng phương pháp của Thi pháp học so sánh để so sánh truyện Nôm người Việt với truyện thơ các dân tộc bản địa và khu vực. Mặc dù ở chương III (Thi pháp truyện Nôm), tác giả tạm xa rời môi trường văn hóa xã hội nhưng ở các chương còn lại vẫn mang mang tinh thần của Thi pháp học Văn hóa – lịch sử.

Qua các công trình đó, chúng ta đã thấy được phần nào xu hướng nghiên cứu phổ biến của các luận văn, luận án ở Việt Nam. Phải nói rằng, các nhà Thi pháp học Việt Nam đã có duyên nợ quá sâu nặng với khuynh hướng Thi pháp học Văn hóa – lịch sử. Tuy nhiên, do khuynh hướng này có mối quan hệ ràng buộc với Xã hội học nên cũng dẫn đến nhiều cuộc tranh cãi. Những người phản biện đã dùng các thuật ngữ “phản thi pháp”, “ngụy thi pháp” để công kích một số công trình Thi pháp học Văn hóa – lịch sử.

Trên đây, ta đã điếm qua các trường phái chủ yếu trong đội ngũ Thi pháp học. Thực ra, sự phân chia như vậy chỉ mang tính tương đối vì trong thực tế, có những nhà khoa học tham gia nhiều trường phái khác nhau. Có thể thấy sự phức tạp ấy trong các công trình Thi pháp học của R. Jakobson. Ông sinh ra trên mảnh đất mà trường phái Thi pháp học Văn hóa – lịch sử đã cắm rễ lâu dài. Để phản ứng lại “Nhận thức luận”, ông chủ trương “Hình thức luận”. Sau khi trường phái Ngôn ngữ học Nga bị giải tán, ông chạy sang Tiệp Khắc lập trường phái Ngôn ngữ học Praha. Tại châu Âu ông tiếp tục phát triển trường phái hình thức theo khuynh hướng Cấu trúc – Ký hiệu học. Sau đó, ông sang Mỹ, sống chung với những nhà Phê bình Mới. Ngoài R. Jakobson ra, còn có nhiều nhà nghiên cứu khác cũng khó xếp hẳn vào khuynh hướng nào. Nhưng chúng ta có thể yên tâm khi gọi họ bằng một cái tên chung là các nhà Thi pháp học.

Ở Việt Nam, những tác phẩm theo khuynh hướng Thi pháp học Văn hóa – lịch sử rất nhiều và hầu như khó có thể thống kê nổi. Chiếm phần lớn những công trình này là các khóa luận, luận văn ở các trường đại học, những bài phê bình đăng trên các báo chí trung ương và địa phương, đặc biệt là trên mạng internet. Và ngay cả những công trình lớn nổi tiếng cũng khó phân biệt nó thuộc khuynh hướng nghiên cứu Xã hội học hay Thi pháp học. Có thể chia các công trình Thi pháp học Văn hóa - lịch sử thành bốn nhóm sau:

Nhóm các công trình giới thiệu các thành quả nước ngoài: Chủ yếu là giới thiệu các công trình của các nhà nghiên cứu Xô viết, nhiều nhất là M. Bakhtin: *Lý luận và Thi pháp tiểu thuyết* (M. Bakhtin - Phạm Vĩnh Cư dịch), *Lý thuyết Cacnavan hóa của Bakhatin và tư duy tiểu thuyết hiện đại* (Trần Đình Sử), *Những vấn đề Thi pháp Dostoevski* (M. Bakhtin - Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch), *Sáng tác của Dostovski những tiếp cận từ nhiều phía* (Lê Sơn chủ biên)...

Nhóm các công trình lý luận: *Nguyễn Đình Chiểu từ quan điểm đến thi pháp học* (Nguyễn Phong Nam), *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam* (Trần Đình Sử), *Thi pháp truyện ngắn trung đại Việt Nam* (Trần Nho Thìn), *Thi pháp huyền thoại, sự kiện và vấn đề* (Nguyễn Quốc Khánh), *Thi pháp ca dao dân ca trữ tình Việt Nam nhìn từ góc độ lý luận*

*của truyền thống folkore học Nga (Bùi Mạnh Nhi), Về một đặc trưng của thi pháp thơ Việt Nam (1945 – 1995) (Vũ Văn Sĩ)...*

Nhóm các công trình nghiên cứu phê bình theo hướng Thi pháp học văn hóa: *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (Phan Ngọc), *Thi pháp thơ Tố Hữu*, *Thi pháp Truyện Kiều* (Trần Đình Sử), *Thi pháp truyện ngắn trào phúng Nguyễn Công Hoan* (Trần Đình Sử & Nguyễn Thanh Tú), *Truyện thơ Tiễn dặn người yêu - Góc nhìn thi pháp* (Ngô Thị Thanh Quý), *Thi pháp thơ Tú Xương* (Hồ Giang Long), *Thi pháp hoàn cảnh trong tác phẩm của Ngô Tất Tố, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao* (Phạm Mạnh Hùng), *Đặc điểm và giá trị thi pháp Nhật ký trong tù của Hồ Chí Minh* (Hoàng Trọng Quyền), *Diện mạo văn học Việt Nam 1945 – 1975 nhìn từ góc độ thi pháp* (Lã Nguyên), *Sự phát triển của Thi pháp Đỗ Phủ qua các thời kỳ sáng tác* (Hồ Sĩ Hiệp), *Thi pháp tiểu thuyết L. Tônxtôi* (Nguyễn Hải Hà), *Tìm hiểu một vài đặc điểm về thi pháp Sôlôkhốp trong bộ tiểu thuyết sử thi “Sông Đông êm đềm”* (Huy Liên), *Thi pháp nhân vật trong “Sông Đông êm đềm” của M. Sôlôkhốp* (Nguyễn Thị Vượng), *Thi pháp học ở Việt Nam* (nhiều tác giả)...

### **1.3. Mối tương giao giữa Thi pháp học với các khoa học khác**

Hệ thống các ngành khoa học cũng có nhiều tầng bậc. Chẳng hạn, trong Ngôn ngữ học có những ngành khoa học nhỏ hơn như Ngữ âm học, Phong cách học, Ngôn ngữ học đại cương... Vậy thì với tư cách là một khoa học, Thi pháp học đứng ở vị trí nào trong các khoa học Ngữ văn ?

Thi pháp học hiện đại được khởi xướng từ các nhà Ngôn ngữ học. Jakobson chỉ chú trọng nghiên cứu Thi pháp ngôn từ và xem Thi pháp học như một bộ phận của Ngôn ngữ học. Trong công trình “Ngôn ngữ học và Thi pháp học”, Jakobson viết: “Thi pháp học là một phần của Ngôn ngữ học chuyên trị về chức năng thi ca trong các mối quan hệ của nó với các chức năng khác của ngôn từ” [9, tr. 26]. “Thi pháp học cần phải giải quyết những vấn đề của cấu trúc ngôn ngữ... Vì Ngôn ngữ học là một khoa học tổng thể về những cấu trúc ngôn ngữ nên Thi pháp học có thể được xem như là bộ phận của Ngôn ngữ học” [9, tr. 363]..

Một số người khác lại đồng nhất Thi pháp học với Ký hiệu học, Phong cách học, Tu từ học, Lý luận văn học... Nhiều người hiểu Thi pháp học với một nghĩa khá rộng, bao hàm nhiều khoa học khác. Khrapchenko, Poliakov đề nghị sáp nhập Phong cách học (Tu từ học) vào Thi pháp học. Một số học giả châu Âu hiểu Thi pháp học bao trùm cả Lý luận văn học (J. Besiere, E Kushner, R. Mortier, J. Weiberger – *Lịch sử các Thi pháp*) [21, tr. 253]. Theo K. Verga, Thi pháp học cũng là Lý luận văn học. R. Wellek đề nghị dùng thuật ngữ Lý luận văn học thay cho Thi pháp học. L. Gasparov cho rằng, “Trong nghĩa rộng, Thi pháp học trùng với Lý luận văn học, trong nghĩa hẹp trùng với một trong các lĩnh vực của Thi pháp lý thuyết” [65, tr. 12]. Còn V.M. Zhirmunski, V.V. Vinogradov thì muốn Thi pháp học trở thành một bộ môn của Lý luận văn học.



Với tư cách là một khoa học, Thi pháp học có quan hệ họ hàng với các ngành khoa học khác như: Văn học sử, Lý luận văn học, Ngôn ngữ học, Ký hiệu học, Tự sự học... Tuy nhiên, đôi lúc, Thi pháp học còn được gọi bằng những cái tên của các học thuyết khai sinh ra nó. Có khi, Thi pháp học (khoa học) khoác bộ cánh của Hình thức luận (học thuyết). Ví dụ, người ta nói: các nhà Hình thức luận Nga (tương đương với: các nhà Thi pháp Nga). Có khi Thi pháp học khoác bộ cánh của Cấu trúc luận. Ví dụ, người ta nói: Các nhà Cấu trúc luận phương Tây (tương đương với: các nhà Thi pháp phương Tây). Có khi, Thi pháp học khoác bộ cánh của một trường phái, phong trào (Trường phái Ngôn ngữ học Nga, trường phái Phê bình Mới Anh – Mỹ). Và cũng có khi nó khoác bộ cánh của một phương pháp nghiên cứu (phương pháp loại hình, phương pháp cấu trúc, phương pháp hình thức...). Nói chung, Thi pháp học giống như một con kỳ đà thay hình đổi dạng liên tục để thích nghi với môi trường nghiên cứu. Hay nói cách khác, nói giống như một con dơi, nửa chim, nửa thú gây ra nhiều cuộc tranh cãi bất tận cho các nhà khoa học “độc nhãn”.

Khi xác định rằng, Thi pháp học là một ngành khoa học độc lập thì ta phải phân biệt nó với các ngành khoa học có liên quan. Đây là một công việc rất nan giải vì bản chất của Thi pháp học là một khoa học liên ngành. Tuy nhiên, để tránh nhầm lẫn trong quá trình nghiên cứu, giảng dạy, ta vẫn phải làm công việc so sánh sự giống và khác nhau giữa Thi pháp học với các ngành khoa học gần gũi với nó.

### **1.3.1. Thi pháp học với Tu từ học**

Tu từ học là bộ môn nghiên cứu và giảng dạy cách diễn đạt văn từ cho đúng và hay. Những nhà Tu từ học thường đến địa hạt văn chương để kiếm câu hay, từ đắt nên gặp gỡ với các nhà Thi pháp học. Cả hai đều tỏ ra quan tâm đến những diễn ngôn sống động, giàu hình ảnh, đa nghĩa trong các mẫu đối thoại của nhân vật. Hoặc là những đoạn hùng biện trong văn xuôi, kịch, những lối so sánh ví von trong thơ ca. Ngày xưa, Tu từ học là bộ môn chính trong nhà trường nhưng ngày nay, nó nằm lẫn lộn với các bộ môn khác. Ở Việt Nam, Tu từ học nằm trong Phong cách học rồi Phong cách học lại nằm trong Ngôn ngữ học. Cả ba bộ môn này đều có họ hàng với Thi pháp học.

Tuy nhiên, Tu từ học có những nét khác biệt với Thi pháp học. Tu từ học dạy cách diễn đạt ở ngoài xã hội (diễn thuyết trước công chúng, tranh luận trên chính trường, kỹ năng viết truyền thông, quảng cáo...). Trong khi Thi pháp học chỉ quanh quẩn trong địa hạt văn chương, chủ yếu bàn về phương pháp sáng tác nghệ thuật. Tu từ học mang tính ứng dụng và gắn bó với trường học nhiều hơn Thi pháp học. Tu từ học chấp nhận tính sáng tạo trong khuôn khổ trường tiếp nhận thẩm mỹ của cộng đồng. Trong khi Thi pháp học hiện đại cổ vũ một loại sáng tạo nghệ thuật xa lạ và thậm chí có thể không được đông đảo công chúng chấp nhận. Tu từ học có xu hướng nghiên cứu văn bản văn xuôi nhiều hơn (để hợp với lời nói đời thường và giao tiếp hành chính, khoa học). Còn Thi pháp học nghiên cứu tác phẩm thơ nhiều hơn. Tu từ học chuộng phong cách nghị luận, trong khi Thi pháp học chuộng phong cách nghệ thuật.

### **1.3.2. Thi pháp học với Phong cách học**

Có một thời, Thi pháp học được hiểu là Phong cách học. Trong thời điểm mà “chủ nghĩa hình thức” còn là một thuật ngữ nhạy cảm thì chính Phong cách học đã mở đường cho Thi pháp học tiến vào Việt Nam. Hai ngành này đều nghiên cứu những nét riêng độc đáo, mang tính sáng tạo của nhà văn, thể loại, trường phái, nền văn chương. Các nhà Thi pháp học đã cố gắng đi tìm những đặc trưng của ngôn ngữ thơ, ở đây, họ gặp gỡ các nhà Phong cách học. Cả hai đều được phép khai thác tận cùng hình thức nghệ thuật tác phẩm. Trong Phong cách học, có chuyên ngành Phong cách học cấu trúc – chức năng, Phong cách học ngôn ngữ (tu từ), Phong cách học văn bản... Những lĩnh vực này cũng gần gũi với đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học.

Điểm khác nhau là: Thi pháp học chỉ nghiên cứu phong cách ngôn ngữ văn chương còn Phong cách học nghiên cứu tất cả các loại phong cách khác nhau. Phong cách học có thể nghiên cứu cả phong cách sống của nhà văn. Còn Thi pháp học chỉ thu hẹp trong phạm vi văn bản ngôn từ. Thi pháp học thích tìm kiếm những nét đặc sắc, độc đáo của văn bản nghệ thuật, còn Phong cách học nghiên cứu cả những đặc điểm bình thường trong sáng tác của nhà văn. Phong cách học có xu hướng đi tìm nét riêng, sự khu biệt, còn Thi pháp học tìm hiểu cả những đặc điểm chung và riêng trong thế giới văn chương. Phong cách học thích tìm những nét tương đối ổn định trong sáng tác của một nhà văn hoặc thể loại, còn Thi pháp học thích nghiên cứu cả những nét mới lạ, đột biến trong thế giới nghệ thuật của nhà văn. Phong cách học nghiên cứu cả nội dung tư tưởng tác phẩm. Còn Thi pháp học chỉ nghiên cứu hình thức nghệ thuật tác phẩm. Thi pháp học thường sử dụng các phương pháp: phân tích, miêu tả, trong khi Phong cách học chuộng phương pháp đối lập – so sánh

### **1.3.3. Thi pháp học với Ký hiệu học**

Ký hiệu học là một khoa học nghiên cứu các tín hiệu thông tin, trong đó có tín hiệu ngôn ngữ. Khi Ký hiệu học nghiên cứu các tín hiệu thẩm mỹ trong văn chương thì gặp gỡ các nhà Thi pháp học. Tuy nhiên, Thi pháp học nghiên cứu các mã ký hiệu được phát ra từ chủ thể thẩm mỹ (nhà văn, nhân vật). Đó có thể là tín hiệu ngôn ngữ hoặc hình tượng cây cỏ, sông núi, nhà cửa, trang phục, cử chỉ... Các tín hiệu này mong muốn được độc giả tiếp nhận, giải mã, thấu hiểu. Đây cũng là những công việc thường làm của các nhà Ký hiệu học. Để tạo ra tín hiệu nghệ thuật, các nhà văn thì tìm kiếm các thông điệp đa dạng ngoài đời sống để biến nó thành thông điệp thẩm mỹ. Các nhà Ký hiệu học cũng muốn tìm kiếm các thông điệp thẩm mỹ trong văn chương. Hai bên có thể cộng tác qua lại để nâng cao tầm nhận thức về những vấn đề mình quan tâm.

Tuy nhiên, đây vẫn là hai ngành khoa học rất khác nhau. Ký hiệu học có đối tượng nghiên cứu rất rộng, bao hàm cả tín hiệu trong thiên nhiên, xã hội, kỹ thuật. Ngay cả trong lĩnh vực ngôn ngữ, nó cũng nghiên cứu một phạm vi rộng, bao hàm tín hiệu giao tiếp đời thường, các bản mật mã thông tin, sự tương tác tín hiệu âm thanh, chữ viết giữa con người và động vật, máy móc. Trong khi đó, Thi pháp học chỉ nghiên cứu mỗi một tín hiệu trong

tác phẩm văn chương. Thậm chí, còn thu hẹp hơn nữa: chỉ nghiên cứu những tín hiệu nào có giá trị thẩm mỹ cao. Thi pháp học thích những tín hiệu thẩm mỹ mang tính mới lạ, độc đáo. Còn Ký hiệu học chỉ thích những tín hiệu quen thuộc, mang tính phổ biến. Ký hiệu học thích tìm hiểu những nội dung mang tính xã hội, khách quan, còn Thi pháp học lại thích tìm hiểu những hình thức biểu đạt mang tính cá nhân, chủ quan. Ký hiệu học thường nghiên cứu các tín hiệu thẩm mỹ mang tính giao tiếp, trong khi Thi pháp học nghiên cứu cả những tín hiệu không mang tính giao tiếp.

#### **1.3.4. Thi pháp học với Ngôn ngữ học**

Thi pháp học có nhiều mối duyên nợ với Ngôn ngữ học. Thời trung đại, khi nói đến phép tắc làm thơ, các nhà Thi pháp cũng chủ yếu nói về cách sử dụng từ ngữ. Như cách dùng từ theo luật bằng trắc, cách gieo vần, sự cân đối hài hòa về từ ngữ, âm điệu... Ngày nay, Thi pháp học cũng không tách rời Ngôn ngữ học. Thi pháp học hiện đại được thành lập bởi các nhà Ngôn ngữ học Nga. Trong Thi pháp học, hình thành một khuynh hướng chuyên nghiên cứu về ngôn ngữ thơ. Và trong Ngôn ngữ học, cũng có một bộ phận chuyên nghiên cứu về cách sử dụng ngôn từ nghệ thuật mà ta gọi là các biện pháp tu từ. Ngoài ra, khi nghiên cứu ngôn ngữ giao tiếp, các nhà Ngôn ngữ học cũng thường tìm đến tác phẩm văn xuôi. Ngôn ngữ học và Thi pháp học đã gặp gỡ nhau trên địa hạt văn chương.

Tuy nhiên, đây vẫn là hai ngành khác nhau. Thi pháp học nghiên cứu ngôn ngữ để tìm ra nét độc đáo sáng tạo của nhà văn, trong khi Ngôn ngữ học đi tìm cái chung phổ quát của ngôn ngữ toàn dân. Thi pháp học chủ trương ngôn ngữ thơ phải mới lạ, thậm chí không theo lô gic thông thường, trong khi Ngôn ngữ học có tham vọng mô hình hóa các dạng thức ngôn ngữ theo chuẩn chung. Ngoài ngôn ngữ ra, Thi pháp học còn nghiên cứu nhiều thứ khác như: không gian nghệ thuật, nhân vật, cốt truyện, phong cách nhà văn... Ngoài ngôn từ nghệ thuật ra, Ngôn ngữ học còn nghiên cứu nhiều thứ khác như: ngôn ngữ hành chính - khoa học, các quy luật ngữ pháp, các loại hình ngôn ngữ, mối quan hệ giữa phát ngôn với môi trường văn hóa... Bởi vậy, không thể đánh đồng Ngôn ngữ học với Thi pháp học.

#### **1.3.5. Thi pháp học với Lịch sử văn học**

Lịch sử văn học (văn học sử) là bộ môn khoa học chuyên nghiên cứu các sự kiện văn chương trong quá khứ. Văn học sử và Thi pháp học nghiên cứu cụ thể từng hiện tượng văn chương cùng với quá trình phát triển của các thể loại, ngôn ngữ, nhân vật... Cả hai cùng nghiên cứu những đặc điểm về hình thức nghệ thuật của tác phẩm văn chương. Chúng cũng quan tâm đến phong cách riêng của nhà văn và thể loại văn chương. Khẳng định những nét mới mẻ, đặc sắc của một tác phẩm trong dòng chảy văn chương. Các nhà Thi pháp học tìm hiểu những sáng tạo độc đáo của tác phẩm nghệ thuật, bổ sung nguồn tư liệu cho các nhà Văn học sử. Các nhà Văn học sử cũng nghiên cứu cả lịch sử Thi pháp học vì đây là một bộ phận của khoa học Ngữ văn nói chung. Khi nói đến lịch sử Thi pháp học, ta không thể không tham khảo phương pháp nghiên cứu của Lịch sử văn học.

Những nét khác nhau là: Thi pháp học chỉ nghiên cứu bản thân nội tại tác phẩm nên không bị chi phối bởi các thành kiến xã hội. Lịch sử văn học nghiên cứu tác phẩm trong mối quan hệ của đời sống xã hội, đôi khi lấy hoàn cảnh bên ngoài áp đặt vào nội dung bên trong tác phẩm nên thiếu khách quan. Thi pháp học nghiêng về nghiên cứu hình thức nghệ thuật tác phẩm, trong khi Văn học sử nghiêng về tìm hiểu nội dung tư tưởng tác phẩm. Đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học chỉ gói lại trong phạm vi văn bản tác phẩm. Trong khi Văn học sử quan tâm cả bối cảnh xã hội, tiểu sử nhà văn, hoàn cảnh sáng tác, quá trình lưu hành, ý kiến công chúng... Văn học sử chỉ nghiên cứu những hiện tượng văn chương đã diễn ra trong quá khứ. Còn Thi pháp học nghiên cứu cả những hiện tượng văn chương đã đang và sẽ diễn ra.

### **1.3.6. Thi pháp học với Lý luận văn học**

Suốt thời cổ trung đại, Thi pháp học được đồng nhất với Lý luận văn học. Cả hai thường đưa ra các vấn đề “lý luận” chung về phép tắc làm thơ. Họ bình luận những áng văn hay để khái quát những luận điểm về nghệ thuật văn chương. Sang thời hiện đại, các nhà Lý luận văn học cũng gặp gỡ với các nhà Thi pháp học khi bàn về nghệ thuật ngôn từ, cách thức xây dựng nhân vật, cốt truyện... Nhiều nhà Lý luận văn học nhảy sang địa hạt Thi pháp học để phân tích trực tiếp từng tác phẩm, tác giả. Cũng có những nhà Thi pháp học tạm rời những chi tiết cụ thể để khái quát lên những vấn đề mang tính lý luận chung. Ngày nay, ở nhiều nước, bộ môn Thi pháp được đặt nằm trong bộ môn Lý luận văn học.

Tuy nhiên, nếu tách Thi pháp học ra khỏi Lý luận văn học cũng không phải là không có lý. Lý luận văn học chỉ nghiên cứu những vấn đề lý luận chung trong khi Thi pháp học thường đi vào những trường hợp cụ thể (Thi pháp học chuyên biệt). Thi pháp học có xu hướng đi tìm cái hay, cái đẹp trong văn chương trong khi Lý luận văn học chỉ đưa ra những đặc điểm, phẩm chất cần phải có của văn chương. Thi pháp học chỉ nghiên cứu hình thức tác phẩm, trong khi Lý luận văn học chuộng nội dung tác phẩm. Thi pháp học chỉ nghiên cứu bản thân nội tại tác phẩm nghệ thuật, còn Lý luận văn học nghiên cứu cả bối cảnh xã hội, tiểu sử nhà văn, thị hiếu bạn đọc...

### **1.3.7. Thi pháp học với Phê bình văn chương**

Phê bình văn chương là bộ môn nằm trên lằn ranh giới giữa hai lĩnh vực khoa học và nghệ thuật. Nhà phê bình giống với nhà Thi pháp học ở chỗ, chuyên tìm kiếm những vẻ đẹp của tác phẩm văn chương. Tác phẩm của nhà phê bình là sự kết tinh bằng chính sự nhạy cảm của một nghệ sĩ và kiến thức của một nhà nghiên cứu. Nhà Thi pháp học phải cần đến cảm quan tinh nhạy của nhà phê bình mới phát hiện ra giá trị nghệ thuật của tác phẩm. Còn nhà phê bình phải cần đến công cụ phân tích tác phẩm của nhà Thi pháp học mới có điều kiện thâm nhập vào cấu trúc văn chương. Cả hai cùng tìm hiểu hình thức nghệ thuật tác phẩm rồi đi đến kết luận những nét độc đáo, những đóng góp của tác phẩm, nhà văn. Cho nên, trong giới phê bình có thuật ngữ “kiểu phê bình Thi pháp”.

Nét khác nhau là, nhà phê bình có thể đánh giá tác phẩm theo cảm nhận chủ quan nhưng nhà Thi pháp học cần phải khách quan. Nhà phê bình tiếp cận cả tác phẩm hay và dở, có khi khen, có khi chê nhưng nhà Thi pháp học thì thường chỉ tiếp cận những tác phẩm có chất lượng cao và khen là chính. Nhà phê bình nghiên cứu cả nội dung và hình thức tác phẩm trong khi nhà Thi pháp học chỉ nghiên cứu hình thức tác phẩm. Nhà phê bình có thể nghiên cứu tác phẩm trong mối liên hệ với nhà văn và hoàn cảnh xã hội nhưng nhà Thi pháp học chỉ nghiên cứu trong nội bộ văn bản tác phẩm. Phê bình văn chương thường hướng về công chúng trong Thi pháp học không nhất thiết phải như vậy. Nhà phê bình nằm trong đội ngũ nhà văn, còn nhà Thi pháp học nằm trong đội ngũ nhà khoa học, nhà giáo. Nghĩa là, ngôi nhà của phê bình văn chương là các hội văn học nghệ thuật hoặc báo chí, xuất bản. Còn ngôi nhà của Thi pháp học là Viện nghiên cứu hoặc các trường học.

Trên đây chúng ta đã đi qua tình hình phức tạp trong việc xác định chỗ đứng của Thi pháp học và phân biệt nó với các ngành khoa học khác. Trong thực tế hiện nay ở Việt Nam, môn Thi pháp học được đặt nằm trong môn Lý luận văn học. Tuy nhiên, mảnh đất màu mỡ để Thi pháp học dụng võ lại là trong bộ môn Văn học sử. Ở Việt Nam, ít có công trình lý luận Thi pháp thuần túy mà chỉ phổ biến các công trình vận dụng Thi pháp để nghiên cứu Văn chương Việt Nam, Văn chương nước ngoài, Văn nghệ dân gian. Bên cạnh đó, một số nhà Ngôn ngữ học, Ký hiệu học cũng tham gia vào lĩnh vực Thi pháp học. Bởi vậy, mặc dù Thi pháp học nằm trong trong “biên chế” môn Lý luận văn học nhưng thực ra, nó là sân chơi chung của nhiều ngành khoa học khác.

#### **1.4. Góp phần xác lập một khoa học về Thi pháp ở Việt Nam**

Có lẽ chưa có ở nước nào mà tình trạng nghiên cứu Thi pháp học trở nên rối rắm và mơ hồ như ở Việt Nam. Bởi lẽ, Việt Nam lai tạp quá nhiều nền văn hóa, dẫn đến sự phức tạp trong quan điểm học thuật. Thời trung đại, Việt Nam tiếp thu các quan điểm Thi pháp học Trung Quốc. Tức là theo khuynh hướng Thi pháp học thể loại. Thời Pháp thuộc, Các quan điểm Thi pháp học phương Tây du nhập vào Việt Nam. Và trong giai đoạn 1955 – 1975, ở miền Nam còn tiếp thu thêm các thành tựu nghiên cứu Thi pháp của Mỹ. Ở miền Bắc sau 1955 các lý thuyết Thi pháp bị lên án. Đến sau 1986, Thi pháp học mới phục hồi và phải trải qua một quá trình đấu tranh gian khổ để khẳng định mình. Từ năm 1990 trở đi, Thi pháp học trở thành một mốt thời thượng, một “nạn dịch” ở Việt Nam. Hội chứng Thi pháp học đã từng là nỗi ám ảnh dai dẳng trong giới nghiên cứu, phê bình văn chương Việt Nam. Những từ ngữ như “phong cách”, “không gian và thời gian nghệ thuật”, “quan niệm nghệ thuật về con người”, “điểm nhìn”... xuất hiện dày đặc trong các công trình nghiên cứu, nhất là các luận văn. Người ta háo hức đón nhận nó như một thứ của lạ từ thiên đường. Nhưng sau khi nuốt vội những ngôn từ Thi pháp, đến giai đoạn tiêu hóa, một số người bỗng cảm thấy có nhiều bất ổn. Mỗi người hiểu Thi pháp theo một cách khác nhau, điều này đã gây khá nhiều phiền phức trong nghiên cứu, phê bình, giảng dạy.

Do điều kiện giao lưu với thế giới bên ngoài còn hạn hẹp, nhiều nhà Thi pháp học Việt Nam đành bằng lòng bàn đi nhắc lại các công trình Thi pháp học Liên Xô. Những công trình này mặc dù có một thời làm xôn xao dư luận nhưng cũng sớm bị lạc hậu trên chính nước Nga mới. Bước sang thời đại công nghệ thông tin, trí thức Việt đã có nhiều cơ hội tiếp thu các thành tựu nghiên cứu Thi pháp học từ Âu – Mỹ... Các quan điểm học thuật được dịp cọ xát nhau, cái lạc hậu bị loại dần, cái mới được cập nhật. Các nhà Thi pháp học Việt Nam đã qua cái thời tập tễnh học đòi Trung – Pháp – Nga – Mỹ và đến lúc phải quay lại làm cái gì đó cho chính mình. Hiện nay, Việt Nam có một trạng thái kiến trúc thượng tầng rất đặc trưng, có một nền văn hóa riêng nên cũng chấp nhận có một nền Thi pháp học mang màu sắc Việt Nam. Chúng ta vẫn chấp nhận sự đa dạng nhưng cũng cần có sự thống nhất nhau một số vấn đề cốt lõi nhất.

#### **1.4.1. Khái niệm Thi pháp và Thi pháp học**

Tên quốc tế của Thi pháp học là “poetics”. Trong các từ điển tiếng Anh, từ “poetics” được dịch là: Thi pháp, Thi pháp học (Thi học), Luật thơ. Cùng một từ tiếng Anh nhưng sang tiếng Việt lại có nhiều cách hiểu. Trước hết, chúng ta hãy nghiên cứu tách rời hai khái niệm Thi pháp và Thi pháp học.

Chúng ta xem xét khái niệm Thi pháp ở ba cấp độ:

Thứ nhất: Thi pháp là phương pháp sáng tác thơ. Ta hiểu “thơ” là hình thức diễn đạt bằng văn vần. Thời xưa, ở Hy Lạp, cả sử thi, thơ ca, kịch đều theo hình thức văn vần. Ngày nay, cách hiểu này không còn thích hợp.

Thứ hai: Ở phương Tây, người ta lấy “thơ” để chỉ văn chương nói chung (còn ở phương Đông lấy “văn” để chỉ văn chương). Bởi vậy, có thể nói, Thi pháp là phương pháp sáng tác văn chương. Đây là cách hiểu phổ biến hiện nay.

Thứ ba: Trước đây, từng tồn tại quan niệm “Thi ca chính là toàn bộ nghệ thuật” (Biêlinski). Nhưng tương lai, một số ngành nghệ thuật sẽ lấn át thơ nên khái niệm “thi” cũng cần mở rộng. Thi pháp là phương pháp sáng tác nghệ thuật.

Trong số ba cách hiểu “Thi pháp” đã nêu, cách hiểu thứ nhất dành cho quá khứ, cách hiểu thứ hai dành cho hiện tại và cách hiểu thứ ba dành cho tương lai. Tuy nhiên, trong một số trường hợp, chúng ta có thể dùng lẫn lộn ba cách hiểu trên.

Chúng ta có thể định nghĩa “Thi pháp” và “Thi pháp học” như sau:

*“Thi pháp là phương pháp sáng tạo cấu trúc hình thức của tác phẩm nghệ thuật nhằm đạt hiệu quả thẩm mỹ cao. Thi pháp học là khoa học nghiên cứu về thi pháp”.*

Chúng tôi xin diễn giải khái niệm “Thi pháp học” như sau:

Khi nói, “Thi pháp học là khoa học”, chúng ta xem xét nó như một khoa học chứ không phải là một ngành nghệ thuật. Thi pháp học cũng đáp ứng các nhu cầu để tạo thành một nền khoa học riêng mà không bị hòa lẫn vào các ngành khoa học khác.

Thi pháp học nghiên cứu “phương pháp sáng tạo”. Nói cách khác, nó nghiên cứu việc nhà văn đã dùng những phương pháp, cách thức nào để tạo ra tác phẩm nghệ thuật. Nó

khác với Văn học sử chuyên nghiên cứu các hiện tượng văn chương hoặc Phong cách học chuyên nghiên cứu những nét riêng của các loại văn bản.

Thi pháp học nghiên cứu “cấu trúc hình thức” chứ không nghiên cứu nội dung tư tưởng tác phẩm. Nếu chúng ta chỉ nói “Thi pháp học nghiên cứu phương pháp sáng tác” thì có thể gây hiểu nhầm là nghiên cứu cả phương pháp sáng tác nội dung. Bởi vậy, phải dùng cụm từ “hình thức, cấu trúc” để thu hẹp đối tượng của Thi pháp học.

Việc sử dụng cụm từ “tác phẩm nghệ thuật” nhằm mở rộng phạm vi nghiên cứu của Thi pháp học. Nghĩa là, Thi pháp học không chỉ nghiên cứu văn chương mà còn nghiên cứu cả các loại hình nghệ thuật khác. Thậm chí, nếu hiểu nghệ thuật theo nghĩa hẹp thì nó cũng chỉ chú ý đến những tác phẩm văn chương có “tính nghệ thuật” cao.

Việc sáng tác nghệ thuật có nhiều mục đích khác nhau. Nhưng Thi pháp học chỉ nghiên cứu mục đích thẩm mỹ của sáng tạo nghệ thuật. Nói như M. Bakhtin: “Thi pháp học được định nghĩa có hệ thống phải là mỹ học sáng tạo nghệ thuật ngôn từ”.

Hiện nay, có hiện tượng sử dụng song song hai thuật ngữ Thi pháp và Thi pháp học. Ta thấy cách gọi “Thi pháp học” cụ thể hơn cách gọi “Thi học” vì có thêm chữ “pháp” nhấn mạnh phương pháp sáng tác. Nó vừa gọi liên tưởng đến công việc sáng tác của nhà văn và cũng chỉ ra công việc nghiên cứu của nhà khoa học. Với cách hiểu này, “Thi pháp học” đã nhập hẳn vào không gian của lĩnh vực nghiên cứu khoa học.

Đôi khi, trong thực tế, người ta sử dụng lẫn lộn hai thuật ngữ “Thi pháp” và “Thi pháp học”. Có khi, lấy Thi pháp học để chỉ Thi pháp (lịch sử phê bình Thi pháp học ở Việt Nam). Nhưng thông thường, khái niệm “Thi pháp” bao hàm cả khái niệm “Thi pháp học”, người ta dùng “Thi pháp” để thay cho “Thi pháp học”. Khái niệm “Thi pháp” cũng biến thái đa dạng tùy thuộc vào lĩnh vực sử dụng.

Trong lĩnh vực nghệ thuật, “Thi pháp” có thể chỉ một phương pháp sáng tác nghệ thuật, giống như nghĩa trong *Nghệ thuật thi ca* của Aristote. Chúng ta có thể nói: Tản Đà vẫn còn lưu luyến với Thi pháp cổ điển, Thi pháp truyện ngắn Nguyễn Công Hoan, Thi pháp thơ Ba số... Nói rộng ra, khái niệm “Thi pháp” không chỉ dùng trong lĩnh vực văn chương mà còn có thể mở rộng ra các loại hình nghệ thuật: Thi pháp ca trù, Thi pháp kịch, Thi pháp tranh lập thể, Thi pháp không gian trong phim *Cuộc chiến tranh giữa các vì sao*... Vì thuật ngữ thi pháp được hiểu là phương pháp sáng tác nên nó thường được dùng cho giới nghệ sĩ. Ta có thể nói: W. Shakespeare có nhiều bài sáng tác theo thi pháp thơ Xonnet, Xuân Diệu sáng tác theo thi pháp mới... Hoặc cũng có thể dùng từ thi pháp để chỉ phương pháp sáng tác của các nhà văn cùng thời đại như: Thi pháp văn chương Bidantin trung đại thượng kỳ, thi pháp thơ Mới Việt Nam 1930 – 1945, Thi pháp tiểu thuyết Hemingway, thi pháp hậu hiện đại...

Trong lĩnh vực khoa học, “Thi pháp” có khi được sử dụng để chỉ một khoa học, giống như nghĩa Thi pháp học. Đây là cách nói rút gọn, ví dụ, thay vì nói “Ngày mai, học môn Thi pháp học”, nhiều sinh viên lại nói: “Ngày mai, học môn Thi pháp”. Cũng như vậy,

người ta có thể nói: các nhà Thi pháp Nga, công trình Thi pháp, nghiên cứu theo hướng Thi pháp...

Trong lĩnh vực lý luận phê bình, “Thi pháp” còn được hiểu là một khuynh hướng hay trường phái nghiên cứu, lý luận phê bình văn chương. Nếu hiểu nó là một trường phái hay phong trào học thuật thì có thể nói: Trường phái Thi pháp Nga ba thập niên đầu thế kỷ XX, phong trào nghiên cứu Thi pháp nổi lên ở Việt Nam từ những năm 1990... Nếu hiểu nó là một khuynh hướng hay trào lưu phê bình thì có thể nói: phương pháp phê bình Thi pháp học, lối phê bình Thi pháp, trường phái phê bình Thi pháp nổi lên ở châu Âu giữa thế kỷ XX...

Nói tóm lại, “Thi pháp” là khái niệm chung nhất, rồi tùy vào lĩnh vực sử dụng mà nó mang một sắc thái khác nhau. Dưới con mắt các văn nghệ sĩ, “Thi pháp” là phương pháp sáng tác nghệ thuật. Dưới mắt các nhà khoa học, “Thi pháp” là khoa học nghiên cứu về Thi pháp. Dưới mắt các nhà phê bình, “Thi pháp” là phương pháp đánh giá tác phẩm từ góc độ hình thức nghệ thuật. Như vậy, để hiểu toàn diện khái niệm “Thi pháp”, ta phải xét nó qua ba lĩnh vực chính: sáng tác, nghiên cứu, phê bình.

#### **1.4.2. Đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học**

Là một khoa học, Thi pháp học có đối tượng nghiên cứu riêng. Đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học là hình thức nghệ thuật tác phẩm văn chương. Chúng ta có thể chấp nhận một số cách diễn đạt tương tự như: đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học là hình thức tác phẩm văn chương / hình thức nghệ thuật văn chương / phương pháp sáng tác nghệ thuật...

Trước hết ta, hãy phân biệt hai khái niệm “hình thức” và “nghệ thuật” rồi lý giải vì sao không thể độc tôn “hình thức” mà phải có “nghệ thuật” đi kèm.

Để xác định hình thức, người ta thường đặt nó trong thế đối lập với nội dung. Người ta thường trích dẫn câu nói nổi tiếng của Hegel trong bộ *Mỹ học*: “Nội dung của nghệ thuật là ý niệm, còn hình thức của nó là sự trình bày theo lối cảm tính, hình ảnh”. Hegel cũng nói lên mối quan hệ giữa nội dung và hình thức: “Nội dung chẳng là cái gì khác. Mà là hình thức chuyển hóa thành nội dung; còn hình thức chẳng là cái gì khác mà chính là nội dung chuyển hóa thành hình thức”.

Một số người chia tách hình thức – nội dung một cách biệt lập như vật chứa và vật được chứa (cái bình – hình thức và nước – nội dung). Họ cho rằng, hình thức thế nào thì nội dung thế đó. Ví dụ, trong truyện cổ tích, một công chúa xinh đẹp, một chàng trai khôi ngô tuấn tú đồng nghĩa với tư cách đạo đức tốt. Tuy nhiên, nhiều người không tán thành điều này, vì một người tên Thiện (hình thức) nhưng tính cách ác (nội dung). Ngược lại, nhân vật người đàn bà hàng chài có ngoại hình xấu xí nhưng lại có lương tâm thánh thiện (*Chiếc thuyền ngoài xa* – Nguyễn Minh Châu).

Từ năm 1919, Jakobson phát biểu: “Đối tượng của khoa học văn chương chính là cái làm cho một tác phẩm trở thành một tác phẩm văn chương”. Các nhà Hình thức luận



Nga cho rằng, đó chính là hình thức nghệ thuật. Nhưng họ không tán thành lối chia tách riêng biệt nội dung và hình thức. Họ cho rằng, không có hình thức chung chung mà là hình thức của một nội dung nhất định. Bakhtin nói: “Hình thức nghệ thuật, đó là hình thức của một nội dung, nhưng hoàn toàn được thực hiện trong chất liệu, và dường như gắn vào đó” [15, tr. 11]. Chẳng hạn như từ “trắng”, nếu gắn vào cụm “áo lụa trắng” thì màu trắng có nghĩa là tinh khiết. Còn nếu gắn vào cụm từ “áo tang trắng” thì màu trắng chỉ sự chết chóc. Vậy, bản thân hình thức từ “trắng” không có một nghĩa chung, nội dung của nó chỉ gắn với một văn cảnh nhất định. “Áo lụa trắng” là một khối nội dung và hình thức không tách rời, nếu tách ra, thì hình thức “trắng” sẽ mang một nghĩa khác, không còn là “tinh khiết” nữa.

Cũng theo Bakhtin “Hình thức là cái bao quát nội dung từ bên ngoài, hướng nó ra ngoài, nói một cách khác làm cho nó hiển hiện”. Hình thức là dáng vẻ bề ngoài của một sự vật hiện tượng. Nó mang tính trực quan nên con người có thể nhận biết được thông qua các giác quan như: mắt (hình dáng to lớn của pho tượng), tai (các cung bậc âm điệu của một bản nhạc)... Nó có thể là một sự vật (bức tranh vẽ cánh đồng) hoặc một hành động (điệu múa). Đối với văn chương, hình thức là những biểu hiện bề ngoài của văn bản. Nhờ có hình thức mà ta phân biệt được thơ với văn xuôi, tiểu thuyết với truyện ngắn, thơ tứ tuyệt và thơ lục bát, câu dài và câu ngắn, lời thoại của nhân vật và lời trần thuật của tác giả...

Tuy nhiên, việc sử dụng khái niệm hình thức trong văn chương thường bị dị ứng vì các lý do sau: Hình thức có phạm vi quá rộng, bao gồm nhiều lĩnh vực: hình thức con người, hình thức sản phẩm, hình thức quảng cáo... Thuật ngữ hình thức đôi khi được hiểu theo nghĩa xấu: phô trương hình thức, bệnh hình thức... Chủ nghĩa hình thức dường như không chiếm được một cảm tình tuyệt đối trong nền văn hóa Á Đông. Các lý thuyết của Hình thức luận phương Tây chỉ tập trung vào cấu trúc ngôn ngữ nên không bao hàm được mọi vấn đề khác của Thi pháp học. Ở nước ngoài, khái niệm hình thức (formal) và chủ nghĩa hình thức (formalistic) có nhiều điểm khác với quan niệm “hình thức” trong tiếng Việt. Có người hiểu ngôn ngữ chỉ là “thuần túy hình thức” (Shklovsky - 1925) thì quá cực đoan, phiến diện. Nếu hiểu hình thức theo kiểu triết học, là bản chất của sự vật hiện tượng thì quá rộng. Còn nếu nói “hình thức” bao gồm cả kết cấu thì hơi xa lạ với cách hiểu của người Việt.

Trong ngôn ngữ, có một số hình thức vô nghĩa, việc nghiên cứu nó trở nên thừa thãi. Trong tác phẩm văn chương, không phải hình thức nào cũng cần được nghiên cứu. Chúng ta chỉ có thể nghiên cứu những “hình thức có giá trị nghệ thuật”. Cái vỏ hình thức ngôn ngữ chẳng nói lên được điều gì, nếu đi vào ý nghĩa của nó thì lại lạc sang lĩnh vực nội dung. Chúng ta sẽ còn gặp nhiều vấn đề rắc rối khi đi sâu vào cấu trúc tác phẩm. Chẳng hạn, yếu tố cốt truyện là nội dung hay hình thức? Hình thức của nhân vật là mặt mũi, tóc tai, quần áo hay là cách thức miêu tả nó? Nếu là cách thức thì nên gọi là nghệ thuật cho chính xác, dễ hiểu. Một số người không đồng tình với sự đối lập nội dung - hình thức nhưng lại đồng ý với sự đối lập nội dung - nghệ thuật.

Có nhiều cách phân loại hình thức. Có người chia ra hình thức cụ thể cảm tính và hình thức mang tính quan niệm. Ta có thể xem hình thức cụ thể cảm tính là cái mà các giác quan có thể nhận được. Trong bức tranh *Mùa thu vàng* của Lavintan, cái hình thức cụ thể cảm tính mà chúng ta nắm bắt được bằng mắt đó là màu vàng chiếm ưu thế. Còn hình thức mang tính quan niệm là nỗi buồn bã, thiếu sức sống được toát ra từ cái nền màu vàng ấy.

Có người chia ra hình thức bên ngoài và hình thức bên trong. Chúng ta hiểu hình thức bên ngoài là những cái mà các giác quan có thể cảm nhận được. Ví dụ, trong câu: “*Gặp đây mặn mới hỏi đào / Vườn hồng có lối ai vào hay chưa ? / Mặn hỏi thì đào xin thưa / Vườn hồng có lối nhưng chưa ai vào*”. Hình thức bên ngoài là thơ lục bát (nếu được hát lên thì là làn điệu dân ca). Bài thơ gồm bốn dòng, chia làm hai đoạn theo hình thức đối đáp. Còn hình thức bên trong là các thủ pháp nghệ thuật như: nhân hóa, ẩn dụ, điệp... Như vậy, ta có thể hiểu “hình thức bên trong” đồng nghĩa với “nghệ thuật”.

Có nhiều cách hiểu về nghệ thuật.

Nghĩa thứ nhất: nghệ thuật là một hình thái ý thức xã hội đặc thù, dùng hình tượng để phản ánh cuộc sống tinh thần và vật chất của con người và vạn vật. Chúng ta có các loại hình nghệ thuật chính như sau: Kiến trúc, điêu khắc, hội họa, âm nhạc, múa, văn chương, sân khấu, điện ảnh... Có khi, nghệ thuật đẳng lập với văn chương, người ta gọi là văn chương – nghệ thuật (với 7 loại hình). Có khi, khái niệm nghệ thuật bao hàm cả văn chương (ví dụ: văn chương là một loại hình nghệ thuật).

Nghĩa thứ hai: nghệ thuật được hiểu là phương pháp, cách thức, kỹ thuật, kỹ năng, kỹ xảo. Tức là những hành động điều luyện, khéo léo của con người. Nếu hiểu theo nghĩa rộng, ta có nghệ thuật quân sự, nghệ thuật bán hàng, nghệ thuật nấu ăn... Hiểu theo nghĩa hẹp, nghệ thuật là cách thức, kỹ xảo tạo ra cái hay, cái đẹp trong tác phẩm văn nghệ. Đối với tác phẩm văn chương, nghệ thuật sáng tác được thể hiện qua các phương diện cơ bản sau:

- Nghệ thuật lựa chọn: Nên chọn hình thức thơ lục bát hay hình thức thơ Đường luật ? Nên chọn hình thức truyện dài hay truyện ngắn ? Nên lựa chọn từ ngữ nào cho thích hợp, độc đáo?

- Nghệ thuật sắp xếp: Câu chuyện sẽ theo trật tự tuyến tính hay phi tuyến tính ? Lắp ghép các từ ngữ như thế nào ? Các nhân vật sẽ được xếp vào những tuyến nào, tương đồng hay tương phản ?

- Nghệ thuật miêu tả: Nên nhấn mạnh hay chỉ nói lướt qua sự kiện ? Có nên nhắc đến hành động đó hay không ? Khi miêu tả khung cảnh, nên trình bày những chi tiết nào, nhìn từ những góc độ nào ?

- Nghệ thuật diễn đạt: Chỉ cách hành văn của tác giả: nhanh hay chậm, thông thiết hay tẻ nhạt, cầu kỳ hay giản dị, theo phong cách ngôn ngữ nào, theo khuôn mẫu hay sáng tạo mới mẻ ?

Như vậy, khi nói “tác phẩm nghệ thuật” thì ta hiểu “nghệ thuật” theo nghĩa thứ nhất. Khi nói “hình thức nghệ thuật” thì ta hiểu nghệ thuật theo nghĩa thứ hai. Vấn đề tiếp theo nữa là ta hãy xem xét hình thức nghệ thuật nằm ở thứ bậc nào trong các nấc thang của một tác phẩm văn chương. Chúng ta có thể khái quát thành các cấp độ sau:

1. Chất liệu: ngôn ngữ (thơ, văn xuôi, chữ Hán, tiếng Việt...)
2. Hình thức (thanh điệu, kể - tả, đối thoại – độc thoại, viết thư, ngoại hình nhân vật...)

3. Nghệ thuật (biện pháp tu từ, bố cục, lựa chọn, đặt câu, gieo vần...)

4. Tính nội dung của hình thức nghệ thuật (cái lý của hình thức)

5. Nội dung hiện thực và tư tưởng tác giả (đối tượng nghiên cứu của Xã hội học)

Để làm sáng tỏ các ý trên, ta hãy xem xét các ví dụ sau:

**Ví dụ 1:** Chữ “tà” trong bài Qua đèo Ngang của Bà Huyện Thanh Quan

1. Chất liệu: ngôn ngữ (ngôn ngữ thơ Nôm)

2. Hình thức: âm a, thanh bằng

3. Nghệ thuật: đặt ở cuối câu đầu tiên, làm cả câu thơ chùn xuống

4. Nội dung suy ra từ hình thức: âm hưởng trầm lắng, kéo nỗi buồn lan xa

5. Nội dung, tư tưởng: chỉ buổi chiều, khoảng 5 – 6 giờ, đây là lúc người bộ hành mỏi chân, dừng lại nghỉ ngơi và suy tư trước một dãy núi từng là chứng nhân của thời Nam Bắc phân gianh.

**Ví dụ 2:** Đoạn tả chị em Thúy Kiều (Truyện Kiều của Nguyễn Du)

1. Chất liệu: Ngôn ngữ (ngôn ngữ thơ)

2. Hình thức: tự sự / tả nhan sắc nhân vật bằng thơ lục bát

3. Nghệ thuật: các thủ pháp được dùng trong tác phẩm: các biện pháp tu từ, cách lựa chọn từ ngữ, bố cục tác phẩm...

4. Nội dung của hình thức nghệ thuật: Ví dụ, “hình thức” thơ lục bát có “tính” dân tộc cao. Nghệ thuật: miêu tả nhan sắc Thúy Vân trước, rồi Thúy Kiều sau nhằm mục đích tôn vẻ đẹp Thúy Kiều lên cao một bậc.

5. Nội dung, tư tưởng: Hai chị em Thúy Kiều đều đẹp. Thúy Vân có vẻ đẹp trong trắng, phong lưu. Thúy Kiều đẹp và có nhiều tài năng hơn, có thể cuộc đời của cô sẽ gặp sóng gió theo luật “bỉ sắc tư phong” như quan niệm Nho giáo.

**Ví dụ 3:** Tôi thương hai cô như hai con vật ngẩn ngơ trong rừng lạnh, khi chiều giăng lưới qua muôn gốc cây (*Tỏa nhị Kiều – Xuân Diệu*)

1. Chất liệu: ngôn ngữ văn xuôi

2. Hình thức: miêu tả tâm trạng, độc thoại nội tâm

3. Nghệ thuật: so sánh tu từ, nhân hóa

4. Nội dung của hình thức nghệ thuật: người kể thương hai cô gái có lối sống tẻ nhạt, ngây thơ giữa cạm bẫy cuộc đời.

5. Nội dung, tư tưởng: Xuân Diệu thương cho những kiếp người sống thụ động, an phận thủ thường. Ông không tán thành lối sống tẻ nhạt, thiếu cá tính của thanh niên đô thị trước 1945.

**Ví dụ 4:** Phân tích hai câu thơ trong bài *Tây Tiến* của Quang Dũng

*Ngàn thước lên cao, ngàn thước xuống*

*Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi*

Nếu chỉ phân tích nội dung thì hai câu thơ trên được hiểu như sau: núi rừng Tây Bắc trùng điệp, gập ghềnh, cao ngàn thước, làm cho người lính rất vất vả khi hành quân, nhất là vào mùa mưa. Cũng may là họ gặp được những ngôi nhà ở Pha Luông để nghỉ ngơi. Tiện thể, các nhà Xã hội học có thể tán rộng ra, bàn về đặc điểm địa lý của Tây Bắc và lịch sử vùng đất Pha Luông ở Lào. Ngoài ra, cũng không quên nhắc đến tinh thần chiến đấu của đoàn binh Tây Tiến.

Tuy nhiên, nếu phân tích hai câu thơ đó từ góc độ nghệ thuật, ta sẽ thấy còn có ý nghĩa khác. Câu thơ ở dòng trên bị bẻ đôi bởi dấu phẩy ở giữa dòng, tạo nên sự gấp khúc đột ngột của dãy núi. Bút pháp tương phản: lên (độ cao của núi) – xuống (độ sâu của vực thẳm) tạo cảm giác rợn ngợp, nguy hiểm. Không gian khắc nghiệt dưới mặt đất cộng hưởng với không gian mưa gió trên trời chồng chất thêm nỗi khó khăn để thử thách nhân vật. Nhưng người lính vẫn không nản lòng, muốn vượt qua không gian cản trở ấy bằng cách mở rộng tầm nhìn hướng về một không gian xa rộng và đầm ấm hơn “*Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi*”. Câu thơ toàn thanh bằng, có tác dụng diễn tả tâm trạng nhẹ nhàng, bay bổng của người lính.

Ở câu thơ thứ hai, ta thấy có hai nội dung khác nhau tùy vào cách tiếp cận. Nếu phân tích nội dung, thì nghĩa của nó là: những căn nhà ở Pha Luông nằm dưới mưa bay. Nếu phân tích nghệ thuật, thì nghĩa của nó là: tâm trạng nhẹ nhàng bay bổng của người lính. Như vậy, cái hình thức toàn thanh bằng đó là “hình thức mang tính nội dung”. Dĩ nhiên, “hình thức” thanh bằng phải trải sự sắp xếp một cách có “nghệ thuật” thì mới tạo ra được nội dung đó.

Ở trên, ta đã chỉ ra các thứ bậc của một tác phẩm văn chương. Một vấn đề cần xác định nữa là, Thi pháp học sẽ nghiên cứu cái nào trong số các thứ bậc nói trên. Thi pháp học không nghiên cứu cấp độ thứ 5: nội dung tư tưởng của tác phẩm. Thi pháp học cũng có thể bỏ qua cấp độ đầu tiên: Chất liệu (mặc dù trường phái hình thức Nga có quan tâm tới điều này). R. Jakobson, T. Todorov cũng như các nhà Ký hiệu học đều chú trọng nghiên cứu “thị tính” (hình thức nghệ thuật). Một số nhà Thi pháp học Văn hóa – lịch sử cũng chú trọng tính nội dung của hình thức nghệ thuật. Vậy thì, ta có thể chọn một quan điểm trung dung như thế này: Thi pháp học chú trọng nghiên cứu ba cấp độ giữa, bao gồm: hình thức - nghệ thuật - tính nội dung / quan niệm của hình thức nghệ thuật. Trong ba cấp độ đó, nghệ thuật là quan trọng nhất, có vai trò chuyển hóa hình thức thành nội dung.

Tuy nhiên, đôi lúc, ta cũng có thể gọi hình thức thay cho nghệ thuật hoặc gọi nghệ thuật thay cho hình thức. Trong một vài trường hợp, ta có thể phân tích hình thức mà bỏ qua nghệ thuật hoặc phân tích nghệ thuật mà bỏ qua hình thức. Chẳng hạn, trong một tiểu thuyết có chi tiết binh lính phát cờ trắng. Từ “hình thức” phát cờ trắng (cái biểu đạt) ta suy ra “nội dung” (cái được biểu đạt): binh lính muốn đầu hàng. Trong trường hợp này, ta chỉ quan tâm cái lý của hình thức chứ không quan tâm tới hình thức vì nó quá cũ mòn. Một tác phẩm “thạch cảnh” được lấy từ tự nhiên đặt vào phòng khách. Khi ngắm nó, người ta chỉ chú ý đến chất liệu (đá) và hình thức (hình khối tự nhiên). “Chất liệu cộng với hình thức thì tạo thành bản chất của sự vật” (Aristote). Trong hai trường hợp này, không cần phân tích nghệ thuật.

Trong phần lớn trường hợp, ta bỏ qua khâu phân tích hình thức mà chỉ chú trọng nghệ thuật. Chẳng hạn trong tiểu thuyết *Giã từ vũ khí* của Hemingway, khi phân tích chi tiết trời mưa, ta chỉ chú ý đến tần số lặp lại của sự kiện mưa và dụng ý của tác giả khi lặp lại chi tiết đó. Đôi lúc, rất khó phân biệt hình thức và nghệ thuật. Ví dụ, phân tích một pho tượng bằng “chất liệu” thạch cao nặn một hình người cụt một tay. Như vậy, chi tiết cụt tay là hình thức hay nghệ thuật? Có thể xem đó là nghệ thuật hay hình thức cũng được. Nói như L. Vygotski: “Nghệ thuật bắt đầu từ nơi mà hình thức bắt đầu”.

Nói tóm lại, đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học là hình thức nghệ thuật tác phẩm. Nó nghiên cứu phương pháp, kỹ xảo tạo nên lời văn nghệ thuật, nhân vật, không gian, thời gian, kết cấu, cốt truyện, điểm nhìn, thể loại... Nó còn nghiên cứu cách thức quan hệ giữa các thành tố đó với nhau để tạo nên chỉnh thể nghệ thuật. Thi pháp học sẽ không nghiên cứu các vấn đề liên quan tới nội dung như: đề tài, tính cách nhân vật, tư tưởng tác giả, cốt truyện tự nhiên, hiện thực xã hội, cảnh vật... Tuy nhiên, các vấn đề trên có thể được nhắc đến qua lăng kính nghệ thuật. Ví dụ, sự lựa chọn sắp xếp thứ tự các loại đề tài, cách thức mượn thiên nhiên để chỉ con người...

### **1.4.3. Phạm vi nghiên cứu của Thi pháp học**

Theo cách hiểu thông thường lâu nay, Thi pháp học là khoa học nghiên cứu phương pháp sáng tác văn chương. Nghĩa là, phạm vi nghiên cứu của Thi pháp học là tác phẩm văn chương. Nhìn bề ngoài có vẻ đơn giản nhưng đi sâu vào vấn đề, ta thấy không đơn giản chút nào.

Trước hết, ta hãy bàn đến vấn đề thể loại và trả lời câu hỏi, thể nào là một tác phẩm văn chương. Những tác phẩm chính luận như Chiếu dời đô, Bình Ngô đại cáo, Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc... có phải là văn chương không? Những áng văn nổi tiếng thế giới như: Diễn văn Gettysburg (Abraham Lincoln), Tuyên ngôn nhân quyền và dân quyền (Pháp), Nhật ký Anne Frank... có phải là văn chương không?

Hãy thu hẹp khái niệm văn chương thêm một chút nữa. Những bài vè, câu đố dân gian, giai thoại lịch sử... có thuộc phạm vi nghiên cứu của Thi pháp học hay không? Có nhiều người nói, tác phẩm thơ nào cũng là văn chương. Nhưng những bài thơ được viết ra

với mục đích tuyên truyền chính trị, quảng cáo hàng hóa, thơ tục tiểu, chất lượng nghệ thuật cũng bình thường thì có được các nhà nghiên cứu Thi pháp học quan tâm không ?

Khi trả lời các câu hỏi này, chắc chắn ta sẽ rơi vào một cuộc tranh luận không có hồi kết. Bởi vậy, chúng ta hãy tạm thời gác lại các tác phẩm “cận văn chương” để đi vào các tác phẩm văn chương điển hình. Thi pháp học quan tâm nhiều nhất đến những tác phẩm có chất lượng nghệ thuật cao. Nói như B. Tomashevski: “Đối tượng của Thi pháp học là các tác phẩm có giá trị” [21, tr. 255]. Ở đây, chúng ta chỉ lấy tiêu chí nghệ thuật ra để xem xét, không đặt nặng vấn đề nội dung, không quan tâm đến địa vị xã hội của tác giả và ý kiến của độc giả.

Vậy, thế nào là một tác phẩm có giá trị nghệ thuật cao ?

Khi tổng hợp các ý kiến về vấn đề này, chúng ta sẽ thấy có hiện tượng “chín người mười ý”. Bên cạnh những ý kiến rất khác nhau, chúng ta cũng tìm được một vài tiếng nói chung về giá trị đích thực của tác phẩm văn chương. Chúng ta có thể đưa ra một vài tiêu chí cho một tác phẩm văn chương có giá trị nghệ thuật cao như sau:

Một tác phẩm thơ có giá trị nghệ thuật cao khi nó có nhiều sáng tạo mới mẻ, độc đáo. Nó mới lạ ở cách sử dụng từ ngữ như sự kết hợp các từ, sự lựa chọn từ ngữ đặc địa, sử dụng nhiều biện pháp tu từ làm cho câu thơ giàu hình ảnh. Cái hay ở thơ còn thể hiện ở kết cấu, nhạc điệu, hình tượng, sự cân xứng hài hòa về hình thức. Ngoài ra, một bài thơ chỉ để lại dư âm khi nó đa nghĩa, kêu gọi nhiều liên tưởng thú vị.

Một tác phẩm truyện có giá trị nghệ thuật cao khi nó có khả năng lôi cuốn, hấp dẫn bạn đọc. Nó thường có một cốt truyện hay, nhiều yếu tố ly kỳ, gay cấn, bất ngờ, kêu gọi sự tò mò. Nhân vật tạo được cảm giác rất thật về ngoại hình lẫn nội tâm, mang dấu ấn riêng rõ nét. Lời văn lôi cuốn, sinh động, giàu hình ảnh, cách kể không đơn điệu, có nhiều sáng tạo trong hành văn. Tác giả tạo được một phong cách riêng khá rõ nét.

Trên đây là một vài tiêu chí để đánh giá một tác phẩm hay, xét từ góc độ nghệ thuật. Tuy nhiên, ta hiểu giá trị của một tác phẩm còn thể hiện ở nội dung, tư tưởng của nó. Một số ngành khoa học thường quan tâm nghiên cứu nội dung tác phẩm văn chương như Sử học, Xã hội học, Tâm lý học, Dân tộc học, Văn hóa học... Còn Thi pháp học chỉ khảo sát văn chương trong phạm vi những tác phẩm có hình thức nghệ thuật đặc sắc.

Nhưng văn chương cũng có nhiều cấp độ, ở mỗi cấp độ, ta nên chú ý khảo sát các yếu tố sau:

Thi pháp tác phẩm: ngôn ngữ, thể loại, kết cấu, cốt truyện, nhân vật, không gian, thời gian, điểm nhìn... Lưu ý là không khảo sát nội dung tư tưởng và những cái nằm ngoài văn bản.

Thi pháp tác giả: phong cách, những sáng tạo độc đáo, những cách tân nghệ thuật và đóng góp cho văn chương dân tộc. Lưu ý là không khảo sát tiểu sử và bối cảnh sáng tác.

Thi pháp thể loại: mô hình chung, đặc điểm của thể loại, những biến chuyển của nó trong quá trình phát triển. Lưu ý là khái niệm “lịch sử phát triển” thể loại không bao hàm lịch sử xã hội.

Thi pháp trào lưu / trường phái: những tác giả, tác phẩm, chủ trương nghệ thuật, các giai đoạn phát triển, những đóng góp nghệ thuật. Lưu ý là không có phần bối cảnh lịch sử xã hội, quá trình hình thành, cơ quan ngôn luận, báo chí xuất bản.

Thi pháp thời đại, giai đoạn văn chương: đặc điểm hình thức tác phẩm, kiểu tác giả, quá trình phát triển, những đóng góp nghệ thuật. Lưu ý, chỉ áp dụng cho những thời đại có phong cách sáng tác khá thuần nhất, không nói đến bối cảnh lịch sử xã hội...

Thi pháp đại cương: ngữ âm, từ vựng, cú pháp, cấu trúc thể loại, phong cách, các thủ pháp, kiểu hình tượng, truyền thống và cách tân... Lưu ý, chỉ nêu những vấn đề lý luận trong lĩnh vực nghệ thuật.

Vấn đề tiếp theo là nên thu hẹp phạm vi nghiên cứu trong lĩnh vực văn chương hay mở ra các ngành nghệ thuật khác. Chúng ta biết rằng, từ thời cổ đại, Thi pháp học không giới hạn trong lĩnh vực văn chương như nhiều người nhầm tưởng. Trong *Nghệ thuật thơ ca*, Aristotle khảo sát các thể loại như: sử thi, kịch, thơ ca, âm nhạc. Ông nói: “Nhạc sáo, nhạc đàn lục huyền và những loại nghệ thuật âm nhạc khác như nghệ thuật kèn chẳng hạn thì chỉ dùng có giai điệu và tiết tấu”. Còn trong *Văn tâm diệu long*, Lưu Hiệp bàn về thơ ca, âm nhạc, trong đó dành hẳn một chương để bàn về “nhạc phủ” (âm nhạc cung đình Trung Quốc). Điều đó, cho thấy, các công trình Thi pháp học cổ điển Đông Tây không chỉ nghiên cứu văn chương mà còn cả các loại hình nghệ thuật khác.

Ở một số quốc gia, có hiện tượng đề cao văn chương thái quá và xem nó như đại diện cho tất cả các loại hình nghệ thuật. Dĩ nhiên, thời trung đại, văn chương giữ địa vị độc tôn nhưng vị trí của nó đã thay đổi trong thời hiện đại. Nhưng một số nước như Liên Xô, Trung Quốc đã quá coi trọng văn chương do vai trò của nó công việc tuyên truyền, giáo huấn. Trong nhà trường THPT ở Việt Nam suốt thế kỷ XX, học sinh chỉ chủ yếu học môn Văn mà ít học các môn nghệ thuật khác. Tác phẩm thơ chiếm đại đa số dung lượng chương trình môn Văn. Trong khi xã hội công nghiệp hiện đại không có mấy ai quan tâm tới thơ.

Ở các nước văn minh, người ta coi trọng Ngôn ngữ học nhiều hơn vì đây là bộ môn công cụ, dùng cho tất cả các ngành khoa học và cần thiết cho con người suốt đời. Tác phẩm thơ văn chỉ là ngữ liệu để minh họa cho các chủ đề ngôn ngữ. Và người ta chỉ ưu tiên lựa chọn những tác phẩm văn xuôi vì nó gần gũi với cuộc sống, chứ không ưu tiên lựa chọn thơ vì cách diễn đạt của thơ không theo chuẩn mực ngôn ngữ đời sống. Bên cạnh môn ngôn ngữ tiếng mẹ đẻ (Tiếng Anh, Tiếng Nhật, Tiếng Thái...), người ta cũng có môn nghệ thuật (Arts) để dạy năng lực sáng tác, thưởng thức và phê bình các loại hình nghệ thuật như: văn chương, âm nhạc, hội họa, sân khấu... Bởi vậy, cái mà người Việt gọi là cử nhân văn chương thì nước ngoài gọi là Bachelor of Arts.

Nếu xem văn chương như một bộ phận của môn / khoa Nghệ thuật thì việc Thi pháp học nghiên cứu các loại hình nghệ thuật nói chung sẽ rất hữu ích. Nó sẽ mở rộng quy mô của bộ môn, số lượng người tham gia nghiên cứu, học tập sẽ nhiều hơn. Và đến một lúc nào đấy, nó sẽ xuất hiện chính thức trong chương trình nhà trường phổ thông với một tư thế mới, quan trọng hơn. Các ngành nghệ thuật sẽ bổ sung cho nhau làm nên sự phong phú của Thi pháp học. Trong tương lai, nếu bộ môn thơ bị lạc hậu thì Thi pháp học vẫn đứng vững nhờ các ngành nghệ thuật còn lại.

Hiện nay, ca nhạc, điện ảnh đã trở thành loại hình nghệ thuật chủ đạo, lát át văn chương. Và thỉnh thoảng, ta cũng thấy xuất hiện từ “Thi pháp” trong các lĩnh vực nghệ thuật như: Thi pháp ca trù, Thi pháp chèo, Thi pháp ca từ Trịnh Công Sơn, Thi pháp điện ảnh của Andrei Tarkovsky, Thi pháp cho người viết kịch bản phim, Thi pháp tranh thủy mặc... Một số thuật ngữ của Thi pháp học cũng được sử dụng rộng rãi trong các ngành nghệ thuật khác: không gian nghệ thuật trong bộ phim *Cuốn theo chiều gió*, vấn đề thời gian trong sân khấu tuồng, điểm nhìn nghệ thuật trong tranh siêu thực... Chúng tôi hy vọng sẽ có một nền Thi pháp học cho các loại hình nghệ thuật nói chung.

Nói tóm lại, phạm vi nghiên cứu của Thi pháp học là các tác phẩm văn chương có chất lượng nghệ thuật cao. Ngoài ra, Thi pháp học còn có thể nghiên cứu cả các loại hình nghệ thuật khác.

#### **1.4.4. Phương pháp nghiên cứu của Thi pháp học**

Phương pháp khoa học là cách thức tiếp cận, nhận thức, đánh giá một vấn đề khoa học sao cho đạt hiệu quả mong muốn. Phương pháp là công cụ chung cho các ngành khoa học nhưng mỗi ngành lại xác định phương pháp đặc trưng của mình. Rồi trong các phương pháp của ngành, người ta lại phân chia thành các phương pháp chính – phụ. Dĩ nhiên, trong danh mục khoa học chung, các phương pháp có vị trí bình đẳng như nhau nhưng tùy thuộc vào mỗi ngành mà được sử dụng nhiều hay ít.

Trong ngành Văn chương, người ta thường sử dụng các phương pháp sau: thực chứng, hình thức, cấu trúc, trực giác, tiểu sử, so sánh, loại hình, hệ thống, Ký hiệu học, Mỹ học, Hiện tượng học, Tâm lý học, Giải thích học, Xã hội học... Đối với bộ môn Văn học sử, các phương pháp được sử dụng nhiều nhất là: Xã hội học, tiểu sử, hệ thống... Phương pháp xã hội học (văn hóa – lịch sử) có một thời thống trị trong nghiên cứu Ngữ văn ở Việt Nam. Và nhiều người cũng mang theo nó khi bước vào địa hạt Thi pháp học.

Ở cấp độ bộ môn, Thi pháp học có thể sử dụng một số phương pháp như: hình thức, cấu trúc, Ký hiệu học, so sánh, loại hình, hệ thống... Trong số các phương pháp này, ta thấy có hai phương pháp giữ vai trò quan trọng nhất trong Thi pháp học, đó là hình thức và cấu trúc.

Tên gọi phương pháp hình thức khởi nguồn từ chủ nghĩa hình thức. Những đặc điểm của phương pháp này được bàn đến trong các bài viết: *Những người Marxist và phương pháp hình thức* (B. M. Eikhenbaum - 1923), *Về phương pháp hình thức trong nghệ thuật*



(N. Bukharin - 1925), *Phương pháp hình thức trong nghiên cứu văn chương* (M. Bakhtin / P. Medvedev - 1928), *Lý luận về phương pháp hình thức* // Trong sách: *Lý luận văn học* (B. Eikhenbaum – 1965)...

Năm 1997, trong công trình *Đổi mới đọc và bình văn*, Đỗ Đức Hiểu đã giới thiệu một số vấn đề lý thuyết và thực hành phân tích văn bản kịch. Ông nói: “Phân tích hình thức một văn bản kịch (kịch bản) là tháo gỡ những mối quan hệ phức hợp của cấu trúc văn bản, là giải mã các ký hiệu, nhằm phát hiện, đi sâu vào những ý nghĩa chìm ẩn bên dưới kịch bản, phần ngầm của “tảng băng trôi” [38, tr. 43]. Sau này, trong sách *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, Nguyễn Văn Dân đã định nghĩa phương pháp hình thức như sau: “Phương pháp hình thức là phương pháp phân tích các khía cạnh hình thức của tác phẩm văn học nghệ thuật để rút ra ý nghĩa thẩm mỹ của chúng” [11, tr. 90].

Nếu như tên gọi “phương pháp hình thức” phổ biến ở Nga thì tên gọi “phương pháp cấu trúc” phổ biến ở Âu – Mỹ, quê hương của Thi pháp học Cấu trúc – Ký hiệu học. Khái niệm cấu trúc, ban đầu được hiểu là một phương pháp chung cho nhiều ngành khoa học. Claude Levi – Strauss phát biểu: “Khái niệm cấu trúc không phải là một học thuyết triết lý mà là một phương pháp”. Có thể thấy đặc điểm của phương pháp cấu trúc trong tác phẩm *Sự phát sinh của phương pháp cấu trúc trong Lịch sử văn học* của Lucien Goldmann xuất bản ở Paris năm 1964. Đây cũng là thời điểm Phê bình Mới thịnh hành nên người ta còn gọi phương pháp này là “phương pháp phân tích cấu trúc” [84, tr. 41]. Trong tác phẩm *Thi pháp học*, T. Todorov cho rằng, “Phương pháp chủ yếu của Thi pháp học là miêu tả cấu trúc của văn bản (diễn ngôn) với các thành phần của chúng” [21, tr. 255].

Học thuyết cấu trúc được sử dụng trong nhiều ngành khoa học. Khái niệm cấu trúc được hiểu theo nghĩa rất rộng, bao gồm cấu trúc xây dựng, cấu trúc máy móc, cấu trúc vật liệu, cấu trúc chương trình, cấu trúc đề thi... Một số từ điển nước ngoài định nghĩa “cấu trúc” (structure) như sau: “Việc tổ chức các bộ phận của một hệ thống làm cho nó có một tính cố kết mạch lạc và mang tính đặc trưng thường xuyên” (Từ điển Larousse – Pháp). Hoặc, cấu trúc là “Một tập hợp các bộ phận có mối liên hệ liên kết với nhau của bất cứ một sự vật phức tạp nào; một bộ khung” (Từ điển Encarta 99 – Mỹ) [57, tr. 13]. Ta hiểu “cấu trúc” theo tinh thần của trường phái Thi pháp học cấu trúc. Nó bao gồm các “thành tố” và mối “quan hệ” giữa chúng trong việc bố cục tác phẩm. Như vậy, phương pháp cấu trúc là phương pháp phân tích mối quan hệ giữa các thành tố trong tác phẩm nghệ thuật để làm sáng tỏ các ý nghĩa thẩm mỹ của chúng.

Ở Việt Nam trước 1975, chủ nghĩa cấu trúc còn có tên gọi là “thuyết cơ cấu”. Nguyễn Văn Trung có bài *Tìm hiểu cơ cấu luận như một phương pháp, một tiểu thuyết và đặt vấn đề tiếp thu* đăng trên tạp chí Bách khoa, số 293 – 294 / 1969. Sau này, các nhà nghiên cứu ở Việt Nam gọi là thuyết cấu trúc, phương pháp cấu trúc (*Góp phần tìm hiểu phương pháp cấu trúc* - Nguyễn Văn Dân) [12]. Trong tiếng Việt, đôi khi cũng có sự đồng nhất giữa cấu trúc (structure) và kết cấu (texture). Ju. V. Palievskaja phân biệt như sau:

“Mối quan hệ tương tác giữa “cấu trúc” và “kết cấu” được bộc lộ trong sự “đa dạng” và “đơn dạng” của thơ. Ở đây, sự đa dạng được xác định bởi tính phong phú, đa chiều của những đối tượng được miêu tả trong tác phẩm thơ, tạo nên kết cấu của nó, còn tính “đơn dạng” tạo nên cấu trúc của nó”.

Có nhiều cách hiểu về kết cấu. Theo cách hiểu truyền thống, kết cấu là cách thức bố cục trình bày các thành phần trong tác phẩm. Theo các nhà cấu trúc luận, kết cấu là mối quan hệ giữa các thành tố trong tác phẩm (S. Langer). Theo các nhà Ký hiệu học, kết cấu là quy tắc, trật tự, logic trình bày các thành tố, nhất là ngữ pháp văn bản (R. Barthes). Một số nhà Ký hiệu học khác cho rằng, cấu trúc là phương pháp và mô hình cấu tạo nên tác phẩm (U. Eco).

Sự khác nhau cơ bản giữa phương pháp hình thức và phương pháp cấu trúc là: phương pháp hình thức nhấn mạnh hình thức bên ngoài và các thủ pháp nghệ thuật ngôn từ. Còn phương pháp cấu trúc nhấn mạnh mối quan hệ bên trong của các thành tố: ngôn ngữ, nhân vật, cốt truyện, không gian, thời gian... Mặc dù có sự khác nhau chút ít như vậy nhưng chúng vẫn có rất nhiều nét chung nên hai khái niệm “hình thức” và “cấu trúc” có khi dùng đấp đổi cho nhau. Một số nhà nghiên cứu Việt Nam trước 1975 đã dùng từ “cơ cấu” (cấu trúc) khi diễn giải Hình thức luận.

Không chỉ dừng lại ở mức lấy cái này gọi chung cho cái kia mà một số người còn ghép hai thuật ngữ lại để tạo thành một tên mới: phương pháp cấu trúc – hình thức. Chẳng hạn, M. B. Khraprenko nói: “Đối với những người chủ trương phương pháp cấu trúc – hình thức, các hiện tượng văn chương là những hiện tượng khép kín trong bản thân nó” [46, tr. 245]. Hoặc: “J. Derrida nghi ngờ khái niệm tính ngôn ngữ được quan niệm theo phương pháp cấu trúc – hình thức của chủ nghĩa hiện đại” (dẫn theo Trương Đăng Dung) [84, tr. 16].

Như vậy, có thể nói, phương pháp nghiên cứu của Thi pháp học là phương pháp hình thức (nhìn từ góc độ Hình thức luận) hoặc phương pháp cấu trúc (nhìn từ Cấu trúc luận). Ta cũng có thể gọi theo tên ghép là phương pháp cấu trúc – hình thức. Ngoài ra, cũng có thể gọi theo cách của các nhà Phê bình Mới là “phương pháp phân tích cấu trúc”, “phương pháp miêu tả cấu trúc”...

Trong nhiều luận văn, ta thấy có ghi cụm từ “Phương pháp Thi pháp học”. Ý tác giả nói rằng, mình sử dụng tinh thần của Thi pháp học để phân tích tác phẩm. Tuy nhiên, cũng có người không đồng ý khi lấy tên một ngành khoa học chỉ tên một phương pháp. Tác giả công trình lập luận, việc lấy tên một ngành khoa học để chỉ tên phương pháp là khá quen thuộc như: phương pháp Xã hội học, Tâm lý học, Văn hóa học... Tuy nhiên, nếu không ghi là “phương pháp Thi pháp học” mà ghi là phương pháp hình thức, phương pháp cấu trúc thì có lẽ phải mất công diễn giải dài dòng rồi không khéo lại rơi vào một cuộc tranh cãi khác.

Trong một số công trình chuyên nghiên cứu về Thi pháp, việc ghi “phương pháp Thi pháp học” dường như trở nên thừa. Ví dụ, trong một công trình lý luận về Thi pháp học,

không thể nói: phương pháp cơ bản của Thi pháp học là Thi pháp học. Nhiều luận văn ghi là có sử dụng “Phương pháp Thi pháp học” nhưng lại không quán triệt tinh thần Thi pháp, thậm chí “phản Thi pháp”. Bằng chứng là việc đưa phương pháp Xã hội học thống trị phương pháp Thi pháp học. Tuy nhiên, tác giả luận văn lại biện luận, chỉ sử dụng phương pháp Thi pháp học trong một số chương mục chứ không bao trùm toàn bộ luận văn (!)

Chúng ta có thể phân giải tình trạng rối rắm này như sau: Đối với những công trình mà nhan đề không có chữ “Thi pháp” thì có thể sử dụng “vô tư” phương pháp Xã hội học, thậm chí kết hợp với Thi pháp học. Tuy nhiên, đối với những công trình mà tên đề tài có chữ “Thi pháp” thì hãy cẩn thận khi đưa vào phương pháp Xã hội học. Việc tìm hiểu những nội dung về lịch sử xã hội không phải là nhiệm vụ của nhà Thi pháp học. Lấy ví dụ: khi nghiên cứu thơ Hàn Mặc Tử, nhà Thi pháp học chỉ nên chú trọng hình thức nghệ thuật thơ. Còn việc nghiên cứu tiểu sử, bối cảnh sáng tác, tình trạng bệnh tật của Hàn thì xin nhường cho nhà Xã hội học. Sẽ có người biện luận: nếu không nghiên cứu tiểu sử của Hàn thì làm sao hiểu sâu sắc các bài thơ của ông. Xin trả lời rằng, nếu muốn nghiên cứu tiểu sử của Hàn thì đừng khoác áo Thi pháp, nếu khoác áo Thi pháp thì đừng nghiên cứu tiểu sử của Hàn. Cũng có nghĩa là: nếu đi tu thì đừng ăn thịt cây, nếu muốn ăn thịt cây thì đừng đi tu. Khoác áo thầy tu mà ăn thịt cây là không thích hợp. Khoác áo Thi pháp học mà nói giọng Xã hội học cũng không thích hợp.

Như vậy, cách gọi “phương pháp Thi pháp học” là cách gọi bao trùm, tuy có nhiều điểm hơi bất ổn nhưng cũng có thể tạm sử dụng trong một số trường hợp. Nói đúng ra, phương pháp chính của Thi pháp học là phương pháp cấu trúc, hình thức (hoặc gọi chung là phương pháp cấu trúc – hình thức).

Ngoài ra, ở cấp độ bộ môn, trong công trình Thi pháp học có thể sử dụng thêm các phương pháp như: Ký hiệu học, so sánh, loại hình, hệ thống... Thuật ngữ “hệ thống” ở đây dùng để chỉ hệ thống trong nội bộ tác phẩm, gọi là hệ thống nội tại, nội quan chứ không phải là việc đặt tác phẩm nghệ thuật vào hệ thống chính trị xã hội.

Ở cấp độ thao tác, Thi pháp học còn sử dụng một số phương pháp khác. B. Tomashevski đã nêu ra một vài phương pháp tiêu biểu của Thi pháp học: “Phương pháp nghiên cứu của Thi pháp học là tiến trình miêu tả, phân loại và giải thích các hiện tượng được nghiên cứu” [21, tr. 255]. Ta có thể nêu ra một vài phương pháp của Thi pháp học ở cấp độ thao tác như sau: phân tích, miêu tả, so sánh, thống kê, phân loại...

Phương pháp phân tích là phương pháp phân chia sự vật ra thành nhiều yếu tố để thấy rõ hơn ý nghĩa từng phần của nó. Trong lĩnh vực Thi pháp học, người ta dùng phương pháp phân tích để chia tách các thành phần trong cấu trúc tác phẩm nghệ thuật. Ví dụ, phân tích tách rời không gian, thời gian, nhân vật, ngôn ngữ... Rồi trong mỗi thành tố, ta lại tiếp tục phân tích sâu hơn. Ta không chỉ phân tích riêng lẻ từng bộ phận mà cũng chú ý mối quan hệ giữa chúng. Ví dụ mối quan hệ giữa không gian và thời gian, giữa nhân vật chính và nhân vật phụ...

Về thuật ngữ “so sánh”, có khi, được hiểu là phương pháp ở cấp độ bộ môn của môn Văn học so sánh hay Thi học so sánh. Nhưng cũng có khi nó được hiểu là thao tác. Trong Thi pháp học, “so sánh” được hiểu theo hiểu theo hai nghĩa trên. Nếu là công trình Thi pháp học so sánh thì phương pháp “so sánh” được hiểu ở cấp độ bộ môn. Những trường hợp còn lại, ta nên hiểu nó ở cấp độ thao tác.

Người ta cũng nhắc đến thao tác diễn dịch hay quy nạp nhưng ý kiến không thống nhất nhau. Ở đây, chúng tôi theo quan điểm trung dung, việc sử dụng thao tác nào là tùy thuộc vào lĩnh vực nghiên cứu và quan điểm của nhà khoa học.

Như vậy, phương pháp nghiên cứu của Thi pháp học gồm: Ở cấp độ bộ môn, quan trọng nhất là phương pháp cấu trúc, hình thức. Ngoài ra còn sử dụng các phương pháp: Ký hiệu học, so sánh, loại hình, hệ thống... Ở cấp độ thao tác, có thể sử dụng các phương pháp như: phân tích, miêu tả, so sánh, thống kê, phân loại, quy nạp hoặc diễn dịch...

Trên đây, ta đã trình bày khái quát các phương pháp của Thi pháp học. Điều này có nghĩa là, người ta đã cung cấp cho bạn các dụng cụ để mổ xẻ như chưa chỉ cho bạn cách mổ xẻ như thế nào. Cụ thể hơn, là khi phân tích một tác phẩm văn chương, ta phải bắt đầu từ đâu, làm những thao tác nào... Theo quan điểm của Cấu trúc luận thì một sự vật bao gồm nhiều yếu tố có mối liên kết, quy định giá trị lẫn nhau. Khi nghiên cứu yếu tố này, ta phải xét nó trong mối quan hệ với các yếu tố khác hệ thống. Tác phẩm văn chương cũng là một sinh thể, nó giống như một tòa kiến trúc bao gồm những thành tố như sau:

- Thể loại (kiểu loại của ngôi nhà: nhà tranh, nhà lầu, nhà kiểu châu Âu, nhà biệt thự, nhà cơ quan...).

- Ngôn ngữ (chất liệu: tre nứa, cỏ tranh, gỗ, đất, xi măng, gạch ngói, cát vôi, sắt thép, nhôm kính...).

- Kết cấu (kiến trúc: độ dài, chiều cao, mấy phòng / tầng, trang trí bên ngoài / bên trong, cột, tường, mái...).

- Cốt truyện (những sự kiện xảy ra trong ngôi nhà và cách sắp xếp, điều chỉnh diễn biến của nó).

- Nhân vật (con người đã và đang ở trong ngôi nhà (chủ hoặc khách), hình dáng, hành động và những mối quan hệ của họ).

- Tác giả (hình bóng, dấu vết của những con người xây nên ngôi nhà, thể hiện qua cách mà họ xây hoặc tham gia vào các hoạt động trong ngôi nhà).

- Không gian (các mảng không gian trong ngôi nhà đã chi phối đến con người và quan niệm về sự tồn tại của chúng).

- Thời gian (thời gian xây dựng công trình và thời gian mà các nhân vật sinh tồn, nói năng, hoạt động).

- Điểm nhìn (tọa độ mà người thiết kế chọn để vẽ cấu trúc ngôi nhà, cách nhìn của mọi người trong căn nhà).

Ngoài ra, còn có nhiều yếu tố nữa, tùy thuộc vào cách khai thác của từng người. Và không nhất thiết lúc nào cũng nghiên cứu tất cả các yếu tố trên, hoặc có thể nghiên cứu lồng ghép chúng với nhau. Một số người nghiên cứu các yếu tố trên một cách riêng lẻ, không quan hệ gì với nhau. Điều này không hợp với tinh thần của Cấu trúc luận. Nhưng nếu nghiên cứu tất cả các mối quan hệ chằng chịt trong khu rừng văn bản thì cũng khó. Nên có một hướng nghiên cứu nữa là, phân tích mối quan hệ của các thành tố theo từng cụm rồi cuối cùng, đưa ra cái nhìn chung liên kết các cụm lại với nhau.

Chúng tôi xin đề xuất một hướng nghiên cứu như sau: cụm 1: ngôn ngữ và thể loại, cụm 2: nhân vật và tác giả, cụm 3: không gian và thời gian, cụm 4: cốt truyện – điểm nhìn - kết cấu. Sở dĩ đưa cụm ngôn ngữ và thể loại lên trước vì nó quan trọng và bao trùm toàn bộ tòa kiến trúc văn chương. Sở dĩ đưa kết cấu ra sau cùng vì nó liên quan tới toàn bộ các thành tố trong tác phẩm.

#### **1.4.5. Các chuyên ngành của Thi pháp học**

Trong quá trình phát triển, Thi pháp học cũng chia thành nhiều lĩnh vực nhỏ hơn. Tuy nhiên, cách xác định các chuyên ngành của nó cũng không rõ ràng. Chúng ta thấy có các cách phân chia Thi pháp học như sau:

Nếu chia theo các thành tố tạo thành hiện tượng văn chương, ta có các loại: Thi pháp tác phẩm, Thi pháp tác giả, Thi pháp thể loại, Thi pháp trường phái, Thi pháp giai đoạn, Thi pháp nền văn chương dân tộc...

Nếu chia theo thể loại, ta có: Thi pháp văn xuôi, Thi pháp tiểu thuyết, Thi pháp truyện ngắn, Thi pháp thơ, Thi pháp kịch, Thi pháp văn chương dân gian, Thi pháp hậu hiện đại.

Nếu chia theo các trường phái nghiên cứu thì ta có các khuynh hướng: Mô hình hóa thể loại, Ngôn ngữ học hình thức, Cấu trúc – Ký hiệu học, Thi pháp học văn hóa - lịch sử, Thi pháp học so sánh.

Nếu chia theo mục đích nghiên cứu, ta có: Thi pháp học đại cương (Thi pháp học lý thuyết, Thi pháp học hệ thống, Thi pháp học vĩ mô), Thi pháp học chuyên biệt (Thi pháp học miêu tả, Thi pháp học vi mô), Thi pháp học lịch sử.

Xét theo những bộ môn và lý thuyết hợp thành, Thi pháp học cũng dung nạp nhiều ngành khoa học và học thuyết khác nhau. Thi pháp học có liên đới đến các khoa học như: Ký hiệu học, Tự sự học, Tu từ học, Phong cách học, Ngôn ngữ học, Lý luận văn học, Mỹ học, Nghệ thuật học, Sử học... Thi pháp học có dung nạp nhiều học thuyết như: Hình thức luận, Cấu trúc luận...

Trên cơ sở tổng hợp các cách phân loại trên, chúng ta có thể đưa ra một hướng phân loại các chuyên ngành của Thi pháp học như sau:

##### **1.4.5.1. Thi pháp học lý thuyết**

Có mục đích đưa ra những vấn đề lý luận chung hoặc tổng kết các lý thuyết về Thi pháp học. Bao gồm hai hướng nghiên cứu sau:

**Lý luận Thi pháp học** : Có nhiệm vụ đưa ra những lý thuyết mới, những đề xuất về hoạt động sáng tạo và nghiên cứu Thi pháp học. Theo nghĩa hẹp, nó nghiên cứu những vấn đề đại cương về ngữ âm, từ vựng. Cụ thể là nghiên cứu tác dụng của cơ cấu ngữ âm, vần điệu, ngữ pháp, các thủ pháp ngôn từ trong tác phẩm văn chương. Theo nghĩa rộng, nó không chỉ nghiên cứu ngôn ngữ mà còn nghiên cứu cả hình tượng, kết cấu cốt truyện, điểm nhìn trần thuật... Nó còn quan tâm những vấn đề như: Thi pháp học cần phải nghiên cứu những gì ? Tác phẩm nghệ thuật cần phải đạt những tiêu chí nào, nên sáng tác ra sao ? Cần phải hiểu các khái niệm của Thi pháp học như thế nào ?...

Có thể nêu một số công trình Lý luận Thi pháp học điển hình như: *Nghệ thuật thơ ca* (Aristote), *Văn chương là gì ?* (J. P. Sartre), *Thơ là gì ?* (Jakobson), *Cấu trúc ngôn ngữ thơ* (J. Cohen), *Khái niệm về hình thức và kết cấu của phê bình văn nghệ thế kỷ XX* (Rene Wellek), *Phê bình chủ nghĩa hình thức Nga* (L.T. Lemon và M.J. Reis), *Lý luận và Thi pháp tiểu thuyết* (M. Bakhtin), *Thi pháp truyện* (Thomas Pavel), *Lý luận Thi pháp* (A. Pochepnhia), *Phong cách học, Lý luận văn học, Thi pháp học* (V. Vinogradov), *Dẫn luận Thi pháp học* (Trần Đình Sử), *Từ điển tu từ - Phong cách - Thi pháp học* (Nguyễn Thái Hòa), *Một số vấn đề Thi pháp học. Thi pháp là gì ?* (Đỗ Đức Hiểu), *Mối quan hệ giữa hình thức nghệ thuật và nội dung ở Thi pháp học* (Phan Đăng Nhật), *Những ngộ nhận về Thi pháp và phương pháp trong nghiên cứu văn chương hiện nay* (Phan Trọng Thường), *Kết cấu tác phẩm văn chương dưới góc nhìn thi pháp học Cấu trúc luận* (Lê Thời Tân)...

**Lịch sử Thi pháp học** : có nhiệm vụ tổng kết, đánh giá những hoạt động liên quan tới Thi pháp học như: Các khuynh hướng Thi pháp học đã ra đời như thế nào ? Những tác giả và công trình Thi pháp học tiêu biểu của từng trường phái, quốc gia. Đánh giá những thành công và hạn chế, khẳng định sự đóng góp của Thi pháp học trong lịch sử nghiên cứu, phê bình văn chương nói chung. Cần phân biệt Lịch sử Thi pháp học (với tư cách một ngành khoa học) với Thi pháp học lịch sử (một khuynh hướng nghiên cứu, lý luận).

Có thể nêu ra một số công trình Lịch sử Thi pháp học tiêu biểu như sau: *Lịch sử hình thức văn chương Đức* (Baukman), *Chủ nghĩa hình thức Nga: lịch sử - học thuyết* (V. Erlich), *Lịch sử chủ nghĩa cấu trúc - Trường phái Prague thời kỳ 1928 - 1946* (W. F. Galan), *Lịch sử các Thi pháp* (nhiều tác giả, xuất bản ở Pháp), *Thi pháp học lịch sử* (A. N. Vexelopxki), *Thi pháp học lịch sử: các khuynh hướng nghiên cứu cơ bản* (M.B. Khrapchenko), *Phê bình văn chương thế kỷ XX* (Thụy Khuê), *Tóm lược các lý thuyết phê bình văn chương chính từ đầu thế kỷ XX đến nay* (Nguyễn Hưng Quốc), *Trường phái hình thức Nga* (Huỳnh Như Phương), *Lược sử Thi pháp học Việt Nam* (Phạm Ngọc Hiền), *Lịch sử Lí luận phê bình văn chương Việt Nam* (chương XIV, do Cao Kim Lan viết), *Toàn cảnh Thi pháp học* (Trần Đình Sử)...

#### **1.4.5.2. Thi pháp học chuyên biệt**

Có nhiệm vụ nghiên cứu, phê bình các hiện tượng văn chương cụ thể, chuyên biệt như: một tác giả, một tác phẩm, một nhân vật, một thể loại, một giai đoạn văn chương, một khuynh hướng nghệ thuật. Bao gồm các khuynh hướng sau:

### ***Thi pháp học so sánh***

*Thi pháp học so sánh lịch đại* có nhiệm vụ nghiên cứu các hiện tượng văn chương theo phương pháp so sánh lịch đại. Việc nghiên cứu này diễn ra trong nội bộ văn chương chứ không liên quan tới lịch sử xã hội. Người ta so sánh sự phát triển của các hiện tượng văn chương qua các thời kỳ, chỉ ra những kế thừa, cách tân của từng yếu tố. Ví dụ: *Từ thơ Mới đến thơ Tự do* (Bằng Giang), *Sự phát triển của Thi pháp Đỗ Phủ qua các thời kỳ sáng tác* (Hồ Sĩ Hiệp), *Thể lục bát từ ca dao đến Truyện Kiều* (Nguyễn Văn Hoàn), *Truyện Nôm: Lịch sử phát triển và Thi pháp thể loại* (Kiều Thu Hoạch), *Sự chuyển đổi Thi pháp từ ca dao cổ truyền đến ca dao hiện đại* (Nguyễn Hằng Phương)...

*Thi pháp học so sánh đồng đại* có nhiệm vụ nghiên cứu các hiện tượng văn chương theo phương pháp so sánh đồng đại. Nghĩa là so sánh các hiện tượng văn chương trong cùng một thời đại. Hiện nay, nhiều quốc gia đã hình thành bộ môn Thi học so sánh. Một số tác phẩm tiêu biểu: *Thi học so sánh* (Myne), *Hệ thống Thi học Trung - Tây* (Hoàng Dược Miên, Đồng Khánh Bính), *Từ văn chương so sánh đến thi học so sánh* (Phương Lựu), *Sự tiếp thu về mặt Thi pháp của thơ mới đối với thơ Đường* (Lê Thị Anh), *Thi pháp ca dao dân ca trữ tình Việt Nam nhìn từ góc độ lý luận của truyền thống folkore học Nga* (Bùi Mạnh Nhị), *Truyện cổ tích thần kỳ Việt đọc theo Hình thái học của truyện cổ tích của V. Ya. Propp* (Đỗ Bình Trị)...

### ***Thi pháp học phân tích***

*Thi pháp học phân tích - miêu tả* (Thi pháp học cụ thể, Thi pháp học ứng dụng) có nhiệm vụ phân tích tác phẩm nghệ thuật trên tinh thần khách quan của khoa học nhằm chỉ ra các đặc điểm Thi pháp của đối tượng. Một số công trình tiêu biểu: *Thi pháp thơ cổ điển Nhật Bản (thế kỷ VIII – XIII)* (I.A. Boronina), *Những yếu tố của Thi pháp hậu hiện đại trong văn xuôi Milorad Pavic* (Jasmina Mihajlovic), *Thi pháp tiểu thuyết và sáng tác của Ernest Hemingway* (Đào Ngọc Chương), *Các cấp độ thời gian trong truyện ngắn Chí Phèo* (Đào Duy Hiệp), *Phong cách và Thi pháp trong nghệ thuật cải lương* (Hà Văn Cầu), *Thi pháp văn chương trung đại Việt Nam* (Trần Đình Sử), *Thơ Xuân Diệu và một số đặc điểm Thi pháp thơ lãng mạn* (Lý Hoài Thu), *Thi pháp miêu tả của thể phú* (Phạm Tuấn Vũ), *Thi pháp trong văn học thiếu nhi* (Bùi Thanh Truyền chủ biên)...

*Thi pháp học phê bình* (phê bình Thi pháp học) có nhiệm vụ đánh giá những thành công và hạn chế của các hiện tượng văn chương. Nếu Thi pháp học miêu tả mang tính khách quan thì Thi pháp học phê bình mang tính chủ quan. Công trình phê bình Thi pháp học không chỉ cho thấy sự sáng tạo của nhà văn mà còn mang dấu ấn sáng tạo của nhà phê bình. Phê bình Mới Âu – Mỹ xem độc giả cũng là đồng tác giả. Có người xem phê bình Thi

pháp học thuộc lĩnh vực nghệ thuật. Tuy nhiên, chúng ta có thể tạm xếp chúng vào lĩnh vực khoa học Thi pháp.

Một số công trình Thi pháp học phê bình tiêu biểu: *Soi kính hiển vi vào bài thơ “Chán chường” cuối cùng trong tập thơ “Hoa ác”* (Jakobson), *Phương pháp phân tích “Trên đầu tôi lại những đám mây đen...”* (M.L. Gasparov), *Bình giảng thơ từ góc độ cấu trúc ngôn ngữ* (Triều Nguyên), *Phương pháp phê bình Thi pháp học*, *Con mắt thơ* (Đỗ Lai Thúy), *Đổi mới phê bình văn chương* (Đỗ Đức Hiểu), *Vũ trụ thơ* (Đặng Tiến), *Trịnh Công Sơn – ngôn ngữ và những ám ảnh nghệ thuật* (Bùi Vĩnh Phúc), *Một vài ý nghĩ xung quanh “Thu nhà em” của Lê Đạt* (Thu Ngân)...

Sự phân biệt trên đây chỉ mang tính tương đối vì trong thực tế có sự giao thoa lẫn nhau giữa các chuyên ngành. Ví dụ, những bài viết sau có thể xếp vào cả ba loại trên: *Tiểu thuyết đa thanh của Dostoievski và việc lý giải nó trong phê bình văn chương* (M. Bakhtin), *Đọc thơ Nga – cái nhìn của chủ nghĩa hình thức và cấu trúc* (L. Matejka và K. Pomorska), *Thuyết cơ cấu và phê bình văn chương* (Trần Thái Đĩnh)...

### **Hướng dẫn ôn tập**

1. Anh / chị hãy nêu những cách hiểu về thuật ngữ thi pháp và Thi pháp học, sự giống nhau trong quan niệm Thi pháp học ở phương Đông và phương Tây cổ trung đại. Những quan niệm khác nhau về chức năng của Thi pháp học trong thế kỷ XX.
2. Cho biết những điểm giống và khác nhau giữa các trường phái Thi pháp học sau: Thi pháp học Cấu trúc – Ký hiệu học và Phê bình Mới; Thi pháp học Hình thức ngôn ngữ và Thi pháp học Văn hóa – Lịch sử.
3. Chọn phân tích một tác phẩm văn chương để minh họa cho đối tượng và phương pháp nghiên cứu của Thi pháp học.



## Chương 2: MÔ HÌNH VÀ CHẤT LIỆU CỦA VĂN CHƯƠNG: THỂ LOẠI VÀ NGÔN NGỮ

Bakhtin cho rằng: “Thi pháp phải bắt đầu với thể loại” và ông xem thể loại là trung tâm của Lịch sử văn học: “Thể loại là hình thức điển hình của toàn bộ tác phẩm, của toàn bộ biểu hiện nghệ thuật” (*Phương pháp hình thức trong nghiên cứu văn chương*). Những công trình Thi pháp học đầu tiên trên thế giới cũng nghiên cứu thể loại (*Nghệ thuật thơ ca, Văn tâm điêu long*). Và đến nay, hướng nghiên cứu Thi pháp học thể loại cũng rất phổ biến, chiếm tỷ lệ công trình nhiều nhất so với các khuynh hướng khác. Bên cạnh thể loại thì ngôn ngữ cũng là yếu tố quan trọng hàng đầu của tác phẩm văn chương: “Ngôn ngữ là yếu tố thứ nhất của văn chương” (Gorky). Những công trình khởi đầu Thi pháp học hiện đại cũng tập trung nghiên cứu ngôn ngữ.

Tại sao phải nghiên cứu thể loại và ngôn ngữ trước tiên ? Ta hãy xem tác phẩm văn chương là một tòa nhà, khi nhìn vào tòa nhà, việc đầu tiên là người ta chú ý đến hình thể bên ngoài của nó (thể loại). Sau đó, người ta mới quan sát chất liệu tạo dựng nên ngôi nhà (ngôn ngữ) rồi mới nhìn thấy những con người sống trong căn nhà (nhân vật)... Mặt khác, khi xây dựng một căn nhà, việc đầu tiên người phải hình dung căn nhà mình xây sẽ có hình dạng như thế nào, thuộc loại gì. Chẳng hạn, xây nhà ngói (thể loại) thì cần phải chuẩn bị các “vật liệu” gạch ngói, xi măng... Nếu xây nhà tranh thì dùng các chất liệu: đất, rơm, tre gỗ, tranh nứa... Cũng như vậy, khi xây dựng một bài thơ Đường, nhà thơ phải dùng loại ngôn ngữ cổ kính trang trọng, khi xây dựng một cuốn tiểu thuyết, nhà văn phải dùng rất nhiều chất liệu ngôn ngữ văn xuôi thông tục. Việc nghiên cứu thể loại thường đi kèm với nghiên cứu ngôn ngữ. Sau đây, chúng ta sẽ nghiên cứu lần lượt các phần: Thi pháp thể loại, Thi pháp ngôn từ và cuối cùng là mối quan hệ giữa hai thành phần đó.

### 2.1. THI PHÁP THỂ LOẠI

#### 2.1.1. Quan niệm về thi pháp thể loại

Trước khi đọc một tác phẩm, người ta thường quan tâm nó thuộc thể loại nào. Tên gọi thể loại có tác dụng định hướng cách tiếp nhận tác phẩm, có chức năng phân định hình thức và chỉ ra tính chất của tác phẩm.

Ta hiểu thể loại là “dạng thức của tác phẩm văn chương, được hình thành và tồn tại tương đối ổn định trong quá trình phát triển lịch sử của văn chương, thể hiện ở sự giống nhau về cách thức tổ chức tác phẩm, về đặc điểm của các loại hiện tượng đời sống được miêu tả và về tính chất của mối quan hệ của nhà văn với các hiện tượng đời sống ấy” (*Từ điển thuật ngữ văn học*) [27]

Vấn đề tiếp theo là căn cứ vào đâu để người ta phân chia các thể loại. Theo các nhà Lý luận văn học, có bốn yếu tố để xác định đặc trưng thể loại:

Một là chủ thể thể loại của thể giới nghệ thuật (tập thể - cá nhân, bình dân – bác học, con người cổ đại – trung đại – hiện đại, trẻ em – thanh niên – người già, nam – nữ, các dân tộc, vùng miền...)

Hai là hình thức ngôn ngữ biểu hiện (văn vần – văn xuôi, văn viết – văn nói, tiếng mẹ đẻ - tiếng nước ngoài, câu đoạn dài – ngắn...)

Ba là cấu tạo hình tượng nhân vật và sự kiện (nhân vật nhiều hay ít, có phân tuyến hay không, miêu tả qua hành động hay nội tâm, sự kiện đơn giản hay phức tạp, dàn trải hay tập trung...)

Bốn là chức năng xã hội và phương thức tiếp nhận (sáng tác để làm gì, có tác dụng gì? Phổ biến qua hình thức truyền miệng hay để đọc, biểu diễn?)

Căn cứ vào bốn yếu tố trên, chúng ta sẽ xác định đặc trưng thể loại. Tuy nhiên, nhà Thi pháp học chỉ tập trung nghiên cứu hai yếu tố thứ hai và ba vì nó được phản ánh trên văn bản tác phẩm. Thi pháp học không coi trọng những yếu tố nằm ngoài văn bản.

Khái niệm thể loại được hiểu trên nhiều cấp độ. Nếu căn cứ vào hình thức văn bản ngôn từ, người ta chia ra thể văn xuôi và văn vần. Nếu căn cứ vào phương thức phản ánh, người ta chia ra các thể: tự sự, trữ tình và kịch. Nếu phân chia tác phẩm thành hai phương diện nội dung và hình thức, người ta cũng có hai cách chia thể loại tương ứng là nội dung thể tài và hình thức thể tài.

*Nội dung thể tài* còn được gọi là “thể tài nội dung”, “chủ đề thể tài”, “cảm hứng đề tài”. Cách phân chia này dựa vào nội dung tác phẩm. Có ba loại thể tài nội dung là lịch sử dân tộc, thể sự, đời tư. Thông thường, người ta chia làm hai loại chính là thể tài sử thi (lịch sử dân tộc) và thể tài tiểu thuyết (thể sự đời tư).

*Hình thức thể tài* là cách phân chia thể loại tác phẩm văn chương căn cứ vào hình thức văn bản. G.N. Pospelov đã chỉ ra ba dấu hiệu quan trọng để phân biệt hình thức thể tài như sau: 1. Tác phẩm thuộc loại văn chương nào trong ba loại hình: tự sự, kịch, trữ tình. 2. Lời nói trong tác phẩm là văn vần hay văn xuôi. 3. Sự khác nhau về dung lượng tác phẩm [71, tr. 140]. Đây cũng là ba cấp độ để phân loại tác phẩm. Chẳng hạn, *Truyện Kiều* xét trên cấp độ một là tự sự, xét trên cấp độ hai là văn vần, xét trên cấp độ ba là tiểu thuyết. Nói cách khác, nếu xét trên phương diện hình thức thể tài thì *Truyện Kiều* thuộc thể loại tiểu thuyết bằng thơ. Nếu xét trên phương diện nội dung thể tài thì *Truyện Kiều* thuộc thể tài đời tư (hoặc thể sự - đời tư). Có thể xem truyện *Đông Juang* (Bairon) là tiểu thuyết bằng thơ. Tuy nhiên, căn cứ vào nội dung, nhiều người cũng gọi tác phẩm này là tiểu thuyết phiêu lưu, tiểu thuyết ái tình, tiểu thuyết lãng mạn...

Trong các công trình Thi pháp, việc khảo sát tác phẩm không chỉ dừng lại ở việc chỉ ra tác phẩm đó thuộc thể loại nào mà là xem xét tác phẩm đó có tuân thủ theo các quy tắc của thể loại hay không (nhất là đối với các thể loại văn chương trung đại). Và việc tác giả chọn thể loại ấy nhằm mục đích gì, nói cách khác là thể loại ấy mang tính chất như thế nào. Ta gọi đó là “tính nội dung của thể loại”. Ví dụ, đối với bài thơ *Tương tư* của Nguyễn

Bính, chúng ta không chỉ dừng lại ở việc chỉ ra thể loại lục bát mà quan trọng hơn là khẳng định tính dân tộc, phong vị dân gian của bài thơ. Cũng như vậy, đối với thơ Hai kur, chúng ta không những chỉ ra thi luật của nó mà quan trọng hơn là chỉ ra được tinh thần Nhật Bản và chất trí tuệ của thể loại này.

### **2.1.2. Thi pháp các thể loại văn chương**

Chúng ta chia thể loại thành hai nhóm lớn: văn chương truyền miệng (dân gian) và văn chương viết (bác học). Trong văn chương dân gian, ta chia ra thể trữ tình và tự sự. Trong văn chương bác học, ta chia ra từng giai đoạn: trung đại, hiện đại, ở mỗi giai đoạn sẽ khảo sát riêng thơ và văn xuôi. Chúng ta sẽ khảo sát các thể loại quen thuộc trong văn chương trên cả hai phương diện: hệ thống quy tắc thể loại và tính nội dung của thể loại.

#### **2.1.2.1. Thi pháp các thể loại văn chương dân gian**

Hiện nay, có nhiều tiêu chí phân loại văn chương dân gian, như căn cứ vào hình thức ngôn ngữ, nội dung câu chuyện, hoàn cảnh ra đời... Hoặc có người không theo tiêu chí thống nhất nào mà kết hợp chúng lại. Các nhà Thi pháp học thường căn cứ vào chức năng thể loại để phân loại văn chương dân gian.

**Truyền thuyết** vừa có chức năng giải thích các sự vật hiện tượng vừa giáo dục tinh thần đoàn kết cộng đồng. Để làm được điều ấy, người kể chuyện phải tạo không khí chân thật bằng việc nêu tên nhân vật, thời gian, không gian cụ thể (Hùng Vương thứ mười tám, thành Cổ Loa...). Truyền thuyết mở đầu bằng thời gian xác định gắn liền với lịch sử dân tộc. Nhiều nhân vật của truyền thuyết vẫn còn mang yếu tố siêu nhiên, kỳ ảo. Nó chưa phải là những con người cá nhân riêng lẻ mà còn mang tính cộng đồng. Đó là những vị vua chúa, danh nhân văn hóa, ông tổ các nghề, những vị có công khai phá đất đai, những anh hùng giúp dân chống chọi thiên tai địch họa... Đối với những truyện nhằm giải thích các sự vật hiện tượng, cuối truyện thường có phần liên hệ thực tại để chứng minh tính đúng đắn của sự việc. Đối với những truyện nói về nội dung chống ngoại xâm hoặc thiên tai thì cốt truyện có kịch tính và kết thúc trong sự thắng lợi của “phe ta”. Tác giả dân gian có điểm nhìn tư tưởng khá rạch ròi.

**Truyện cổ tích** có chức năng phản ánh các mâu thuẫn đời thường và răn dạy đạo đức. Truyện thường mở đầu bằng cụm từ “Ngày xưa ngày xưa, ở một làng nọ, có một chàng trai nghèo khổ...”. Để dễ hư cấu, người kể mở ra một “trường cổ tích” với thời gian quá khứ, không gian xa xôi đưa người nghe thoát khỏi thực tại để trôi vào thế giới đầy huyền ảo. Nhân vật dường như sống ngoài thời gian, người kể chuyện cũng không quan tâm lắm tới thời gian trần thuật. Nhân vật mang tính phiếm chỉ, không có tên họ, diện mạo riêng mà chỉ có nhân cách khái quát cho một hạng người nhất định. Nhân vật không có nội tâm mà chỉ có hành động, tính cách bất biến và được phân tuyến thiện – ác rạch ròi. Nhân vật truyện cổ tích thuộc loại hình nhân vật chức năng, được tạo ra để thực hiện một số chức năng của truyện. Các tình tiết đã được người kể xếp đặt theo trật tự tuyến tính và theo logic nhân quả. Những tình tiết ngẫu nhiên, phi lý đều nằm trong chủ ý của người kể. Cốt truyện

cổ tích giàu tính xung đột và thường có năm phần: Trình bày (giới thiệu hoàn cảnh của Tấm), thắt nút (Cám lừa lấy giỏ tép của Tấm), phát triển (các xung đột tiếp theo), đỉnh điểm (Tấm về lại với vua), mở nút (mẹ con Cám bị chết). Lối kết thúc có hậu như thế có tác dụng răn đời.

**Truyện ngụ ngôn** có chức năng khái quát các triết lý nhân sinh, đúc kết kinh nghiệm sống và khuyên nhủ người đời. Nhân vật có thể là con người hoặc là con vật (tượng trưng cho một loại người nào đó). Nhân vật không có diện mạo rõ nét. Truyện có hai lớp nghĩa: lớp nghĩa cụ thể và lớp nghĩa khái quát. Phần ẩn ý của câu chuyện mới quan trọng. Cốt truyện ngụ ngôn thường theo mô típ quen thuộc: “muốn hay lại hóa dở, muốn được lại hóa mất”. Truyện ngụ ngôn thường ngắn và súc tích, ít có yếu tố thừa, không có những đoạn tả cảnh, tả tình. Nhịp độ kể chuyện tương đối nhanh và đề cập tới khoảng thời gian sự kiện rất ngắn. Truyện ngụ ngôn thường có cả hai yếu tố bi và hài. Mỗi ngụ ngôn là một vở kịch nhỏ vì nó chứa đựng một mâu thuẫn hoặc một tình huống khó xử. Khi xử lý xong tình huống thì câu chuyện cũng kết thúc.

**Truyện cười** có chức năng châm biếm các hiện tượng xấu xa, kịch côm trong xã hội hoặc chỉ có tác dụng mua vui giải trí. Cốt truyện thường chứa đựng một mâu thuẫn nhỏ như mâu thuẫn giữa cái xấu và cái đẹp, giữa cái tầm thường và cao quý, giữa cái phi lý và có lý, giữa hình tượng và tư tưởng, giữa cái máy móc và cái sinh động, giữa cái trống rỗng bên trong và sự “ra vẻ ta đây” bề ngoài... Tác giả thường tập trung khai thác những cái trái tự nhiên, máy móc, ngộ nghĩnh trong lời nói, hành động, hoàn cảnh của nhân vật. Cái đáng cười được đặt vào một tình huống lạ thường, buồn cười để nó diễn biến một cách tự nhiên đến chỗ gay cấn rồi kết thúc bất ngờ. Để đạt được mục đích gây cười, người kể không ngại dùng lối nói phóng đại hoặc bịa đặt. Truyện có bố cục khéo léo, kín đáo nhưng không quá khó hiểu. Truyện cười có ít nhân vật, ít chi tiết, ngôn ngữ cô đọng, giống như một vở hài kịch nhỏ. Phân tích truyện cười cần làm sáng tỏ các câu hỏi: Cười cái gì? Vì sao cười? Ý nghĩa của tiếng cười?

**Ca dao dân ca** có chức năng bày tỏ tâm tư tình cảm của con người trong cuộc sống riêng tư, gia đình và xã hội. Ca dao thường được làm theo thể thơ lục bát, có tính dân tộc cao. Mỗi đơn vị thơ lục bát tối thiểu là hai dòng, trên sáu dưới tám. Lục bát thường gieo vần bằng, tiếng thứ sáu dòng trên vần với tiếng thứ sáu dòng dưới (rồi tiếng thứ tám dòng này vần với tiếng thứ sáu dòng tiếp theo, nếu bài có nhiều câu). Về thanh điệu, các tiếng lẻ thì tự do nhưng các tiếng thứ 2 – 4 – 6 phải theo mô hình B – T – B, tiếng thứ sáu và tám phải khác dấu (bằng hoặc ngang). Lục bát thường theo nhịp chẵn (nhịp đôi). Kết cấu ca dao có thể có một vế đơn giản nhưng cũng có thể có hai vế tương hợp (như hát đối đáp). Có thể trình bày theo ba lối: phú (miêu tả), tỷ (so sánh) và hứng (từ sự vật này liên tưởng tới sự vật kia). Ca dao nói về thời gian hiện tại của người diễn xướng. Không gian cuộc sống đời thường với những hình ảnh rất quen thuộc với làng quê. Ca dao sử dụng rộng rãi các biện pháp tu từ, nhất là so sánh, ẩn dụ, điệp ngữ... Ngôn ngữ giàu hình ảnh bởi lối nói ví von

bóng bẩy, mượn các sự vật thiên nhiên để chỉ cuộc sống con người. Cách xưng hô hướng tới đối tượng tâm tình nên thường dùng các từ: “mình”, “ta”, “thiếp”, “chàng”, “anh”, “em” hoặc dùng các từ phiếm chỉ như “ai”, “đấy”, “người”... Ngôn ngữ ca dao hàm súc, gần với lời ăn tiếng nói hằng ngày.

**Tục ngữ** có chức năng đúc kết những kinh nghiệm, tri thức về tự nhiên và xã hội. Những tri thức trong tục ngữ còn mang tính chất cảm tính và thường bao hàm cả thái độ đánh giá, lời nhắc nhở dăn dò. Tục ngữ thường có hai nghĩa, nghĩa đen và nghĩa bóng. Sử dụng rộng rãi các biện pháp tu từ như: ẩn dụ, nhân hóa, so sánh, chơi chữ... Mỗi đơn vị tục ngữ là một câu, thông thường từ bốn đến mười tiếng, rất hàm súc. Mỗi câu tục ngữ có ít nhất một phán đoán, bao gồm một chủ đề (*Đời cha ăn mặn*) và một lời bình, thuyết minh (*đời con khát nước*). Phần lớn tục ngữ gồm có hai vế, liên kết với nhau theo các kiểu kết cấu: logic (*Ở hiền gặp lành*), so sánh (*Cơm không rau như đau không thuốc*), đối xứng (*Chị ngã em nâng*)... Các vế có sự cân xứng hài hòa về số tiếng, âm thanh, nhịp điệu, từ loại, ý nghĩa... Đa số tục ngữ đều có vần (chủ yếu vần lưng), giúp cho việc liên kết các vế thêm chặt chẽ và dễ nhớ, dễ lưu truyền. Nhiều câu tục ngữ có hình thức và nội dung giống như ca dao, bởi vậy để phân biệt, người ta phải căn cứ vào mục đích và hoàn cảnh phát ngôn.

#### 2.1.2.2. Thi pháp các thể loại văn chương trung đại

Trước khi đi vào các thể loại hịch, cáo, phú, văn tế... ta cũng nên nói lướt qua đặc điểm chung nhất của chúng. Các thể loại này đều dùng loại văn biền ngẫu, còn gọi là biền văn. Vì văn biền ngẫu thường theo cấu trúc câu bốn chữ và câu sáu chữ nên cũng thường được là văn tứ lục. Câu văn biền ngẫu được cấu tạo theo nguyên tắc đối xứng, các vế đối nhau về thanh điệu, nhịp, từ loại, số tiếng, nội dung... Câu văn cũng có vần điệu nhịp nhàng, uyển chuyển như thơ, có lối dùng từ bóng bẩy và sử dụng nhiều điển cố. Văn biền ngẫu có vẻ đẹp hài hòa cân xứng về hình thức, tuy nhiên hơi khó sáng tác nên trong thực tế các nhà văn thường vận dụng rất linh hoạt.

**Hịch** là thể văn nghị luận nhằm mục đích kêu gọi mọi người tham gia chiến đấu hoặc răn dạy người dưới quyền. Nó hướng đến việc kích lệ tình cảm, thuyết phục người nghe. Bài hịch phải làm sáng tỏ hai nội dung đối lập nhau: ta chính nghĩa còn địch phi nghĩa. Kết cấu bài hịch gồm có các phần: Phần 1 nêu lên một nguyên lý đạo đức hay chính trị làm cơ sở lý luận. Phần 2 nêu lên các gương nghĩa sĩ hoặc truyền thống về vang để tạo niềm tin tưởng. Phần 3 nêu lên một thực trạng đau lòng (phân tích phải trái, đúng sai). Phần 4 nêu giải pháp và lời kêu gọi chiến đấu. Hịch dùng văn nghị luận là chính, nó thuyết phục người nghe ở hệ thống luận điểm, luận cứ đúng đắn, hợp lý, rõ ràng, kết hợp lý lẽ và thực tiễn. Giọng văn đanh thép, hùng hồn, thống thiết. Hịch thường được viết bằng văn xuôi hoặc văn biền ngẫu. Bài *Dụ chư tỳ tướng hịch văn* của Trần Quốc Tuấn được làm theo lối văn biền ngẫu cổ thể.

**Cáo** là thể văn nghị luận thường được các vị vua chúa, thủ lĩnh dùng để thông báo cho mọi người biết một công việc trọng đại sắp thực hiện hoặc đã hoàn thành. Nó nói rõ mục đích, chủ trương, quá trình và kết quả công việc. Kết cấu bài cáo thường có bốn phần: 1. Xác lập cơ sở pháp lý về lãnh thổ dân tộc (nêu luận đề chính nghĩa). 2. Vạch ra cái phi nghĩa, sai trái của địch. 3. Nêu lên quá trình chinh phạt (kháng chiến) của phe ta. 4. Báo cáo thắng lợi và mở ra một thời kỳ mới. Thể loại cáo và hịch có tính chất hùng biện, thể hiện ở bố cục chặt chẽ, có tính logic cao, kết hợp văn nghị luận với văn tự sự, miêu tả, kết hợp tư duy logic và hình tượng để tăng tính sinh động biểu cảm. Lý luận sắc bén, lời lẽ đanh thép, giọng văn hùng hồn, sôi nổi, cuốn hút mãnh liệt. *Bình Ngô đại cáo* của Nguyễn Trãi được viết theo loại văn biên ngẫu cận thể.

**Phú** là thể văn trữ tình được viết ra để mô tả cảnh vật, trình bày sự việc, bộc lộ tâm tư trong một hoàn cảnh nhất định. Tác giả thường dựng lên một nhân vật “khách” để “chủ - khách đối đáp”, bộc lộ tâm tình. Phú thường dùng nhiều điển cố khó hiểu. Kết cấu như sau: 1. lung khởi (cảnh tình bao quát), 2. biện nguyên (nói rõ nguồn gốc, nguyên nhân), 3. thích thực (giải thích), 4. phu diễn (mở rộng), 5. nghị luận (bàn bạc), 6. kết (tóm lại vấn đề). Phú thường dùng lối văn miêu tả, tự sự, hình ảnh hoa mỹ, nhiều biện pháp tu từ. Câu dài ngắn xen kẽ, văn xuôi hoặc văn vần, độc vận hoặc liên vận. Phú Đường luật làm theo thể văn biên ngẫu, yêu cầu câu phải có hai vế đối nhau, chủ yếu ở tiếng cuối câu, cuối nhịp. Bài *Bạch Đằng giang phú* của Trương Hán Siêu được xếp vào loại phú cổ thể, quy định niêm luật thoáng hơn.

**Văn tế** (điếu văn) là thể văn dùng để bày tỏ niềm thương tiếc, thành kính với người đã khuất. Bố cục gồm các phần: 1. Lung khởi: mở đầu bằng *Thương ôi, Hỡi ôi, Ô hô...* để nói nỗi đau ban đầu và ấn tượng khái quát về người chết. 2. Thích thực: sau chữ *Nhớ linh xưa...* là kể về công đức người chết. 3. Ai vãn: than tiếc người chết. 4. Kết: tỏ lòng thương nhớ và nguyện cầu. Văn tế có thể là văn vần, tản văn hoặc biên văn, sử dụng nhiều câu cảm. Ở Việt Nam, văn tế rất đa dạng về mục đích viết, đối tượng viết, giọng điệu, kiểu câu văn, phép tắc... Bài *Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc* của Nguyễn Đình Chiểu được viết theo thể phú Đường luật chữ Nôm nên rất chặt chẽ về hành văn. Toàn bài đều gieo theo một vần, các vế câu đối nhau rất chỉnh.

**Thơ Đường luật** (còn gọi là thơ cận thể) là một thể thơ dùng để vịnh cảnh hoặc bày tỏ tâm tư, tình cảm. Thể loại này có hệ thống niêm luật rất chặt chẽ. Có nhiều loại: ngũ ngôn, thất ngôn, bát cú, tuyệt cú (tứ tuyệt), bài luật. Sau đây, chúng ta sẽ khảo sát thi luật của thể thơ thất ngôn bát cú. Về số tiếng, số dòng, mỗi bài gồm 8 câu, mỗi câu 7 chữ, tổng cộng 56 chữ. Về phép đối, nhìn chung, tất cả các cặp câu (các liên) đều đối nhau về thanh điệu. Nhưng đối nhau toàn diện về nội dung, từ loại, thanh điệu, nhịp thì chỉ có ở bốn câu giữa, câu 3 đối câu 4, câu 5 đối câu 6. Về gieo vần, toàn bài chỉ có một vần, thường là vần bằng, gieo vào cuối các câu 1, 2, 4, 6, 8. Nhịp thơ theo hình thức chẵn trước, lẻ sau: 2 / 2 / 3 hoặc 4 / 3. Về niêm, tiếng thứ hai trong các câu sau phải cùng thanh với nhau: 1 – 8, 2 –

3, 4 – 5, 6 – 7. Về thanh điệu, người ta căn cứ vào tiếng thứ hai của câu đầu để biết bài thơ ấy làm theo luật bằng hay luật trắc. Các tiếng 2 – 4 – 6 phải theo luật đôn cân: B – T – B hoặc T – B – T, còn các tiếng khác thì linh hoạt (“nhất ngũ tam bất luận, nhị tứ lục phân minh”). Quy tắc nhạc điệu vừa ổn định, vừa linh hoạt; vừa lặp lại ở các câu 1 – 4, 2 – 6, 3 – 7 vừa biến hóa ở hai câu 5 và 8 nên không đơn điệu. Mô hình thanh điệu của bài thơ thất ngôn bát cú như sau:

Thơ luật bằng:      B B T T T B B  
                                  T T B B T T B  
                                  T T B B B T T  
                                  B B T T T B B  
                                  B B T T B B T  
                                  T T B B T T B  
                                  T T B B B T T  
                                  B B T T T B B

Thơ luật trắc:        T T B B T T B  
                                  B B T T T B B  
                                  B B T T B B T  
                                  T T B B T T B  
                                  T T B B B T T  
                                  B B T T T B B  
                                  B B T T B B T  
                                  T T B B T T B

Về bố cục, chia làm bốn phần đề, thực, luận, kết. Hai câu đầu là đề, câu 1 là phá đề (mở đề) và câu 2 là thừa đề (chuyển ý), thường nêu nội dung khái quát bài thơ. Câu 3 và 4 là thực, triển khai giải thích ý nghĩa ở phần đề, hoặc tả cảnh, tả việc. Câu 5 và 6 là luận, nêu tư tưởng, tình cảm của người viết. Câu 7 và 8 là kết, tóm lại ý cả bài, gọi mở...

Từ bài thơ thất ngôn bát cú, người ta có thể tạo ra một bài thất ngôn tứ tuyệt (tuyệt cú Đường luật) bằng cách cắt ra bốn câu đầu, bốn câu cuối hoặc hai câu đầu cộng với hai câu cuối. Nếu mỗi câu thất ngôn cắt bỏ hai chữ ở đầu thì ta có bài thơ ngũ ngôn. Trong các bài thơ tứ tuyệt, mỗi cặp đối nhau về thanh điệu, câu 2 và 3 niêm với nhau.

Ngôn ngữ thơ Đường mang phong cách trang trọng, từ ngữ được chọn lọc công phu, nhiều hình ảnh tượng trưng, điển cố, đa nghĩa, hàm súc, ý ở ngoài lời. Tác giả thường chú trọng tứ thơ, tức là diễn đạt một cách hình ảnh, mới lạ, đưa ra một cách nhìn độc đáo, một triết lý mới mẻ, kết thúc bất ngờ... Tác giả thường dựng lên các mối quan hệ tương đồng hoặc đối lập, nhất là giữa tình và cảnh để từ đó rút ra ý nghĩa khái quát...

Thơ Đường luật có ưu điểm là tạo ra sự vẻ đẹp hài hòa giữa hình thức và nội dung tác phẩm. Nhưng nó có hạn chế là hệ thống niêm luật quá gò bó, không tự do diễn đạt được các cung bậc tình cảm phong phú của con người hiện đại. Cho nên, từ phong trào Thơ Mới trở đi, người ta ít làm thơ Đường luật. Thịnh thoảng, nó vẫn được sử dụng với mục đích tạo không khí cổ kính, trang trọng, mang bản sắc văn hóa cổ truyền. Ngày nay, người ta vẫn sáng tác thơ thất ngôn bát cú, thất ngôn tứ tuyệt nhưng sử dụng niêm luật linh hoạt hơn, không nhất thiết phải theo hệ thống niêm luật chặt chẽ như trước nữa.

**Ngâm khúc** là thể thơ trữ tình dùng để bày tỏ suy tư, mong nhớ, hồi tưởng, xót xa của nhân vật trữ tình. Nhân vật thường xuất hiện trong không gian vắng vẻ, tù túng để giải bày tâm trạng cô đơn. Thời gian quá khứ và hiện tại thường đối lập nhau, quá khứ đẹp hơn hiện tại, còn tương lai chỉ nằm trong mộng ảo xa vời. Tác phẩm thường kết thúc trong tâm trạng bi kịch của nhân vật. Vì kể về số phận thăng trầm của con người nên cần phải dùng hình thức dài hơi. Ngâm khúc thường là những bài ca dài làm theo thể song thất lục bát, gồm rất nhiều khổ thơ, mỗi khổ gồm bốn dòng với số tiếng theo thứ tự 7 / 7 / 6 / 8. Hai câu thất theo nhịp 3 / 4, còn hai câu lục bát thường theo nhịp chẵn. Có thể sử dụng cả vần trắc lẫn vần bằng, vần lưng và vần chân. Tiếng thứ bảy dòng một vần với tiếng thứ năm dòng hai, rồi tiếng thứ bảy dòng hai vần với tiếng thứ sáu dòng ba và dòng bốn. Tiếng thứ tám dòng cuối của khổ này lại vần với tiếng thứ năm dòng đầu của khổ sau, cứ thế kết nối liên hoàn. Âm điệu trữ tình bi thương cứ xoắn xuýt nhau, lặp đi lặp lại triền miên thích hợp để diễn tả nỗi buồn đằng dặc, quanh đi quẩn lại, quẩn riết lấy con người không thoát ra được. Ngâm khúc thường dùng phép tiểu đối, dùng nhiều điển cố và từ Hán Việt để tăng tính trang trọng. Trong ngâm khúc có nhiều câu nghi vấn, cảm thán và các từ chỉ trạng thái tâm lý dằn vặt của nhân vật. Ngâm khúc là một thể thơ thuần túy Việt Nam, đậm đà bản sắc dân tộc.

**Thơ hát nói** là thể thơ trữ tình dùng để bày tỏ tư tưởng, tình cảm của tác giả về những chuyện thế sự - đời tư. Nó là phần lời của hát ca trù (hát ả đào, hát cô đầu). Số câu trong mỗi bài tương đối linh hoạt nhưng thông thường là 11 câu. Chia làm ba khổ (trở): Khổ đầu và khổ giữa có bốn câu, khổ cuối có ba câu. Phần giữa có thể thiếu hoặc dôi ra khổ. Ngoài ba phần chính, còn có thêm phần mở đầu và mở hậu (nêu ý bao quát), gồm hai hoặc bốn câu, theo thể lục bát. Hát nói có nhiều thể thơ: lục bát, ngũ ngôn, thất ngôn. Mỗi dòng thường có bảy đến tám tiếng, câu cuối phải đúng sáu tiếng. Câu đầu tiên gieo vần chân – thanh trắc. Mười câu còn lại chia thành năm cặp. Câu 2 – 3 gieo vần chân – thanh bằng, câu 4 – 5 gieo vần chân – thanh trắc. Cứ thế từng cặp luân phiên giữa thanh bằng và thanh trắc. Thơ hát nói chủ yếu được sáng tác bằng chữ Nôm, có sự kết hợp cả điệu nói và điệu hát, pha tạp nhiều sắc thái ngôn ngữ, giọng điệu. Nó dùng nhiều hư từ, câu cảm thán, cấu trúc trùng điệp, phép đối... Nhìn chung, niêm luật của hát nói tương đối tự do, tác giả cũng được phép thể hiện cá tính của mình. Tác giả của thơ hát nói thường là



những nhà nho tài tử có chút “ngông”, muốn phá cách như Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát, Nguyễn Khuyến, Dương Khuê, Tú Xương, Tản Đà...

**Truyện truyền kỳ** là thể văn dùng để kể lại những câu chuyện kỳ lạ được truyền tụng trong dân gian với mục đích triết lý hoặc mua vui giải trí. Đây là kiểu truyện ngắn phổ biến ở phương Đông thời trung đại. Truyện thường chỉ đề cập tới một đoạn đời nhân vật, một chi tiết, một tình huống trong đời thường. Nhân vật có tên tuổi, quê quán rõ ràng, vẫn còn phân chia thiện – ác, tốt - xấu nhưng đã bắt đầu có nội tâm và tính cách riêng. Không gian, thời gian sự kiện trong truyện truyền kỳ mang tính xác thực, có ghi rõ địa điểm, thời điểm xảy ra câu chuyện để thuyết phục người đọc. Tác giả vẫn theo lối kể chuyện tuyến tính với điểm nhìn bên ngoài mang tính khách quan, điềm tĩnh. Cốt truyện kết hợp giữa yếu tố kỳ ảo và hiện thực và không nhất thiết phải kết thúc có hậu.

**Tiểu thuyết chương hồi** là thể văn dùng để kể lại những câu chuyện lịch sử - thế sự đã được truyền tụng. Trước đây, người ta quen gọi truyện là tiểu thuyết nên có thể gọi là tiểu thuyết đối với các thể loại như: truyện chí quái, chí nhân, truyện truyền kỳ, truyện thơ Nôm... Trong các thể loại truyện trung đại, tiểu thuyết chương hồi là bước phát triển cao nhất. Nó có dung lượng khá đồ sộ, mở rộng quy mô không gian, thời gian, sự kiện, số lượng nhân vật. Nó miêu tả chính xác địa điểm, thời điểm diễn ra sự việc. Nhân vật được thể hiện qua lời nói và hành động, ít được miêu tả tỉ mỉ về nội tâm, ngoại hình. Cốt truyện giàu kịch tính, nhiều yếu tố bất ngờ, chi tiết độc đáo, mang tính triết lý sâu sắc. Câu chuyện được kể theo trật tự tuyến tính, mỗi câu chuyện nhỏ là một hồi được móc xích nhau theo kết cấu nhân quả. Mỗi chương hồi có dung lượng tương đối bằng nhau, mở đầu mỗi hồi là hai câu thơ có hình thức đối xứng nhau tóm tắt nội dung cả hồi, rồi sau đó là câu “Lại nói...”. Mỗi hồi thường kết thúc ở chỗ gây hồi hộp và kèm câu “hạ hồi phân giải (“Muốn biết sự thế thế nào, xem hồi sau sẽ rõ”). Giọng kể trang trọng, đĩnh đạc, điểm nhìn công đồng tương đối khách quan, tác giả ít để lại dấu ấn của mình.

**Truyện thơ Nôm** là thể thơ tự sự dùng để kể lại những câu chuyện thế sự đời tư với mục đích giáo huấn hoặc triết lý nhân sinh. Cốt truyện thường theo mô típ tài tử - giai nhân với kết cấu quen thuộc là gặp gỡ - tai biến – đoàn tụ. Nhân vật được miêu tả đầy đủ lai lịch, số phận, có nội tâm, quan điểm rõ ràng. Truyện Nôm thường có dung lượng dài, cốt truyện đa tuyến, lời thoại rất nhiều, có nhiều yếu tố thừa như việc tả cảnh vật, lời bình, triết lý nhân sinh... Ngôn ngữ trần thuật đa dạng, giàu hình ảnh và nhạc điệu, dung hợp nhiều đặc điểm của thể loại tự sự và trữ tình, thơ và văn xuôi. Truyện Nôm có hai loại : Truyện thơ Nôm bình dân có nhiều đặc điểm giống như truyện cổ tích như kết thúc có hậu, cốt truyện dân gian, đây là việc “tiểu thuyết hóa truyện dân gian”. Truyện thơ Nôm bác học thường mượn cốt truyện của Trung Quốc, nhiều điển cố, điển tích, từ Hán Việt. Mối quan hệ giữa con người với thiên nhiên, vũ trụ và xã hội chịu sự ảnh hưởng từ các triết lý Nho, Phật, Lão. Yếu tố cá nhân và dấu ấn tác giả đã bắt đầu xuất hiện, mặc dù còn mờ nhạt. Truyện

thơ Nôm là thể loại thuần túy Việt Nam và là cầu nối giữa thi pháp văn chương trung đại và hiện đại

**Kịch** là một loại hình sân khấu dùng để kể lại các mâu thuẫn cuộc sống và triết lý nhân sinh. Nó nằm giữa tự sự và trữ tình, được sáng tác để diễn trên sân khấu, tuy nhiên, ở đây, ta chỉ xét trong phạm vi kịch bản văn chương. Cốt truyện của kịch không dàn trải mà thường tập trung vào một hành động cơ bản, với một số lượng nhân vật ít ỏi và hạn chế về không gian, thời gian. Thời cổ trung đại, bi kịch phương Tây thường tuân thủ theo luật tam duy nhất (duy nhất về không gian, thời gian, hành động). Tính cách nhân vật kịch thể hiện qua hành động và lời nói (đối thoại, độc thoại). Người ta yêu cầu hành động kịch phải có tính chất hợp lý nội tại, bị thúc đẩy từ ý chí nhân vật chứ không phải từ sự áp đặt chủ quan của soạn giả. Hành động kịch thể hiện tập trung hoài bão và ý chí của nhân vật chính nhưng ước muốn của nó thường mâu thuẫn với hoàn cảnh. Lời của nhân vật kịch mang nhiều chức năng: đối thoại, độc thoại, biểu hiện tính cách và hành động nhân vật, cung cấp tất cả những thông tin cần thiết thay cho lời trần thuật của tác giả. Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ hành động, mang tính ước lệ, hàm súc, lô gic... Kết cấu kịch được chia thành các hồi, theo thứ tự thắt nút, cao trào, mở nút.

**Bi kịch** thường khai thác những xung đột gay gắt trong xã hội hoặc trong các gia đình thượng lưu. Kết thúc tác phẩm thường mang tính bi thương, không có hậu, nên tạo xúc động mạnh mẽ. Nhân vật chính của bi kịch thường là những con người cao cả nhưng mắc khối xung đột nội tâm không có cách giải quyết thỏa đáng. Nhân vật không chỉ có say mê mà thường mắc phải lầm lạc, lại còn dám chống lại sự nghiệt ngã của số phận. Bi kịch thường tập trung vào những mặt bản chất nhất, xung đột căng thẳng nhất. Văn phong của kịch mang phong cách cao cả, chuẩn mực, giàu tính hùng biện, thống thiết.

**Hài kịch** có tác dụng cười nhạo cái xấu xa, kịch cỡm, bất thường trong cuộc sống đời thường. Hài kịch không miêu tả dàn trải các hiện tượng mà chỉ tập trung vào những chi tiết gây cười như những hành động không hợp thời, bất thường, phi lý, giả tạo... Ngôn ngữ mang phong cách bình dân, cười cợt, giễu nhại, mỉa mai. Để gây cười, tác giả tận dụng lối nói phóng đại, tăng cấp, nghịch lý, tương phản, nói mỉa, chơi chữ... Hài kịch có hai loại nhỏ: hài kịch tình huống và hài kịch tính cách.

**Chính kịch** là thể loại trung gian giữa bi kịch và hài kịch. Nhân vật là con người bình thường, có cả cái cao cả lẫn cái thấp hèn. Nó thường miêu tả những sự việc xảy ra trong thời gian và không gian gần gũi, những mâu thuẫn đời thường có thể giải quyết được. Chính kịch phá vỡ nhiều khuôn phép của kịch truyền thống và có tính sáng tạo cao. Đây là thể loại rất thích hợp thị hiếu khán giả hiện đại.

**Chèo sân đình:** phổ biến ở Việt Nam và mang nhiều nét chung giống kịch phương Tây nhưng mức độ kịch tính trong chèo ít hơn. Chèo chú trọng sự việc và tình tiết hơn là biểu hiện tâm lý nhân vật. Tính cách nhân vật chèo là bất biến, hoàn toàn tốt hoặc hoàn toàn xấu, tượng trưng cho các loại người trong xã hội. Nhân vật thường tự xưng danh và

giới thiệu nghề nghiệp, quê quán, gia cảnh của mình. Nhân vật hề đóng một vai trò quan trọng trong thể loại chèo. Ngôn ngữ chèo rất gần gũi với đời thường, lời bâng thọa được sử dụng nhiều làm cho nhân vật trên sân khấu xích lại gần khán giả.

**Tuồng** (hát bội): có hai loại: tuồng cung đình (tuồng thầy, tuồng pho) và tuồng hài (tuồng đồ). Tuồng thầy rất giàu kịch tính, nhân vật được chia làm hai tuyến đấu tranh nhau quyết liệt. Ban đầu, phe chính nghĩa tạm thời bị thất bại nhưng về sau chuyển sang thắng thế. Tích truyện đề cao tư tưởng trung quân, ái quốc. Ngôn ngữ đối thoại của tuồng là thơ ca hoặc lời văn có nhịp điệu, đăng đối. Từ Hán Việt và điển tích được sử dụng nhiều tạo tính trang trọng, súc tích. Nếu tuồng thầy mang tính bác học, gần gũi với bi kịch thì tuồng đồ mang tính dân gian, gần gũi với hài kịch. Tuồng đồ hướng về các sự việc bình thường, ngôn ngữ gần với lời ăn tiếng nói hằng ngày.

### 2.1.2.3. Thi pháp các thể loại văn chương hiện đại

**Truyện ngắn** có nhiều đặc điểm như tiểu thuyết nhưng dung lượng ngắn hơn. Không phải ngẫu nhiên mà ở Trung Quốc người ta gọi truyện ngắn là đoản thiên tiểu thuyết hoặc tiểu thuyết mini. Tuy nhiên, khác với tiểu thuyết, truyện ngắn ít khi phản ánh cuộc đời nhân vật theo một quá trình thời gian dài mà chỉ là một lát cắt của cuộc sống. Nó không ôm đồm bao quát mọi thứ mà chỉ xoáy vào một hiện tượng có vấn đề nào đó, một hình ảnh độc đáo, một mối quan hệ đáng suy ngẫm, một tình huống đầy kịch tính. Cái hay của truyện ngắn là cách nhìn đời và lý giải vấn đề, ý nghĩa khái quát của nó. Số lượng nhân vật truyện ngắn không nhiều, hoạt động trong một không gian, thời gian hạn chế. Kết cấu truyện ngắn đơn giản, thường được trình bày theo kiểu tương phản hoặc liên tưởng, có cách kết thúc bất ngờ. Cách bố trí chi tiết rất chặt chẽ, không có yếu tố thừa. Ngôn ngữ truyện ngắn súc tích, hàm ẩn, có tính gợi mở cao và cách kết thúc truyện thường để lại dư âm. Truyện ngắn khác với tiểu thuyết ở ba đặc điểm chính: “một chủ đề, một tiến trình sự kiện và một biểu đạt tình thái duy nhất thống nhất trong một thời gian đối thoại ngắn, bảo đảm mục đích và chiến lược hội thoại” [41, tr. 139]

**Ký nghệ thuật.** Có thể chia thể loại ký làm hai loại: ký báo chí và ký nghệ thuật (truyện ký, ký sự, tùy bút, tản văn...). Chỉ có ký nghệ thuật là có “chất văn” nên thuộc lĩnh vực nghiên cứu của Thi pháp học. Điểm chung của ký nghệ thuật là tính chất chân thật của sự việc phản ánh. Nếu có hư cấu thì có thể hư cấu “bớt” hoặc hư cấu “thêm” một số chi tiết nhỏ nhưng không nên quá đà. Nó thường hướng về những vấn đề thời sự “gây sự nhức nhối của trí tuệ”. Ý thức tả thực ấy được thể hiện qua cách ghi chi tiết thời gian, không gian, tên họ nhân vật, nhiều khi, tác giả cũng là nhân vật của tác phẩm. Nhân vật của ký không nhiều, thậm chí chỉ cần một nhân vật trữ tình. Hình tượng tác giả của ký văn chương thể hiện khá rõ nét, đó có thể là một nhà báo, nhà nghiên cứu, nhà triết học... nhưng hội tụ lại là nhà văn. Ký chỉ có cốt truyện tự nhiên chứ không có cốt truyện nghệ thuật. Một số học giả phương Tây còn đề ra nguyên tắc 6 Wh mang tính hình thức đối với thể ký: What, Where, When, Which, Who, Why. Thể loại ký bao gồm các thể loại nhỏ như sau :

**Truyện ký** thường hướng về miêu tả những chuyện người thật việc thật. Nó có cốt truyện và số phận nhân vật hoàn chỉnh. Câu chuyện thường được kể theo trật tự thời gian. Người viết ít bộc lộ cá tính sáng tạo của mình. Đối với **tùy bút** và **bút ký**, cá tính sáng tạo rõ nét hơn. Câu chuyện diễn tiến theo dòng suy tưởng của tác giả. Kết cấu của hai thể loại này tương đối linh hoạt, chuyển đổi nội dung dễ dàng tùy theo cảm hứng tác giả. Cốt truyện của bút ký không chặt chẽ như ký sự. Câu văn sinh động, giàu hình ảnh, có tính sáng tạo về từ ngữ và mang phong cách riêng của tác giả. Chi tiết trong bút ký mang tính logic cao và có tính tư tưởng cao hơn tùy bút. Còn tác giả tùy bút thì phóng khoáng và dễ bộc lộ cá tính hơn tác giả bút ký. Kết cấu của tùy bút rất linh hoạt, giọng văn đậm chất văn chương, còn giọng văn bút ký thiên về tính chính luận, khảo cứu và triết lý.

**Tản văn** không có tham vọng bao quát cuộc sống mà chỉ đi vào những vấn đề cốt yếu, bất ngờ, ẩn chứa nhiều điều thú vị. Cái hấp dẫn của tản văn là cách nhìn đời của tác giả và năng lực nắm bắt được những điều ẩn giấu sâu xa trong sự vật hiện tượng. Tản văn cũng có tính chính luận và triết lý nhưng không có giọng mệnh lệnh, quyết đoán mà thận trọng, dò xét, nói nước đôi thể hiện tư duy mềm dẻo, linh hoạt. Tản văn giàu chất trữ tình, bóng dáng nhân vật xuất hiện rất rõ nét. Tản văn có dung lượng ngắn, sử dụng nhiều phép liên tưởng, so sánh, giàu chất thơ.

**Nhật ký** gồm hai loại: nhật ký nguyên bản và nhật ký viết lại. Trong nhật ký viết lại, thời gian sự kiện ở thời quá khứ, còn thời gian kể chuyện kết hợp thời quá khứ với hiện tại (khác với **hồi ký** là thời gian kể chuyện chỉ ở thời hiện tại). Ưu điểm của nhật ký viết lại là lời văn gọn gàng, mạch lạc, sự kiện có logic chặt chẽ nhưng giảm bớt tính chân thực – thời sự. Còn nhật ký nguyên bản có thể có đôi chỗ còn chưa được gọt dũa và chưa chỉnh lý lại nhưng có ưu điểm là chân thực, phản ánh đúng dòng chảy nội tâm của người viết ngay trong thời điểm đó. Thời gian sự kiện và thời gian kể chuyện đều ở thời hiện tại của tác giả nhưng là thời quá khứ dưới con mắt của độc giả. Nhật ký kết hợp nhiều văn phong : tự sự và trữ tình, văn nói và văn viết... Nó đề cập những sự kiện công khai lẫn bí mật của người viết nên mang tính khêu gợi, kích thích trí tò mò của độc giả. Dạng văn **viết thư** cũng có tính hấp dẫn như vậy.

**Thơ hiện đại.** Thơ cổ điển và hiện đại có nét chung là có tính nhạc, cấu trúc trùng điệp, giàu hình ảnh, đa nghĩa, hàm súc, gợi liên tưởng. Tuy nhiên, khác với thơ Đường luật, thơ hiện đại giải phóng khỏi tất cả những hệ thống niêm luật gò bó. Số câu, số dòng tự do, không câu nệ niêm luật, vần, đối... miễn sao có tính nhạc là được, thậm chí, nhiều bài có nhạc điệu giống như văn xuôi cũng không sao. Kết cấu cũng linh hoạt, không nhất thiết phải cứ đề, thực, luận, kết. Ngôn ngữ thơ cổ điển mang tính ước lệ, cách điệu thì ngôn ngữ thơ hiện đại mang tính tự nhiên cảm xúc, gần với lời nói đời thường. Thơ xưa dùng loại ngôn ngữ chuẩn mực, cao nhã, thơ nay dùng tất cả các loại ngôn ngữ, kể cả ngôn ngữ lệch chuẩn, thông tục... Nhà thơ hiện đại chủ trương đi tìm cách diễn đạt mới mẻ, lạ thường, thậm chí cầu kỳ, khó hiểu, diễn tả những điều mà các giác quan bình thường không cảm

nhận được. Tác giả hoàn toàn có quyền tự do bộc lộ cá tính của mình. Thơ hiện đại có nội dung đề tài đa dạng, có thể viết về những vấn đề nghiêm túc lẫn tầm thường. Chủ thể trữ tình có thể công khai nói chuyện tình yêu lộ liễu, trơ trẽn mà không cần phải dùng các biểu tượng trăng, gió, mây, hoa để che đậy. Cái “tôi” trữ tình trong thơ mới nhìn đời bằng cặp mắt “tươi trẻ, xanh non” hoặc sầu đau, chán chường theo kiểu cách của tuổi đang yêu. Bản chất của thơ hiện đại là hoàn toàn dân chủ, tự do trong diễn đạt, tự do trong tư tưởng, tình cảm. Bởi vậy, nghiên cứu thơ hiện đại không phải là đi tìm hiểu xem nó có đúng luật không, có phạm hủy không mà là tìm xem nó có gì mới lạ không. Thi pháp của thơ hiện đại có thể gói gọn trong một chữ MỚI, như thơ Mới 1930 – 1945 hoặc thơ Tân hình thức Việt.

Thơ hậu hiện đại không quan tâm tới nội dung tư tưởng và tính giáo huấn. Nó chủ trương đề cao tiếng nói vô thức, sự ám ảnh bản năng. Nó coi trọng sự trình diễn trong không gian nhiều hơn thời gian, đó là thơ lắp ráp, tác giả và độc giả kết nối những mảnh ghép để dựng lại hình ảnh. Nó thiên về ký hiệu ẩn ngữ, nói ít hiểu nhiều, không rờn rà. Nó vứt bỏ ngữ pháp truyền thống cùng với hệ thống vần luật cổ điển. Thơ hậu hiện đại chủ trương sự thực nghiệm ngôn ngữ, luôn tìm kiếm cái mới lạ. Đến với thơ hậu hiện đại, độc giả như tham gia một trò chơi, cùng tác giả xây dựng lại các hình ảnh, ngôn từ để tạo ra một sinh thể mới. Bởi vậy, thơ hậu hiện đại không có luật thơ mà chỉ có luật chơi.

### **2.1.3. Thi pháp thể tài và siêu thể loại**

#### **2.1.3.1. Thể tài**

Ở trên, ta đã xem xét các thể loại văn chương một cách đẳng lập. Trong thực tế, có một số cách phân chia thể loại thành những tập hợp lớn hơn. Chẳng hạn, có thể chia văn chương thành ba loại hình: tự sự, trữ tình, kịch. Cũng có người chia văn chương thành năm loại: thơ, truyện, kịch, ký, luận. Ngoài ra, còn có thêm một cách chia nữa là căn cứ vào nội dung để chia ra ba thể tài: lịch sử dân tộc – thể sự - đời tư.

**Thể tài lịch sử dân tộc** (thể tài sử thi): Thường được viết theo cảm hứng lịch sử dân tộc. Cốt truyện thường xoay quanh các cuộc chiến tranh hoặc công cuộc xây dựng đất nước. Nhân vật là những anh hùng dũng cảm có phẩm chất tốt đẹp đại diện cho sức mạnh và ý chí của cộng đồng. Nhân vật mang diện mạo con người tập thể, ít có cá tính riêng rõ nét. Điểm nhìn đánh giá của tác giả và nhân vật chính diện cũng tuân theo quan điểm chung của cộng đồng... Giọng điệu trang trọng, mang cảm hứng ngợi ca. Thể tài này xuất hiện nhiều trong truyền thuyết, sử thi cổ điển, tiểu thuyết chương hồi, truyện lịch sử. Nó cũng chiếm địa vị độc tôn trong các nền văn chương XHCN. Văn chương cách mạng Việt Nam 1945 – 1975 cũng là một nền văn chương sử thi.

**Thể tài thể sự:** Thường nói về những chuyện nhân tình thế thái ở đời. Cốt truyện đầy kịch tính, đó là cuộc chiến giữa cái tốt và cái xấu. Việc phân loại nhân vật phản diện, chính diện thường căn cứ vào đạo đức truyền thống. Loại truyện này không thể thiếu vắng các nhân vật xấu xa, thậm chí, chúng chiếm lĩnh toàn bộ thế giới nhân vật. Chọn đề tài thể sự, tác giả có mục đích răn đời, muốn khái quát những quy luật cuộc sống hoặc lên án

những bất công xã hội... Giọng điệu thường phê phán, châm biếm cái xấu xa. Nó đã xuất hiện trong truyện cổ tích và phát triển mạnh mẽ ở thể loại kịch, truyện ngắn, tiểu thuyết... Bộ phận văn chương tả chân Việt Nam 1930 – 1945 chủ yếu viết theo cảm hứng thể sự.

**Thể tài đời tư.** Thường nói về những chuyện tình cảm riêng tư như tình yêu nam nữ, tình nghĩa gia đình, bạn bè, hàng xóm. Hoặ viết về những cá nhân cô độc, lạc loài trong xã hội hiện đại. Cốt truyện thường theo mô típ gặp gỡ - tai biến - đoàn tụ, hoặ theo kiểu truyện phiêu lưu. Giọng điệu thường nhẹ nhàng, tâm tình hoặ thương cảm. Thể tài này manh nha từ ca dao dân ca và phát triển mạnh trong các thể loại văn chương hiện đại... Văn chương lãng mạn Việt Nam 1930 – 1945 chủ yếu đợc viết theo thể tài đời tư. Nhân vật trữ tình trong thơ Mới đầy ắp những nỗi niềm tâm sự của cái tôi cá nhân đầy mộng tưởng. Văn xuôi Tự lực văn đoàn thường xoay quanh chuyện hôn nhân gia đình, giải phóng con người ra khỏi sự ràng buộc của lễ giáo....

Cách phân biệt ba loại hình như trên chỉ mang tính tương đối vì trong thực tế thường có sự lồng ghép vào nhau trong cùng một tác phẩm. Ba thể tài đó có thể quy về hai phẩm chất chính là “chất sử thi” (đề tài lịch sử dân tộc) và “chất tiểu thuyết” (đề tài thể sự - đời tư). Thể loại tiểu thuyết sử thi bao hàm cả hai tính chất trên. Chẳng hạn, tiểu thuyết sử thi *Chiến tranh và hòa bình* vừa có sử thi (chiến tranh) vừa có tiểu thuyết (hòa bình).

Tuy nhiên, cách chia thể tài căn cứ vào nội dung như thế này thường gây ra sự tranh cãi. Các nhà Thi pháp học theo trường phái văn hóa – lịch sử thường chuộng lối chia ba này. Nhưng các trường phái khác không mặn mà với khác tiếp cận tác phẩm theo hướng ấy vì nó thiên về nội dung nhiều quá. Chúng ta sẽ hòa giải hai phái này theo cách sau: Nhà Thi pháp học không nên quá chú trọng khai khác các yếu tố nội dung trong từng thể tài mà nên xem xét nghệ thuật sắp xếp các thể tài đó như thế nào.

Trong văn chương cách mạng Việt Nam thời kỳ 1945 – 1975, thể tài lịch sử dân tộc giữ vai trò thống soái, chi phối hai thể tài thể sự đời tư. Có rất nhiều tác phẩm bị các nhà phê bình Xã hội học chỉ trích vì không tuân theo “cái khung sử thi”, “áp lực sử thi”. Các tác phẩm này, hoặ là quá nghiêng về thể tài thể sự: *Ngày về, Vòng trắng, Sẹo đất, Đống rác cũ, Vào đời, Đất lửa* và các truyện viết về sai lầm trong cải cách ruộng đất... Hoặ là quá thiên về thể tài đời tư: *Màu tím hoa sim, Bốn năm sau, Mùa hoa dẻ* và nhiều tác phẩm viết về đề tài tình yêu nam nữ... Nhưng nhiều nhà văn nhận thức rằng, nếu xóa bỏ hai thể tài thể sự đời tư thì tác phẩm sẽ kém hấp dẫn, nhất là đối với tiểu thuyết. Bởi vậy, họ phải biết cách chế biến, gọt dũa ba thể tài này như thế nào để khỏi bị phê bình. Đó chính là nghệ thuật viết và lách.

Trong *Dấu chân người lính*, Nguyễn Minh Châu đã tổng hợp cả ba thể tài một cách nhuần nhuyễn. Trước hết, tác giả xác định thể tài chủ đạo là lịch sử dân tộc, nội dung chính của tác phẩm xoay cuộc hành quân vây đánh địch ở chiến trường Quảng Trị. Ngoài ra, tác giả cũng lồng ghép vào thể tài thể sự đời tư. Chẳng hạn, bi kịch xã hội như mâu thuẫn trong gia đình già Phang. Cha theo cộng sản nhưng con trai theo quốc gia. Đây là một xung

đột thế sự nhưng được giải quyết theo hướng của sử thi, nghĩa là, cuối cùng “anh hùng” Kiếm bô ngũ, quay về cuộc sống đời thường, chịu sự quản lý của già Phang - “chủ tịch ủy ban xã”. Thế tài đời tư được thể hiện thông qua các mối tình bộ ba: Lữ – Hiền – Moan và Xiêm – Lượng – Nết. Tác giả đã xử lý các tình huống riêng tư này theo hướng của cộng đồng, nghĩa là các nhân vật phải gác tình riêng để lo việc chung. Nguyễn Minh Châu cũng xử lý khá thích hợp mối tương quan giữa chất sử thi và chất tiểu thuyết trong miêu tả ngoại hình nhân vật. Một số nhân vật có ngoại hình xấu nhưng phẩm chất tốt (chính ủy Kinh), tính cách trưởng thành dần từ trẻ con (tiểu thuyết) đến người lớn (sử thi) như Khuê. Có thể nói, tiểu thuyết sử thi *Dấu chân người lính* là một rừng cười (chất tiểu thuyết) nhưng nó vẫn không phá vỡ được văn phong trang trọng của sử thi.

Mỗi nhà văn có một cách xử lý khác nhau để chất tiểu thuyết không phá vỡ cái khung sử thi. Trong *Cửa biển*, *Vỡ bờ*, *Xung đột*, *Bão biển*, ban đầu, chất tiểu thuyết nổi trội nhưng càng về sau, chất sử thi mạnh dần và “lật đổ” chất tiểu thuyết. Trong các tiểu thuyết khác, nhân vật thường đứng trước sự lựa chọn giữa lợi ích cá nhân (tiểu thuyết) và lợi ích cộng đồng (sử thi). Cuối cùng, tác giả phải tuân theo áp lực sử thi: lão Am đồng ý đưa ruộng vào hợp tác xã (*Cái sân gạch*), Út Sâm chọn lấy Bê (cộng sản), không lấy Rân (quốc gia) (*Gia đình má Bảy*). Một số bài thơ lồng ghép tình đồng chí vào tình yêu như: “*Nhớ nhau anh gọi: em đồng chí*” (*Núi đôi* - Vũ Cao), “*Anh yêu em như anh yêu đất nước*” (*Nhớ* - Nguyễn Đình Thi), “*Nay yêu quê hương vì trong từng nắm đất / Có một phần xương thịt của em tôi*” (*Quê hương* - Giang Nam)... Như vậy, ba thể tài: lịch sử dân tộc, thế sự, đời tư là mang tính nội dung nhưng việc lắp ghép nhào nặn nó lại là công việc mang tính nghệ thuật, bởi vậy, đó cũng là công việc của nhà Thi pháp học.

### 2.1.3.2. Siêu thể loại

Có một số thể loại, ban đầu được định hình rất rõ ràng nhưng trong quá trình tiến hóa đã thay hình đổi dạng và bao trùm lên nhiều thể loại khác. Bởi vậy, công việc của Thi pháp học lịch sử là mô tả toàn bộ hình dạng của nó trong quá trình phát triển và khả năng thâm nhập của nó vào các thể loại khác. Sau đây, chúng ta sẽ khảo sát một vài siêu thể loại tiêu biểu.

**Thần thoại**, nếu hiểu theo nghĩa là một thể loại văn chương dân gian thì nó có chức năng giải thích các hiện tượng tự nhiên, trả lời các câu hỏi: Tại sao? Như thế nào? Nhân vật thần thoại là các vị thần, những con người trần thế có năng lực siêu phàm hoặc các vật trong tự nhiên có đời sống như con người. Nhân vật thần thoại không có nội tâm rõ nét mà được miêu tả qua hành động. Tư duy thần thoại còn mang tính nguyên hợp. Người kể chuyện giữ vai trò chủ nhân của những tri thức trong truyện, mặc dù những hiểu biết ấy rất ngây thơ. Thần thoại thường mở đầu bằng thời gian khởi nguyên “khi mà trời đất còn là cõi hỗn mang”. Không gian của thần thoại thường là vũ trụ bao la, núi cao, biển cả... là nơi sinh sống của các vị thần. Thần thoại Hy Lạp thường có nhiều câu chuyện kết nối liên hoàn với nhau, tạo thành gia phả các vị thần rất phức tạp. Thần thoại có những hình ảnh kỳ vĩ,

được miêu tả bằng bút pháp phóng đại, nhân hóa. Khi nghiên cứu thần thoại, người ta thường tìm hiểu “mẫu gốc” của nhân loại, các môtip, lối tư duy của người cổ đại, hệ thống các vị thần và ảnh hưởng của thần thoại đến văn hóa nghệ thuật về sau...

Trên đây, ta nói đến Thi pháp của thần thoại ở dạng nguyên gốc. Khi nền văn chương viết ra đời, thần thoại, với tư cách là một thể loại đã biến mất. Tuy nhiên, một số mảnh vỡ của nó đã được tiếp tục phát huy trong truyện trung đại. Phải nói rằng đại đa số văn xuôi trung đại đều có yếu tố huyền thoại. Người ta chỉ thay đổi cách thức kể chuyện. Chẳng hạn, thay vì kể truyện An Dương Vương theo phong cách bình dân thì tác giả *Việt sử diễn âm* trình bày theo hình thức thơ Nôm lục bát: “*Lại thốt sự An Dương Vương / Con vua Thục Đế một đường trị an / Dời đô đến đất Đông Ngàn / Loa thành quán cũ thể truyền nhân gian*”. Thay vì phải mở đầu bằng ngày xưa ngày xưa, Nguyễn Dữ mở đầu *Chuyện tương Dạ Xoa* bằng việc giới thiệu thẳng lai lịch nhân vật: “*Kể kỳ sĩ ở hạt Quốc Oai, họ Văn tên là Dĩ Thành tính tình hào hiệp, không chịu để ma quỷ mê hoặc*”. Yếu tố kỳ ảo xuất hiện nhiều trong văn chương Việt Nam trung đại, tiêu biểu như *Lĩnh Nam chích quái*, *Việt điện u linh*, *Truyện kỳ mạn lục* và hàng loạt truyện thơ Nôm. Trên thị trường sách ở Việt Nam, dòng truyện kinh dị rất ăn khách. Có nhà văn chuyên hẳn về dòng truyện ma như Người Khăn Trắng, Nguyễn Ngọc Ngạn. Các yếu tố kỳ ảo cũng làm nên sự hấp dẫn của nhiều tác phẩm như: *Trại Bò Tàng Linh* (Thế Lữ), *Chiều swong* (Bùi Hiền), *Bóng ma nhà mẹ Hoát* (Vũ Bằng), *Những ngọn gió Hua Tát* (Nguyễn Huy Thiệp), *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài), *Đêm bước ma* (Võ Thị Hào)...

Thần thoại Hy Lạp trở thành một nguồn cung cấp tư liệu khổng lồ không bao giờ cạn kiệt cho văn chương nghệ thuật phương Tây. Rất nhiều nhà văn châu Âu vẫn tiếp nối nguồn mạch này như: Petrarca, Boccaccio, Dante, Chaucer, John Milton, Shakespeare, Racine, Goethe, Robert Bridges, Byron, T. S. Eliot, James Joyce, Jean-Paul Sartre, André Gide... Nhiều huyền thoại được tái hiện lại qua các tác phẩm hội họa, âm nhạc, phim ảnh, nổi tiếng nhất là các bộ phim như: *Huyền Thoại Hercules*, *Cuộc chiến giữa các vị thần*, *Truyện thuyết 12 con giáp*...

Giữa thế kỷ XX, chủ nghĩa hiện thực kỳ ảo phổ biến khắp thế giới với những tên tuổi như: E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, S. Rushdie, I. Calvino, G. Grass, T. Morrison, J. Fowles, H. Murakami, Mạc Ngôn... Trung tâm chính của văn chương kỳ ảo nằm ở châu Mỹ La tinh với những tên tuổi như: M. A. Axturiac (*Ngài tổng thống*), J. Amado (*Đất trắng sắc đỏ*), J. Runphe (*Fedro Palamo*), J. Donose (*Chim dữ trong đêm*)... Đặc biệt, gương mặt tiêu biểu nhất cho trào lưu này là Garcia Marquez với tiểu thuyết *Trăm năm cô đơn*. Các chi tiết của thần thoại trong tác phẩm này là: Sự loạn luân và ám ảnh bị sự trừng phạt sinh con có đuôi lợn, người đẹp Remedios bay lên trời, chàng trai Aureliano có khả năng tiên tri tuyệt vời. Cơn mưa lớn và cuồng phong đã xóa sạch làng Macondo. Tác phẩm có đầy rẫy những chi tiết rất vô lý, khó tin. Cốt truyện đan xen những chi tiết thực và ảo.



Dòng văn chương phi lý cũng tìm được nguồn cảm hứng bất tận trong việc khai thác những yếu tố huyền thoại. Phần lớn những tác phẩm của Kafka đều mang yếu tố huyền thoại. Trong *Hóa thân*, anh nhân viên bán hàng Gregor, một buổi sáng thức dậy đã thấy mình biến thành con bọ. Một nghịch lý là, mặc dù mang thân xác con bọ nhưng anh vẫn mang tư duy của con người, đó là nguyên nhân tạo ra bi kịch. Còn trong truyện *Một thầy thuốc ở nông thôn*, các tình tiết diễn ra rất lạ thường. Gã phu ngựa bò ra khỏi chuồng bằng bốn chân, hai con ngựa tỏa ra khói và chiếc xe ngựa cuốn nhanh như thác. Nhân vật người bệnh, người nhà và thầy thuốc ăn nói lạ thường như những kẻ điên. Vậy mà ngay cả những người còn tỉnh táo cũng không ngạc nhiên về những hành vi lạ thường của họ.

Chúng ta vừa chứng minh thần thoại là một siêu thể loại, không chỉ có từ thời cổ đại mà nó bàng bạc trong rất nhiều tác phẩm văn chương hiện đại. Trong từ sách Thi pháp học thế giới, có rất nhiều tác phẩm nghiên cứu về thần thoại: “*Cấu trúc của huyền thoại*” (C. Lévi – Strauss), “*Bí ẩn của những siêu mẫu*” (C.G.Jung), “*Thi pháp của huyền thoại*” (E.M. Meletinsky)... Và có hẳn một ngành “Phê bình huyền thoại học” với những tên tuổi như: Durand, Beaudelaire, Frazer... Một số nhà Thi pháp học nhảy vào nghiên cứu huyền thoại xưa và nay. Barthes quan niệm “huyền thoại thuộc về một khoa học tổng quát mở rộng của Ngôn ngữ học, và đó là Ký hiệu học”. Trong tác phẩm “*Những huyền thoại*”, ông viết: “huyền thoại là một hệ thống thông báo, đó là một thông điệp”. Các nhà Thi pháp học quan tâm đến tín hiệu giao tiếp của thần thoại. Họ xâu chuỗi các yếu tố cổ mẫu chảy xuyên suốt trong văn chương từ thần thoại cổ xưa đến văn chương hiện đại để lý giải hành động và lời nói các nhân vật. Họ thống kê tần số xuất hiện của từ “lửa” trong thần thoại châu Âu, so sánh với tần số xuất hiện của từ “nước” trong thần thoại các nước gần xích đạo để tìm hiểu những ám ảnh vô thức của các cá nhân và tập thể.

**Sử thi** (anh hùng ca) có chức năng ngợi ca các anh hùng dân tộc, những vị sáng thế, qua đó giáo dục tinh thần đoàn kết cộng đồng, nhắc nhở phòng chống ngoại xâm. Đề tài quen thuộc của sử thi là chiến tranh, ngoài ra còn có đề tài xây dựng và hôn nhân. Cốt truyện sử thi có những xung đột căng thẳng và thường kết thúc trong sự thắng lợi của một phe. Nhân vật chính của sử thi là những anh hùng đại diện cho lợi ích, sức mạnh và vẻ đẹp cộng đồng. Nhiều nhân vật có vẻ đẹp siêu phàm, được miêu tả bằng bút pháp tượng trưng và phóng đại. Sử thi thường có số lượng nhân vật đông đảo, sống theo tập thể, muôn người như một. Tác giả sử thi tuân theo điểm nhìn đánh giá chung của dân tộc, đó là cái nhìn sùng cổ, bất biến và thường là trung lập (ca ngợi những hành động dũng cảm, cao thượng ở cả hai phe). Sử thi phản ánh nhiều lĩnh vực cuộc sống nên thường có dung lượng đồ sộ, kết cấu hoành tráng. Từ ngữ được trau chuốt, giàu hình ảnh, nhạc điệu. Sử thi gắn với nghệ thuật diễn xướng nên lời văn thường hướng tới người nghe, lặp đi lặp lại nhiều chi tiết, từ ngữ để khắc sâu và bởi vậy tạo kết cấu trùng điệp. Ngôn ngữ sử thi là lời của con cháu nói về bậc bề trên với lòng ngưỡng mộ, tự hào nên mang phong cách trang trọng, cao cả...

Sử thi xuất hiện vào thời cổ đại với những đỉnh cao chói lọi như *Iliat*, *Odyssey* (Homer), *Nibelungen* (Đức), *Bài ca về đạo quân Igor* (Nga), *Ramayana*, *Mahabharata* (Ấn Độ)... Trong *Nghệ thuật thơ ca*, Aristote đã lấy sử thi Homer để minh họa cho các lý thuyết tự sự của mình. Ở Việt Nam, có cả một vùng sử thi Tây Nguyên và nó cũng là một trong những ngọn nguồn cảm hứng cho các sáng tác văn chương sau này. Cảm hứng anh hùng ca vẫn vang vọng trong văn chương trung đại: *Bình Ngô đại cáo*, *Hoàng Lê nhất thống chí*, *Lục Vân Tiên*... Sang thế kỷ XX, nó tiếp tục sinh tồn trong thể loại tiểu thuyết lịch sử. Đặc biệt, nó bùng phát mạnh mẽ trong nền văn chương cách mạng giai đoạn 1945 – 1985.

Tất cả các nước theo phe XHCN đều phổ biến nền văn học sử thi. Ở Nga – Xô viết, hình thành nên một dòng tiểu thuyết sử thi tồn tại suốt hai thế kỷ XIX – XX. Tiêu biểu là *Chiến tranh và hòa bình* (L. Tolstoi), *Taras Bulba* của Gogol, *Cuộc đời Klim Xamghin* (M. Gorky), *Con đường đau khổ* (A. Tolstoi), *Sông Đông êm đềm* (M. Sholokhov), *Bão táp* (Erenburg), *Đội cận vệ thanh niên* (Fadeev), *Thép đã tôi thế ấy* (N. Ôxt rôpxki)... Khi chỉ có ở các nước XHCN, cảm hứng sử thi cũng xuất hiện các nước khác: *Tan vỡ* (*Sup đổ*) (E. Zola), *Jean Christophe* (R. Rolland), *Những người cộng sản* (L. Aragon), *Chuông nguyện hồn ai* (Hemingway)... Như vậy, trong thời hiện đại, thể loại sử thi vẫn tiếp tục tồn tại ở khắp mọi châu lục.

Ngày nay, sử thi trở thành một siêu thể loại, có mặt trong hầu hết các thể loại nghệ thuật. Ta vẫn thường nghe nói: “Bức ảnh sử thi về đề tài chiến tranh”, “Sáng tạo những bích họa sử thi”, “bộ phim sử thi hoành tráng của đạo diễn Ridley Scott *Từ chiến thành Jerusalem*”... Trong lĩnh vực văn chương, ta có: tiểu thuyết sử thi (*Chiến tranh và hòa bình*, *Jean Christophe*, *Cửa biển*, *Cao điểm cuối cùng*). Một số truyện vừa cũng được xếp vào gia đình sử thi (*Số phận con người*, *Ông già và biển cả*, *Đất nước đứng lên*). Truyện ngắn sử thi (*Rừng xà nu*, *Những đứa con trong gia đình*, một số truyện trong *Hương rừng Cà Mau*). Bút ký sử thi (*Ai đã đặt tên cho dòng sông*, *Nhật ký Đặng Thùy Trâm*). Thơ trữ tình sử thi (của Phan Bội Châu, Tố Hữu)... Các nhà nghiên cứu thừa nhận rằng, văn chương cách mạng Việt Nam 1945 – 1975 là một nền văn chương sử thi. Nghĩa là, tất cả các thể loại, bất kể dài hay ngắn, văn xuôi hay văn vần đều là “sử thi của thời đại mới”.

Thời hiện đại, mặc dù thể loại sử thi không còn nhưng những đặc điểm cơ bản của nó vẫn tiếp tục phát huy ở dạng thức mới. Cả sử thi cổ trung đại và hiện đại đều tuân thủ những “nguyên tắc sử thi vĩnh cửu” như sau: viết về thể tài lịch sử dân tộc (chiến tranh và xây dựng cộng đồng), nhân vật chính là người anh hùng hoặc những công dân tích cực, ngôn ngữ trang trọng, giọng điệu ngợi ca. Những nguyên tắc trên còn được gọi là “cái khung sử thi”, “áp lực sử thi” có sức chi phối mạnh mẽ loại hình tự sự. Có khi người ta gọi sử thi là một đại tự sự với những khuôn phép cổ điển bất biến kéo dài trong Lịch sử văn học thế giới hàng ngàn năm. Trên cái nền đó, sử thi hiện đại có những biến đổi như sau: về

dung lượng, không nhất thiết phải “dài hơi” mà có thể ngắn. Không nhất thiết phải văn vắn mà có thể là văn xuôi.

Khi nhìn nhận sử thi là một siêu thể loại, các nhà Thi pháp học cũng sẽ có một cách tiếp cận riêng đối với những tác phẩm loại này. Khi phân tích một tác phẩm sử thi hiện đại, cần quan tâm đến bộ khung thể loại của nó. Tức là những “nguyên lý sử thi bất biến”, “áp lực sử thi”, “cái khung sử thi”. Thể tài sử thi sẽ giữ vai trò chủ đạo, chi phối thể tài thể sự đời tư. Bởi vậy, chúng ta không có quyền đòi hỏi tác phẩm sử thi phải kể dòng dài về tình yêu đôi lứa thay vì tình đồng đội. Phần lớn các tác giả sử thi hiện đại không chú nhiều đến sự “lạ hóa”, cách tân, đổi mới về ngôn ngữ. Các nhà Thi pháp nên lưu ý điều này để khỏi phải tốn công soi kính hiển vi vào bộ máy ngôn từ của sử thi hiện đại. Tuy nhiên, vẫn có những tiểu thuyết sử thi vượt qua các chuẩn mực bình thường để đem đến cho nhà Thi pháp học nhiều bất ngờ thú vị như: *Taras Bulba* (Gogol), *Sông Đông êm đềm* (Sholokhov), *Sống mãi với thủ đô* (Nguyễn Huy Tưởng), *Trước giờ nổ súng* (Phan Tứ)...

**Tiểu thuyết** có nhiều tên gọi khác nhau: novel, fiction, story, roman. Còn từ “tiểu thuyết”, theo Phạm Thế Ngũ thì có “cái danh thì ở bên Tàu, cái thực thì ở bên Tây”. Nghĩa là, người Việt Nam đã mượn tên gọi tiểu thuyết của Tàu để chỉ một thể loại truyện mang tinh thần của phương Tây. Đầu thế kỷ XX, người Việt vẫn còn gọi truyện ngắn là đoản thiên tiểu thuyết, truyện vừa là trung thiên tiểu thuyết. Ngày nay, ở Trung Quốc, khái niệm tiểu thuyết vẫn dùng để chỉ chung là truyện, còn truyện cực ngắn gọi là “tiểu thuyết mini”. Như vậy là, xét về mặt khái niệm, tên gọi tiểu thuyết đã bao trùm các thể loại truyện.

Quan niệm về tiểu thuyết rất khác nhau qua các thời kỳ. Thời trung đại, tiểu thuyết là câu chuyện có nội dung bịa đặt, hoang đường phi lý, những chuyện đánh đấm ly kỳ của những kẻ giang hồ, hiệp khách hoặc những chuyện tình ba xu lãng mạn. “Tiểu thuyết được tạo ra để kể các truyện trần gian (...) Chúa không xuất hiện trong các tiểu thuyết, tiểu thuyết thuộc lĩnh vực của kẻ thù” (*Thi pháp văn xuôi* - Todorov). Tiểu thuyết thuộc dòng văn chương không chính thống, đứng sau cả bi kịch, thơ, ký. Ở Trung Quốc cũng có hiện tượng khinh rẻ tiểu thuyết vì cho nó là hoang đường, bịa đặt. Nó là những câu chuyện nhỏ phàm tục được phổ biến trong đám dân đen quê mùa ở các làng mạc, đầu đường xó chợ. Nhưng về sau, nhiều nhà văn đã chấp nhận các câu chuyện vụn vặt ấy tạo thành tiểu thuyết chương hồi nổi tiếng, và quan niệm về tiểu thuyết thay đổi. Nhìn chung, thời trung đại, cả phương Đông và phương Tây đều giống nhau một điểm: tiểu thuyết là những câu chuyện hoang đường, lãng mạn, phi chính thống nhưng cũng có tác dụng mua vui, giải trí.

Đổi theo tiến trình hình thành phát triển của tiểu thuyết, ta thấy thể loại tiểu thuyết đã manh nha từ trong những câu chuyện truyền miệng dân gian như truyện cổ tích, truyện cười, ngụ ngôn, giai thoại... Sau này, các nhà văn chỉnh sửa lại tạo ra truyện ngắn, tiểu thuyết chương hồi như *Truyện kỳ mạn lục*, *Tây du ký*, *Tam quốc chí*, *Thủy hử*, *Ngũ hổ bình Tây*, *La Thông tảo Bắc*... Ban đầu, tiểu thuyết thường là văn xuôi, sau đó xuất hiện thêm hình thức văn vắn như *Truyện Kiều*, *Phạm Công Cúc Hoa*, *Truyện Hoa Tiên*, *Nhị Độ Mai*,

*Phan Trần...* Từ thế kỷ XX trở đi, chất tiểu thuyết thâm nhập vào thơ ca, sân khấu, điện ảnh... Ngày nay, sách tiểu thuyết được đọc giả hâm mộ nhiều hơn các thể loại khác. Đa số các tác phẩm đoạt giải Nobel thuộc về thể loại tiểu thuyết. Như vậy, thể loại tiểu thuyết từ một con vịt con xấu xí thời trung đại đã biến thành một con thiên nga xinh đẹp thời hiện đại và chinh phục hầu hết độc giả.

Ngày nay, quan niệm về tiểu thuyết đã khác trước rất nhiều. Tiểu thuyết có thể viết về tất cả các loại đề tài, dung nạp tất cả các loại văn phong. Cho nên, không thể có một định nghĩa chung cho tiểu thuyết hiện đại. Tuy nhiên, người Việt Nam vẫn phân biệt tiểu thuyết với các thể loại văn xuôi khác nhờ vào độ dài của nó. Nếu so sánh thể loại tiểu thuyết với các thể loại khác, ta sẽ thấy tiểu thuyết có thêm các đặc trưng sau: Nếu kịch và truyện ngắn có ít chi tiết “thừa” thì tiểu thuyết có vô số chi tiết phụ nằm ngoài cốt truyện, với lời bình ngoại đề, suy tư của nhân vật, tả phong cảnh, đồ vật... muốn tả dài bao nhiêu cũng được. Những chi tiết thừa này đã làm chậm hành động của tiểu thuyết, làm dàn trải, dẹt cứng thẳng của cốt truyện. Khác với các thể loại khác, tiểu thuyết có khả năng dung chứa lớn. Nó tổng hợp rất nhiều tri thức xã hội, nhiều thể tài, dung hợp nhiều yếu tố thẩm mỹ và các bút pháp khác nhau, nuốt vào mình tất cả các thể loại khác.

Từ thế kỷ XIX, tiểu thuyết đã trở thành một siêu thể loại, nó dung nạp trong mình rất nhiều thể loại khác nhau và đang biến chuyển sinh thành nên rất khó mình định. M. Bakhtin đã chỉ ra ba đặc điểm quan trọng nhất của tiểu thuyết là: 1. Tính ba chiều có ý nghĩa phong cách học gắn liền với ý thức đối thoại đa thanh của tiểu thuyết. 2. Sự thay đổi các trục tọa độ thời gian của hình tượng. 3. Tiếp xúc tối đa với hiện thực ở thời hiện tại chưa hoàn thành... Văn phong của tiểu thuyết ra đời trên cơ sở phá bỏ văn phong của sử thi. Bởi vậy, để thấy được bản chất của thể loại tiểu thuyết, ta phải so sánh “chất tiểu thuyết” với “chất sử thi”.

1. Sử thi thiên về thể tài lịch sử dân tộc, còn tiểu thuyết thiên về thể tài thế sự, đời tư. Tiểu thuyết nếu có nói đến lịch sử dân tộc thì cũng được thể hiện qua lịch sử cá nhân và được nhìn nhận theo lập trường cá nhân.

2. Sử thi thiên về chất thi ca còn tiểu thuyết thiên về chất văn xuôi. Nó không thi vị hóa cuộc sống mà lột tả những cái xấu xa, tầm thường, nhỏ nhen, buồn cười... của cuộc sống đang sinh thành biến chuyển hỗn độn.

3. Nhân vật sử thi là anh hùng, hành động cao cả, còn nhân vật tiểu thuyết con người bình thường nếm trải mọi buồn vui sướng khổ ở đời. Nó mang mặt nạ nhân cách, không tương hợp với vị thế của mình và thường bất hòa với xã hội.

4. Khác với sử thi, tiểu thuyết xóa bỏ ranh giới xa vời giữa tác giả và nhân vật. Nó tiếp xúc với hiện thực ở thời hiện tại chưa hoàn thành nên giữa tác giả và nhân vật có thái độ thân mật suông sã, đối thoại nhau một cách dân chủ.

5. Nếu sử thi thống nhất một giọng thì tiểu thuyết rất nhiều giọng (đa thanh), bao gồm giọng tác giả và giọng các nhân vật, nhiều khi các giọng đối chọi nhau. Nó dung nạp cả giọng độc thoại và đối thoại, hiển ngôn và hàm ngôn.

6. Đa số sử thi dân gian và văn xuôi trung đại thường kể chuyện theo trật tự tuyến tính thì tiểu thuyết hiện đại đảo lộn các bình diện thời gian trần thuật. Nó nhìn vấn đề từ nhiều tọa độ và có nhiều người cùng tham gia kể chuyện.

7. Nếu tác giả sử thi dân gian và văn xuôi trung đại che giấu cá tính của mình thì tác giả tiểu thuyết để lộ cá tính sáng tạo khá rõ nét, mỗi người có một phong cách riêng, mỗi tác phẩm là một thế giới mới lạ không “mô phỏng” ai.

8. Cốt truyện trong sử thi được xem là thật, lấy từ truyền thuyết – lịch sử còn tiểu thuyết là câu chuyện bịa do tác giả hư cấu. Các vấn đề trong sử thi đã hoàn tất, miễn tranh cãi, còn câu chuyện trong tiểu thuyết là dở dang và đang chờ tranh cãi.

9. Sử thi và truyện cổ dân gian thường miêu tả nhân vật từ điểm nhìn bên ngoài, tạo ra con người hành động. Còn tiểu thuyết chú ý miêu tả con người bên trong, tạo ra con người tính cách. Tâm lý nhân vật thúc đẩy cốt truyện tiểu thuyết.

10. Giọng điệu cơ bản của sử thi là ngợi ca, thành kính. Còn giọng điệu cơ bản của tiểu thuyết là mỉa mai, cười cợt.

Trên đây, ta đã so sánh chất sử thi và chất tiểu thuyết. Cần lưu ý rằng, chất sử thi không chỉ có ở sử thi cổ điển mà ở cả văn chương trung đại, văn chương cách mạng. Chất tiểu thuyết không chỉ có ở tiểu thuyết hiện đại mà còn có ở cả các thể loại khác như truyện ngắn, thơ, kịch... Nhà Thi pháp học không chỉ quan tâm tới những đặc trưng mà còn chỉ ra hướng đi của tiểu thuyết trong tương lai. Ngoài các loại tiểu thuyết truyền thống, trong hiện tại và tương lai còn có các loại sau: tiểu thuyết dòng ý thức, tiểu thuyết phi lý, tiểu thuyết hiện thực kỳ ảo, tiểu thuyết siêu văn bản, tiểu thuyết điện ảnh, tiểu thuyết hoạt hình, tiểu thuyết bằng tranh, tiểu thuyết tốc ký, tiểu thuyết khoa học viễn tưởng, tiểu thuyết mới, tiểu thuyết mới mới, phản tiểu thuyết, siêu tiểu thuyết, tiểu thuyết siêu việt, tiểu thuyết trừu tượng, tiểu thuyết tự sinh, tiểu thuyết tự suy... Nhiều người nghĩ rằng, bất cứ một trào lưu nào cũng có những lý thuyết làm nền tảng cho nó, trong đó có cả trào lưu tiểu thuyết mới. Nhưng A. R. Grillet cho rằng: “tiểu thuyết mới không phải là một lý thuyết, đó chỉ là một cuộc kiếm tìm”.

## **2.2. THI PHÁP NGÔN TỪ**

### **2.2.1. Quan niệm thi pháp ngôn từ**

Ngôn ngữ là công cụ giao tiếp của loài người. Ngôn ngữ được sử dụng trong rất nhiều lĩnh vực: sinh hoạt đời thường, hành chính, khoa học, thông tin, nghệ thuật... Trong nghệ thuật, một phần ngôn ngữ được chuyển hóa thành ngôn từ. Ta hiểu ngôn từ là loại ngôn ngữ đã được chế tác qua bàn tay tài năng của nhà văn. Ngôn từ có tính thẩm mỹ cao hơn ngôn ngữ. Tuy nhiên, trong văn chương vẫn tồn tại song song hai loại chất liệu: ngôn

ngữ (chất liệu ở dạng thô) và ngôn từ (chất liệu đã qua chế tác). Ví dụ: khi nhà văn dùng từ “tuổi già”, ta hiểu đây chỉ là ngôn ngữ. Khi dùng từ “hoàng hôn của cuộc đời”, ta hiểu đây là ngôn từ. Hoặc “Ai xẻ vàng trắng làm đôi” (ngôn ngữ), “Vàng trắng ai xẻ làm đôi” (ngôn từ). Tuy nhiên, nhiều lúc, người ta vẫn có thói quen dùng “ngôn ngữ” để gọi chung cho “ngôn từ”. Nhưng ta hiểu, ngôn ngữ là sản phẩm chung của xã hội, ngôn từ là đặc sản của văn chương.

Ngôn ngữ là đối tượng nghiên cứu chính của bộ môn Ngôn ngữ học và nó cũng nằm trong phạm vi khảo sát của Thi pháp học. Tuy nhiên, cách tiếp cận ngôn ngữ của hai bộ môn có sự khác nhau. Trong công trình *Thi pháp học cấu trúc*, T. Todorov phân biệt: “Đừng quên rằng, Ngôn ngữ học cho đến nay vẫn là một khoa học về tiếng, trong khi đó, Thi pháp học lại có ý định trở thành khoa học của diễn từ” [9, tr. 274]. Đối tượng nghiên cứu Thi pháp ngôn ngữ là nghệ thuật diễn đạt ngôn từ. Đó là sự “lạ hóa” cách diễn đạt, sự sáng tạo từ ngữ, tính đa nghĩa của văn bản... Hoặc là sự lựa chọn các cách diễn đạt sao cho đúng và hay, thích hợp với văn cảnh. Đối với ngôn từ văn xuôi, Thi pháp học sẽ nghiên cứu cách lựa chọn các kiểu câu, cách sắp xếp các ý, cách lựa chọn từ ngữ và chi tiết, nghệ thuật hùng biện, hiệu quả thẩm mỹ của các yếu tố ngôn ngữ... Nói cách khác, đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học ngôn ngữ là cấu trúc ngôn từ của tác phẩm văn chương. Tức là nghệ thuật diễn đạt, sắp xếp và mối quan hệ giữa các thành tố trong ngôn ngữ tác phẩm. Khi tiếp cận văn bản nghệ thuật, Thi pháp học chỉ quan tâm đến những từ ngữ, câu đoạn nào mang “tính văn chương”, tức là “ngôn từ”. Giữa hai loại ngôn từ văn xuôi và ngôn từ thơ ca, các nhà Hình thức luận tỏ ra ưa chuộng ngôn từ thơ ca hơn vì nó có độ kết tinh nghệ thuật cao, tức là có “thi tính”.

Khi khảo sát thi pháp ngôn từ, chúng ta sẽ đặt trọng tâm nghiên cứu các cấp độ ngôn từ, bao gồm ngữ âm, từ vựng, ngữ pháp... Ở mỗi cấp, nhà văn sẽ chú ý đến hai vấn đề: phương tiện và phương thức ngôn từ. Phương tiện tu từ là khai thác những đặc tính có sẵn trong bản thân ngôn từ, nhà văn chỉ việc lựa chọn và sử dụng. Phương thức tu từ là cách thức điều phối từ ngữ, sửa sang câu chữ cho lạ và hay để đạt hiệu quả thẩm mỹ cao. Ngoài ra, chúng ta sẽ khảo sát đặc điểm ngôn ngữ thơ và văn xuôi, ở mỗi loại, chúng ta sẽ chú ý tới cấu trúc ngôn từ của nó. Mục đích cuối cùng của việc nghiên cứu thi pháp ngôn từ là chỉ ra cách sử dụng từ ngữ độc đáo của nhà văn.

## **2.2.2. Các phương tiện và biện pháp tu từ văn chương**

### **2.2.2.1. Nghệ thuật tu từ ngữ âm**

Khi sáng tác văn chương, các nhà văn đã tận dụng những phẩm chất có sẵn của ngôn ngữ để phục vụ cho các mục đích thẩm mỹ của mình. Đầu tiên, ta hãy kể đến các phương tiện tu từ ngữ âm. Đó là giá trị biểu trưng của một số khuôn vần trong tiếng Việt.

Nguyên âm I thường chỉ sự nhỏ bé, yếu ớt, buồn bã: “Thị đáp **lí nhí**, chỉ nghe tiếng **thì** thào của gió, tiếng **ri ri** của côn trùng xen kẽ tiếng mưa **tí** tách, những giọt nhỏ **li ti**

nhảy nhót trên cặp mắt **ti hí** đã nặng **trĩu** đôi **mi**” (PNH). Âm “iu” tạo cảm giác êm đềm, man mác buồn: “**Rặng liễu** **điều hiu** **đứng chịu tang**” (Xuân Diệu)...

Nguyên âm U (U) chỉ sự nhỏ và tối, nặng nề và chậm chạp, u hoài, buồn bã: “Trong đêm tối thâm **u**, ngọn đuốc **mù u tù mù** chỉ cho thấy một cái đầu **bù xù** của một ông lão **mù lụ khụ**” (PNH). “*Em không nghe mùa **thu** / Dưới trăng mờ **thôn thức** / em không nghe rạo **rực** / hình ảnh kẻ chinh **phu** / Trong lòng người cô **phụ***” (Luu Trọng Lư).

Nguyên âm A có độ vang xa, dài rộng. Khi kết hợp với thanh trắc, nó chỉ độ cao xa: “*Em ơi em, mùa **xuân** / **đã** về trên cành **lá**. / Tiếng chim kêu ngọt **quá** / cho trời xanh xanh **thắm***” (Trần Hoàn). Khi kết hợp với thanh bằng, nó có thêm sắc thái buồn: “*Bước đến đèo ngang bóng **xé tà***” (Bà Huyện Thanh Quan)

Nguyên âm O chỉ một cảm giác nửa vời, khó tiếp xúc, lè loi. “Chị **Mơ** đứng thân **thơ** bên **bờ** sông lúc **tờ mờ** sáng, nhìn những cọng cỏ **lơ thơ** dạt **dờ** trong trong dòng nước bỗng ngẩn **ngơ** thương nhớ đôi **bờ**” (PNH). “*Lơ **thơ** còn nhỏ gió **điều hiu***” (Huy Cận)

Nguyên âm Â kết hợp với phụ âm M ở cuối chỉ trạng thái nhỏ, lặng thầm, khó chịu: “Trong **thâm tâm**, chị muốn giải bày nguồn cơn nhưng **ám** ức không nói được, chị trở nên **trầm** lặng, ban đêm **lầm rầm** đọc kinh” (PNH). “**Âm** **thâm** có những câu than thở / Trong **râm** lau phơ **chấm** bụi vàng” (Xuân Diệu). Trường hợp ÂP chỉ trạng thái khép lại, chìm xuống, tắt đi, nó thường kết hợp với những từ có trạng đối đối lập để tạo ra từ láy. “**Chập** tối, chị **thấp** thỏm nhìn ra xa, trong ánh lửa **lập** lờ, chị thấy **thấp** thoáng hình bóng của lão, chân bước **khập** khiễng trên chiếc cầu tre **gập** ghềnh” (PNH).

Nguyên âm Ê kết hợp với từ chứa nguyên âm A thường chỉ sự kéo dài thời gian hoặc mở rộng không gian: “Lão thường **lê la** sang xóm **Bén Cá**, **khề khà** kể những câu chuyện cũ rồi **khệnh khạng** ra về, bước **ngênh ngang** giữa đường, xem **thiên hạ** chẳng ra gì” (PNH). “**Bồn bề** ánh nhạc: biên **pha lê** / Chiếc đảo hồn tôi rộn **bồn bề**” (Xuân Diệu).

Nếu phân chia các nguyên âm theo từng cụm, dựa vào mặt âm sắc, ta thấy có ba mức độ: âm bổng (i, ê, e, ia), trung hòa (ư, ơ, â, a, ă, ua) và âm trầm (u, ô, o, ua). Nếu phân chia theo độ mở của luồng hơi, ta có âm sáng - rộng (a, ă, o, e), trung hòa (ê, ô, ơ, â, ia, ua) và âm tối - hẹp (i, u, ư). Ví dụ, “*Tóc **buồn** **buông** xuống lệ ngàn hàng*” (Xuân Diệu), âm “uông” là trầm, tối. Việc lặp lại ba lần có tác dụng nhấn mạnh nỗi buồn u uẩn của chủ thể trữ tình. Vần iu có có đặc tính trầm, tối, thể hiện nỗi buồn. Âm ang có đặc điểm lan tỏa miên man: “*Lòng tôi như chiếc thuyền **lan** / Tình cô như khách **sang ngang** một **chiều** / Thu nào quá **đôi cô liêu** / **Bờ** hun hút lạnh nắng **hiu hiu** **buồn***” (Sang ngang – Nguyễn Đình Thụ)

Nếu phân chia các phụ âm theo từng cụm, ta có những phụ âm vang: m, n, ng, nh và những phụ âm tắc: p, t, c, ch... Có thể thấy sự đối lập ấy trong hai câu thơ của Tản Đà: “*Tài cao **phận thấp** chí khí **uất** / **Giang hồ** **mê** chơi quên **quê hương***”. Câu trên có vẻ u uất, tắc nghẹn do có các phụ âm tắc ( thấp, uất). Câu dưới có vẻ thoát tục, bay xa do có các phụ âm vang (giang, hương) cùng các âm tiết mở (hồ, mê, quê)...

Ngoài ra, một số phụ âm có những sắc thái riêng. F thể hiện luồng hơi gió (cờ bay phần phật, ngựa thở phì phì). L thường thể hiện sự mềm dịu, lả lướt, uốn éo (*lơ thơ tơ liễu buông màn* – Nguyễn Du)...

Trong tiếng Việt có 6 thanh: ngang, huyền, hỏi, ngã, sắc, nặng. Nếu căn cứ vào độ cao, người ta chia ra hai loại: thanh bổng (ngang, ngã, sắc) và thanh trầm (huyền, hỏi, nặng). Nếu chia theo đường nét, ta có thanh bằng (ngang, huyền) và thanh trắc (hỏi, ngã, sắc, nặng). Phân tích hai câu thơ trong bài *Tây Tiến* (Quang Dũng): “*Dốc lên khúc khuỷu dốc thăm thẳm*” và “*Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi*”. Câu trên nhiều thanh trắc, diễn tả nỗi khổ nhọc. Câu dưới nhiều thanh bằng, diễn tả niềm vui bay bổng.

Trên đây là các phương tiện tu từ ngữ âm, tiếp theo, ta hãy đề cập đến các phương thức tu từ ngữ âm - văn tự. Người ta chia ra hai loại biện pháp tu từ ngữ âm và biện pháp tu từ văn tự.

Trong các biện pháp tu từ ngữ âm, có hai nhóm lớn.

Một là nhóm lặp, gồm điệp phụ âm: “*Đầu tường lửa lựu lập lòe đơm bông*” (Nguyễn Du). Điệp vần: “*Chiều Âu Lâu bóng chữ động chân cầu*” (Lê Đạt). Điệp thanh: “*Mây hung pha màu thu trên trời / Sương nương phôi màu thu muôn nơi*” (Bích Khê). Điệp nhịp: “*Hương thời gian không nồng / Hương thời gian thanh thanh*” (Đoàn Phú Tứ). Ngoài ra, ta còn có biện pháp biến nhịp, nghĩa là làm cho câu thơ không theo luật thanh điệu thông thường: “*Nửa chừng xuân / thoắt / gãy cành thiên hương*” (Nguyễn Du).

Hai là nhóm hòa hợp âm thanh nhịp điệu, gồm thủ pháp tượng thanh: “*Gió đập cành tre khua lác cắc / Sóng dòm mặt nước vỗ long bong*” (Hồ Xuân Hương). Hải thanh: “*Súng giặc đất rền / Lòng dân trời tỏ*” (Nguyễn Đình Chiểu). Cuối câu trên là bằng, cuối câu dưới là trắc, tạo sự hài hòa cân xứng. Thủ pháp tạo nhịp điệu, âm hưởng trong văn xuôi: “*Chiều, chiều rồi. Một chiều êm ả như ru*” (Thạch Lam). Hai câu văn có nhiều thanh bằng, nhịp điệu giống như thơ, góp diễn tả sự êm ả của làng quê buổi chiều.

Bên cạnh các biện pháp tu từ ngữ âm, ta cũng có các biện pháp tu từ văn tự như sau: Viết hoa và không viết hoa, dấu chấm và không dấu chấm. Ví dụ, viết hoa tu từ: “*Tôi sinh ra để biết tên em / Để gọi tên em / TỰ DO*” (Paul Eluard). Trong bài *Đàn ghi ta của Lorca*, Thanh Thảo không viết hoa tất cả các dòng thơ. Còn trong bài *Ánh trăng*, Nguyễn Duy chỉ viết hoa các câu đầu đoạn. Cả hai bài thơ đều không có dấu chấm. Nhiều bài thơ theo phong cách hiện đại cũng không có dấu chấm câu và viết hoa đầu dòng. Đoạn thơ sau trong bài *Duyên kiếp* của Trần Dần, chứa cả ba biện pháp tu từ văn tự: viết hoa tu từ, dấu gạch nối tu từ, chấm lửng tu từ:

*Anh gió xanh tìm em đâu ? – Sợi tóc*  
*Đã sang mùa... Biền biệt những chiều mưa*  
*Trong náo động đô thành xin gạn lọc*  
*Tiếng trong ngàn suối Bắc gọi em xưa*



Trong tiểu thuyết “*những ngã tư và những cột đèn*”, Trần Dần cũng dùng nhiều biện pháp tu từ như: không viết hoa chữ đầu nhan đề tác phẩm “những”, không thụt đầu dòng các chữ mở đầu đoạn, dùng la liệt dấu chấm và dấu phẩy tạo ra một giọng điệu rất riêng: “*Tao, việc làm không có, là một (...) Ngày số 4. Tôi dậy sớm. Cửa sổ vẫn đầy mưa bụi (...) Bác Mẫn khuyên em làm ăn tử tế, và, thực thà hối cải*”. Và tác giả sử dụng nhiều phép hài thanh: “*Imm*”, “*Kiìa. Noói*”...

Ngày nay, khi soạn thảo văn bản trên máy tính, người ta dễ dàng thực hiện chữ in tu từ bằng cách in đậm, in nghiêng, in màu, dùng kiểu – cỡ chữ khác nhau, gạch dưới... để nhấn mạnh, gây chú ý một số từ ngữ.

#### **2.2.2.2. Nghệ thuật tu từ từ vựng - ngữ nghĩa**

Trong kho từ vựng rất đa dạng của ngôn ngữ dân tộc, nhà văn sẽ lựa chọn các loại từ thích hợp với ý đồ nghệ thuật của mình. Đó là các lớp từ như: từ cổ / từ mới, từ phổ thông / từ địa phương, từ dân tộc / từ vay mượn, từ dùng trong sinh hoạt đời thường / từ chỉ dùng trong sách vở, văn chương, từ lóng, từ láy, thuật ngữ, thành ngữ... Bên cạnh đó, nhà văn cũng quan tâm đến việc sử dụng các thành phần ngữ pháp của từ như danh từ, động từ, tính từ, các phụ ngữ và sự phân bố các loại từ: thừa – dầy, nhiều - ít, cách quãng – liên tục...

Trong tiểu thuyết *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng có đoạn:

“*Cụ đã xưng toa moa với con, hết sức hoan nghênh đủ mọi việc và đủ mọi cử chỉ Tây Tàu của con cụ. (...) cụ bèn hỏi:*

- *Thế toa đến đây từ bao giờ thế hở toa?*

*Con giai cụ đáp trống không:*

- *Lúc này.*

- *Moa đi tìm toa có việc cần. Cụ via nhà ta để sắp... về*”.

Những từ ngữ như “toa”, “moa” “via”, “sắp...về”, lối đáp cộc lốc “lúc này”... đều có dụng ý nghệ thuật. Nhiệm vụ của nhà Thi pháp học là chỉ ra ý nghĩa biểu hiện của các từ này trong việc miêu tả tính cách nhân vật.

Không chỉ nghiên cứu các phương tiện tu từ từ vựng mà ta cũng nghiên cứu cả các phương thức tu từ từ vựng. Tức là nghiên cứu các biện pháp tu từ như: Hòa hợp âm thanh, từ vựng, đối lập giữa ngôn từ và bản chất sự vật, cách bố trí từ ngữ theo quy cách, dàn trải hoặc tập trung, từ tạo bối cảnh, gợi mở vấn đề...

Ta hãy xét đoạn văn sau trong *Đế mèn phiêu lưu ký* của Tô Hoài:

“*Một Cóc khác bước ra, cất lên một giọng rất văn vẻ (Cóc vẫn nổi tiếng thầy đồ, thầy đồ Cóc trong tranh Tết):*

- *Hà có mà nhị vị tráng sĩ du nhàn qua bản thôn ?*

*Rõ chán, nói chữ mà chưa chắc đã biết nghĩa, tôi bắm bụng nhin cười thầy đồ Cóc rồi dùng cái khoa giao thiệp hoa mỹ khôì hài đó đáp đùa lại:*

- *Thưa tiên sinh, chúng tôi đi du lịch.*

- *Kềng kẹc ! Du lịch ! Kềng kẹc ! Du lịch !”*.

Trong đoạn văn trên, ta phải tìm hiểu dụng ý của tác giả trong việc để cho một con cóc xấu xí, ngu dốt phát ngôn những từ cao siêu hoa mỹ. Cách thức lặp lại những từ Hán Việt, từ quy cách, từ thông tục, sự hòa âm xen kẽ giữa từ “*kềng kẹt*” và “*du lịch*”...

Vấn đề quan trọng nhất trong việc nghiên cứu ngôn ngữ văn chương là tìm hiểu nghệ thuật sử dụng từ ngữ để tạo ra những lớp ngữ nghĩa đạt hiệu quả thẩm mỹ cao. Thi pháp học sẽ nghiên cứu các phương tiện tu từ ngữ nghĩa như sau: phóng đại, thu nhỏ, nói giảm (nói tránh), ẩn dụ, hoán dụ, nhân – vật hóa, định ngữ nghệ thuật (hình dung ngữ), nhã ngữ (uyển ngữ), dẫn ngữ, nói mĩa...

Thi pháp học cũng nghiên cứu các biện pháp tu từ ngữ nghĩa: so sánh, đồng nghĩa kép, điệp ngữ, liệt kê, thế đồng nghĩa, phản ngữ, nghịch ngữ, tiệm tiến (tăng cấp), tiệm thoái (giảm dần), phép lạng (tinh lược, bỏ lửng), chơi chữ... Nhà Thi pháp học không chỉ liệt kê, nêu tên các biện pháp mà điều quan trọng hơn là cho thấy tác dụng của các biện pháp ấy. Lấy ví dụ một đoạn văn trong *Người lái đò sông Đà* của Nguyễn Tuân:

*“Tiếng thác nghe như là oán trách gì, rồi lại như là van xin, rồi lại như là khiêu khích, giọng gằn mà chế nhạo. Thế rồi nó rống lên như tiếng một ngàn con trâu mộng đang lồng lộn giữa rừng vầu rừng tre nứa nổ lửa, đang phá tuông rừng lửa, rừng lửa cùng gầm thét với đàn trâu da cháy bùng bùng (...) Thạch trận đàn bày vừa xong thì cái thuyền vụt tới. Phối hợp với đá, nước thác reo hò làm thanh viện cho đá, những hòn đá bệ vệ oai phong lẫm liệt. Một hòn ấy trông nghiêng thì y như là đang hát hàm hỏi cái thuyền phải xưng tên tuổi trước khi giao chiến”*.

Trong đoạn văn trên, tác giả đã sử dụng hai phương tiện tu từ ngữ nghĩa cơ bản là nhân hóa, phóng đại. Các biện pháp tu từ được dùng trong đoạn văn là: so sánh, điệp ngữ, tăng cấp, nói mĩa... Nhìn chung, việc sử dụng các thủ pháp trên có hai tác dụng chính: làm cho hình ảnh, sự vật thêm thêm sinh động và qua đó, cho thấy sự dũng cảm của ông lái đò khi phải đối phó với binh hùng tướng mạnh của con sông Đà.

Chúng ta hãy phân tích kết hợp cả hai loại phương tiện tu từ và biện pháp tu từ ngữ nghĩa trong bài thơ *Đèo Ba Dội* của Hồ Xuân Hương.

*Một đèo, một đèo, lại một đèo,  
Khen ai khéo tạc cảnh cheo leo.  
Cửa son đỏ loét tùm hum nóc,  
Hòn đá xanh rì lún phún rêu.  
Lắt lẻo cành thông con gió thốc,  
Đầm đìa lá liễu giọt swong gieo.  
Hiền nhân quân tử ai là chẳng  
Mỏi gối chồn chân vẫn muốn trèo.*

Bài thơ này theo luật trắc, lẽ ra, chữ thứ hai trong câu đầu phải là thanh trắc. Nhưng tác giả đã làm chệch luật thơ, cho chữ thứ hai vần bằng (đèo). Mục đích là tránh tục tĩu vì chữ “đèo” gắn vào thanh trắc thì chỉ hành động giao hợp. Đây là biện pháp chơi chữ. Ngoài

ra, việc làm đó cũng có tác dụng lặp chữ “một đèo” tới ba lần để gây chú ý, nhấn mạnh và góp phần giải thích cho nhan đề “Đèo Ba Dội”.

Biện pháp tu từ cơ bản nhất trong bài thơ này là ẩn dụ. Câu 3 và 4 ám chỉ bộ phận sinh dục nữ. Câu 5 và 6 ám chỉ cảnh giao hợp nam nữ. Ở câu 8, hành động trèo đèo ám chỉ hành động giao hợp. Ngoài biện pháp chơi chữ, điệp ngữ và ẩn dụ, tác giả còn sử dụng thêm một số biện pháp khác: Phóng đại (đỏ loét tùm hum nóc, cơn gió thốc, đằm đĩa), nói mỉa (khen ai khéo tạc), phản ngữ (hiền nhân quân tử)...

### 2.2.2.3. Nghệ thuật tu từ cú pháp

Bên cạnh việc sử dụng chuẩn ngữ pháp chung, các nhà văn cũng sử dụng một số thủ pháp tu từ để đạt hiệu quả thẩm mỹ cao. Các phương tiện và biện pháp tu từ thường được sử dụng là: tỉnh lược, im lặng, câu đặc biệt, điệp cú pháp, đề ngữ, đảo ngữ, biệt lập, phân cách câu, vắt dòng, phần chú – giải, dùng quan hệ từ - phụ ngữ, sự lựa chọn câu ngắn hoặc câu dài cho thích hợp bối cảnh, xen kẽ các loại câu: tường thuật – nghi vấn – cầu khiến – cảm thán; câu sóng đôi, đối xứng, khẳng định – phủ định, đảo đối, lặp đầu – cuối, lặp kết câu hỏi – đáp, câu hỏi tu từ...

Lấy ví dụ như đoạn văn mở đầu tác phẩm Chí Phèo của Nam Cao:

*“Hắn vừa đi vừa chửi. Bao giờ cũng thế, cứ rượu xong là hắn chửi. Bắt đầu chửi trời, có hề gì? Trời có của riêng nhà nào? Rồi hắn chửi đời. Thế cũng chẳng sao: Đời là tất cả nhưng cũng chẳng là ai. Tức mình hắn chửi ngay tất cả làng Vũ Đại. Nhưng cả làng Vũ Đại ai cũng như: “Chắc nó trờì mình ra!”. Không ai lên tiếng cả. Tức thật! Ô thế này thì tức thật! Tức chết đi được mất! Đã thế, hắn phải chửi cha đứa nào không chửi nhau với hắn. Nhưng cũng không ai ra điều. Mẹ kiếp! Thế thì có phí rượu không? Thế thì có khổ hắn không? Không biết đứa chết mẹ nào đẻ ra thân hắn cho hắn khổ đến nông nỗi này! A ha! Phải đấy hắn cứ thế mà chửi, hắn chửi đứa chết mẹ nào đẻ ra thân hắn, đẻ ra cái thằng Chí Phèo? Mà có trời biết! Hắn không biết, cả làng Vũ Đại cũng không ai biết”.*

Trong đoạn văn trên, tác giả đã kết hợp rất nhiều kiểu câu với nhau: số câu ngắn, câu đơn nhiều hơn câu dài, câu ghép để diễn tả hành động nhanh mạnh của tên say rượu. Đoạn văn có nhiều câu hỏi, có cả câu hỏi tu từ, cho thấy Chí đang muốn cãi cộ gây sự nhưng rốt cục chỉ có mình hắn hỏi đáp. Nhưng câu hỏi lớn nhất không có lời giải nằm ngay ở cuối câu: ai sinh ra Chí Phèo. Đây là cái cớ để tác giả chuyển sang đoạn giới thiệu lai lịch Chí Phèo. Những câu cảm thán cho thấy tâm trạng đau buồn, giận dữ, vô vọng của Chí. Câu trước khẳng định mong muốn của Chí, câu sau phủ định lại, cứ thế nối tiếp nhau, cho thấy Chí đi hết từ thất vọng này đến thất vọng khác. Đoạn văn có khá nhiều câu đặc biệt, xen vào những câu có cú pháp đầu đủ để tránh sự đơn điệu.

Bên cạnh việc sử dụng chuẩn ngữ pháp chung, một số nhà văn cũng cố ý phá bỏ quy tắc ngữ pháp thông thường để tạo ra sự mới lạ trong cách diễn đạt. Trong truyện của Nguyễn Công Hoan, có nhiều câu văn rất ngắn, tức là câu đặc biệt. Những chỗ đáng ra dùng dấu phẩy thì tác giả chuyển qua dùng dấu chấm nên làm cho nhịp văn bị ngắt đột

ngọt, bắt ngờ. Nhờ nhịp ngắn, mỗi câu văn và hình ảnh được nhấn mạnh, gây sự chú ý: Ví dụ như một đoạn trong truyện “Cô Kêu gái tân thời”: “*Cô quay đằng sau. Cô đi đi. Cô lại lại. Cô uốn éo. Cô thướt tha. Rồi cô đứng yên. Cô ngắm. Cô bàn. Cô tán. Cô bình phẩm. Cô khoái lăm*”.

Ngữ pháp của thơ phức tạp hơn văn xuôi rất nhiều và dường như không có ngữ pháp chuẩn cho thơ. Từ thời trung đại, Nguyễn Khuyến đã sử dụng nhiều biện pháp tu từ cú pháp trong bài *Thu vịnh*:

*Mấy chùm trước giậu hoa năm ngoái*

*Một tiếng trên không ngỗng nước nào ?*

Ở câu đầu, nếu nói theo cú pháp thông thường là: “trước giậu, mấy chùm hoa năm ngoái” hoặc “năm ngoái, mấy chùm hoa trước giậu”. Đây là một câu đặc biệt, không xác định được “mấy chùm hoa” là chủ ngữ hay vị ngữ. Ngoài thành phần nòng cốt (mấy chùm hoa), câu này còn có thành phần trạng ngữ chỉ thời gian (năm ngoái) và không gian (trước giậu). Tác giả phân cách cụm “mấy chùm hoa” ra làm hai, từ “mấy chùm” nằm ở đầu câu, từ “hoa” nằm ở giữa, xen vào hai trạng ngữ. Làm như vậy để tạo ra sự “lạ hóa” về cú pháp, làm cho câu thơ trở nên sinh động hơn. Câu tiếp theo cũng như vậy nhưng có thêm biện pháp câu hỏi tu từ. Như vậy, hai câu thơ thuộc hai kiểu câu khác nhau: tường thuật và nghi vấn, không đơn điệu chút nào. Hai câu nằm trong thể đối xứng song song nhau. Mỗi câu đều có độ dài như nhau và đặc biệt là giống nhau về cú pháp và nhịp điệu. Nhờ vậy tạo ra sự cân đối hài hòa.

Thơ hiện đại có cú pháp phức tạp hơn. Một trong những nét mới lạ của nó là lối vắt dòng. Chẳng hạn như bài *Tập qua hàng* của Chế Lan Viên:

*Chỉ một ngày nữa thôi. Em sẽ*

*trở về. Nắng sớm cũng mong. Cây*

*cũng nhớ. Ngõ cũng chờ. Và bướm*

*cũng thêm màu trên cánh đang bay*

Có nhiều cách phân chia câu: nếu cho rằng mỗi dòng một câu thì đoạn trên có 4 câu. Nếu tính câu căn cứ vào dấu chấm, ta có 6 câu. Nếu tính câu dừng lại ở chỗ vắt xuống dòng hay ngừng nghỉ thì đoạn thơ trên có 9 câu. Có thể nói đoạn thơ trên là 4, 6, 9 câu đều được. Rõ ràng, khái niệm “câu” ở đây không đơn giản chút nào. Phần lớn câu trong đoạn là câu đặc biệt, tinh lược. Cú pháp và nhạc điệu của câu thơ đều lạ lẫm, độc đáo.

Ở trên, ta đã nói đến việc ngắt nhịp câu bằng các dấu chấm. Thông thường, việc ngắt nhịp được thể hiện ở dấu phẩy hoặc không dấu. Trong một số thể loại có quy định sẵn nhịp điệu đặc trưng cho mình. Như thơ Đường luật thì chẵn trước, lẻ sau (2/2/3). Thơ lục bát thì theo nhịp 2 đều đặn (2/2/2/2)... Tuy nhiên, nhiều nhà thơ muốn “lạ hóa” nhịp điệu bằng việc phá cách, sáng tạo ra những cách ngắt nhịp mới. Chẳng hạn, biến nhịp thể lục bát trong Truyện Kiều: “*Nửa chừng xuân / thoát / gãy cành thiên hương*”, “*Mai cốt cách / tuyết tinh thần / Mỗi người một vẻ / mười phân vẹn mười*”. Biến nhịp thể thất ngôn trong

thơ Xuân Diệu: “*Những buồn xưa cũ / nay / đầu mắt // Ôi / Phượng / bao giờ / lại nở hoa*”, “*Hết ngày / hết tháng / hết / em ôi !*”. Đối với thơ tân hình thức thì hình thức nhịp càng đa dạng hơn, như thơ của Dương Tường:

#### **Tình khúc 24**

*Gửi lại em*

*câu thang 24 bậc*

*làn menuetto 24 âm xưa*

(...)

*Gửi lại em*

*gửi lại em tất cả*

*kể cả con âm đầu trót thụ mầm thơ*

*Riêng đêm em xòa bóng nốt ruồi*

*24 quãng*

*anh giữ*

### **2.3. MỐI QUAN HỆ GIỮA THỂ LOẠI VÀ NGÔN TỪ**

Thể loại và ngôn ngữ là hai thành tố có mối quan hệ với nhau rất chặt chẽ. Ta có thể thấy điều đó qua cách gọi kết hợp chất liệu và loại hình như: nhà tranh (nhà là loại hình, tranh là chất liệu), tranh sơn dầu (tranh là loại hình, sơn dầu là chất liệu), múa kiếm (múa là loại hình, kiếm là chất liệu)... Trong nghiên cứu văn chương cũng có cách gọi liên hợp chất liệu và thể loại như sau: tiểu thuyết lịch sử (tiểu thuyết là thể loại, lịch sử là chất liệu), thơ mới (thơ là thể loại, mới là chất liệu mới), kịch hài (kịch là thể loại, hài là chất liệu gây cười)...

Thể loại có khả năng chi phối cách sử dụng từ ngữ. Chẳng hạn, thể loại lục bát thường đi kèm với loại ngôn ngữ thuần Việt. Thể loại thơ thất ngôn bát cú thường đi kèm với từ Hán - Việt. Trong khi ngôn ngữ văn xuôi có cú pháp gần gũi với đời thường thì thơ có cú pháp bất thường. Thơ cổ điển chuộng các từ Hán Việt trong khi thơ hiện đại chuộng các từ thông tục. Thậm chí, trong cùng một thể loại vẫn có hai loại ngôn ngữ khác nhau. Chẳng hạn trong chèo, nhân vật chính nhân quân tử thường dùng loại từ ngữ theo phong cách sử thi. Trong khi nhân vật hề lại dùng từ ngữ theo phong cách tiểu thuyết.

Ở phần Thi pháp thể loại, chúng ta đã bàn đến Thi pháp của từng thể loại văn chương. Và các thể loại này được sắp xếp theo tiến trình Lịch sử văn học. Tuy nhiên, chúng ta chưa bàn đến thể loại ở cấp độ bao quát. Nếu căn cứ vào hình thức ngôn ngữ, người ta chia văn chương thành hai loại lớn là thơ và văn xuôi. Ở mỗi loại hình, có một ngôn ngữ đặc trưng. Ở mục này, chúng ta sẽ bàn đến đặc điểm của ngôn ngữ thơ và văn xuôi.

Ở phần Thi pháp ngôn từ, chúng ta đã tìm hiểu các bút pháp trau chuốt từ ngữ, câu cú cho đẹp và hay. Thực ra, đây cũng là công việc chung của Ngôn ngữ học và Tu từ học

chứ không riêng gì Thi pháp học. Công việc mang tính đặc trưng của Thi pháp học là nghiên cứu thao tác lựa chọn từ ngữ đúng và hay, khả năng sáng tạo ra những cách diễn đạt mới. Vả lại, ở trên, ta chỉ nghiên cứu riêng biệt từng yếu tố ngữ âm, ngữ nghĩa, cú pháp... Trong thực tế, cần có sự phân tích tổng hợp các yếu tố ngôn ngữ trong hệ thống để thấy được ý nghĩa toàn vẹn của văn bản.

### 2.3.1. Nghệ thuật ngôn ngữ thơ

Khi nói đến đặc điểm ngôn ngữ nghệ thuật, người ta thường nói đến ngôn ngữ thơ ca vì nó có độ kết tinh nghệ thuật cao. Sau đây là một số đặc trưng của ngôn ngữ văn chương mà chủ yếu là ngôn ngữ thơ:

Ngôn ngữ nghệ thuật có các đặc điểm sau: giàu tính hình tượng, tính gợi cảm, từ ngữ phong phú, chính xác, trau chuốt, hàm súc, đa nghĩa. Chung quy lại, hai đặc điểm bao trùm làm cho ngôn ngữ văn chương khác với các ngôn ngữ khác là ở tính hình tượng và tính tổ chức cao. Ta còn gọi là tính thẩm mỹ (theo nghĩa hẹp) và tính nghệ thuật. Có người cho rằng, chức năng bao trùm của ngôn ngữ văn chương là chức năng thẩm mỹ (theo nghĩa rộng).

Ngôn ngữ văn chương rất giàu **tính hình tượng**. Nó không chỉ có khả năng dựng lên những hình ảnh trực quan mà nó chỉ dựng lên những hình ảnh “phi vật thể” bằng ngôn ngữ, rồi bạn đọc phải dùng đến trí tưởng tượng để tạo dựng nên hình hài của sự vật hiện tượng. Hình tượng văn học được hiểu là những biểu tượng mà người đọc cảm nhận được thông qua các giác quan như thị giác, thính giác, vị giác, xúc giác, khứu giác. Chẳng hạn trong thơ Xuân Diệu: “*Này lắng nghe em khúc nhạc thom / Say người như rượu tới tận hôn*” có hình ảnh, âm thanh, mùi, vị. Còn câu: “*Đã nghe rét mướt luồn trong gió*” có thể cảm nhận bằng thính giác, xúc giác. Đó là những hình tượng rất khó nắm bắt, rất hư ảo về hình ảnh và mơ hồ trong cảm nhận. Hình tượng nghệ thuật không chỉ có con người mà còn cả sự vật hiện tượng, nó không chỉ có các chi tiết tĩnh tại mà còn có những biểu tượng vận động, những tình tiết, tính cách.

Tính hình tượng trong văn chương còn được hiểu là tính đa nghĩa. Nó không chỉ là những hình ảnh cá thể mà còn chỉ những hình ảnh tượng trưng cho một loại người, một loại tính cách. Chẳng hạn, các nhân vật A.Q (Lỗ Tấn), Belikov (Chekhov) mặc dù có đôi chỗ dị biệt nhưng chúng đều tượng trưng cho một loại người trong xã hội. Một câu thơ giàu hình tượng cũng có nghĩa là một câu thơ nhiều tầng nghĩa do tính khái quát cao hoặc sử dụng rộng rãi các biện pháp tu từ. Chẳng hạn các tín hiệu “mận”, “đào”, “vườn hồng”, “sân hòe”, “mưa Sở mây Tần”... đều gợi ra nhiều ý nghĩa. Thơ đa nghĩa, nhiều ẩn ý nên Lotman cho rằng, “Muốn hiểu thơ đầy đủ, phải sang phía bên kia văn bản”. Hình tượng văn chương có nhiều ưu điểm mà các loại hình nghệ thuật khác không làm được. Bởi vậy, người ta nói văn chương có tính vạn năng, “văn học chính là toàn bộ nghệ thuật” (Belinski).

Ngôn ngữ văn chương có **tính tổ chức cao**, đặc biệt là thơ. Ngôn ngữ thơ cô đọng, có tính kết dính cao nên dễ nhớ, dễ truyền đạt, dễ bảo lưu. Nó có nhạc điệu do cơ cấu chặt

chẽ về vần, nhịp, thanh điệu, âm thanh, đối xứng, bố cục... Các nhà thơ đã sử dụng rộng rãi các phương tiện và biện pháp tu từ về mặt ngữ âm, từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp... Do được lựa chọn kỹ lưỡng, sắp xếp khéo léo nên ngôn ngữ văn chương có tính tổ chức cao hơn ngôn ngữ đời thường, đặc biệt là thơ Đường luật. Chẳng hạn, một bài thơ theo luật Bằng thì câu đầu phải có thanh điệu và nhịp như sau: B B / T T / T B B. Ví dụ như câu “*Ao thu lạnh lẽo nước trong veo*” (Nguyễn Khuyến). Chữ “thu”, “lẽo”, “trong” phải theo luật đôn cân B – T – B. Chữ cuối cùng phải là thanh Bằng và âm vần của nó sẽ được lặp lại ở cuối các câu 2, 4, 6, 8. Nếu chữ thứ hai câu đầu thanh Trắc thì dĩ nhiên chữ thứ hai của câu cuối cũng thanh Trắc. Chỉ xét trong một câu, chúng ta đã thấy cấu trúc ngôn ngữ thơ Đường rất phức tạp.

Trong thơ hiện đại, mặc dù người ta chủ trương phá bỏ luật nhưng vẫn phải đảm bảo có một cách diễn đạt như thế nào đó cho thơ ra thơ chứ không phải là văn xuôi. Mặc dù có chủ trương đổi mới rất cực đoan nhưng thơ tân hình thức Việt vẫn không bỏ được yếu tố vần điệu. Chúng ta hãy xét bài *Nói về dĩ vãng* (Thanh Tâm Tuyền)

*Anh muốn nghe một bài hát buồn – lời  
anh không thành điệu – muốn nghe một  
bản hát buồn. Thí dụ. Trưa nắng giữa  
ngã năm ngã sáu có chợ có ga, đường tàu  
mãi miết. Bóng tối lặng thình em hát lên  
làm sao mà chịu đựng, hoa lá chia sâu. Một  
góc bàn anh hôn màu gỗ trống.*

Đọc tác phẩm ấy, không ai nghĩ nó là văn xuôi bởi lẽ một số câu vẫn có vần điệu êm ái, có một số từ ngữ thuộc địa hạt thơ ca như: *lời anh không thành điệu, bóng tối lặng thình, hoa lá chia sâu, màu gỗ trống*... Văn bản trên thuộc phong cách ngôn ngữ nghệ thuật, không giống với ngôn ngữ sinh hoạt đời thường. “Thơ là một cách tổ chức ngôn ngữ hết sức quái đản” (Phan Ngọc). Tính tổ chức cao của bài thơ thể hiện cách ngắt nhịp, xuống dòng, những câu đặc biệt. Cụm từ “Thí dụ” thành một câu riêng, đây không phải là câu què được viết ra từ một người kém chữ nghĩa. Mà nó nằm trong dụng ý nghệ thuật của một kỹ sư ngôn từ tài ba. Ngôn ngữ thơ không chuộng lối trình bày theo hình thức tuyến tính mà theo hình thức phức hợp. Để hiểu nghĩa của một bài thơ, phải kết hợp câu trước - câu sau, câu trên - câu dưới, tầng chìm - tầng nổi... mới xây dựng được nội dung của nó.

Nói đến vẻ đẹp hình thức ngôn từ, người ta cũng thường nói đến một câu văn hay, một từ đắt. Thế nào là hay thì còn tùy thuộc vào cách cảm của từng người. Một câu thơ hay là tóm được tinh thần chung của toàn bài hoặc miêu tả đúng thần thái của con người. Câu thơ ấy phải có tứ, nói lên một triết lý sâu sắc với một cách diễn đạt mới lạ. Nó phải được diễn đạt một cách súc tích, gợi nhiều liên tưởng. Nó xuất hiện đúng lúc khi văn cảnh đòi hỏi. Trong thơ Đường luật, câu hay nhất là câu cuối, từ hay nhất thường nằm ở cuối bài thơ, thường được gọi là “nhãn tự”. Như câu: “*Yên ba giang thượng sử nhân sầu*” (Thôi

Hiệu). Trong thơ hiện đại cũng có nhiều từ đất: “*Lòng anh thôi đã **cưỡi** lòng em*” (Xuân Diệu), “*Vườn ai **mướt** quá xanh như ngọc*” (Hàn Mặc Tử), “*Sao xót xa như **rụng** bàn tay*” (Hoàng Cầm). Một câu thơ hay cũng có thể do nhạc điệu: “*Lơ thơ tơ liễu buông màn*”, “*Đầu tường lửa lựu lập lòe đơm bông*” (Nguyễn Du), “*Lam nhung ô ! Mùa lưng chừng trời / Xanh nhung ô ! Mùa phơi nơi nơi*” (Bích Khuê)... Nói đến văn chương là nói đến cuộc chơi chữ nghĩa, sân chơi văn chương chỉ dành cho những ai “sạch nước cần” về nghệ thuật ngôn từ.

Ta hãy trở lại với câu nói nổi tiếng và khó hiểu của Jakobson: “Chức năng thi ca phóng chiếu nguyên tắc tương đồng của trục lựa chọn lên trục kết hợp”. Chúng ta có thể hình dung bằng việc vẽ ra trục tung (trục lựa chọn, liên tưởng, ẩn dụ) và trục hoành (trục kết hợp, ngữ đoạn, hoán dụ). Mỗi một từ trên trục hoành sẽ nảy ra hàng loạt nghĩa tương tự chồng lên nhau theo hướng trục tung. Chẳng hạn, trong bài *Thề non nước*, từ “non nước” có thể nảy ra các lớp nghĩa: non nước thiên nhiên, trai gái, Tổ quốc... Từ nào càng gọi nhiều liên tưởng thì từ đó đắt giá, câu nào gọi nhiều nghĩa thì câu đó càng hay. V. Skolovsky nói: “Thủ pháp nghệ thuật là thủ pháp “lạ hóa” sự vật, là thủ pháp tạo ra sự phức tạp hóa, nó tăng thêm những cảm thụ khó khăn và kéo dài”. Nhiều người cho rằng, thơ hay phải đa nghĩa, giàu chất trí tuệ, câu từ bị nhòe nghĩa, hình ảnh mới lạ. Nếu như thơ có khuynh hướng chuộng cách thể hiện trên trục liên tưởng thì, văn xuôi có khuynh hướng chuộng cách thể hiện trên trục ngữ đoạn

Đặc trưng của ngôn ngữ thơ là cấu trúc trùng điệp, kiến trúc âm vang, nhiều khoảng trắng văn bản, chất nhạc tràn đầy. Chúng ta có thể thấy điều này trong bài *Mòn mỏi* của Thanh Tịnh. Bài thơ gồm có nhiều khổ, trình bày theo hình thức đối đáp qua lại giữa “chị” và “em”. Trong đó, có một số câu có cấu trúc giống nhau như: *Em ơi... chị ơi... Có bóng tình quân... Có phải chăng em... Có phải chăng người... Phải chăng em hỡi... Phải chăng mình ngựa... Lối điệp từ ngữ, cú pháp có tác dụng tạo sự trùng điệp, âm vang của bài thơ. Nó giống như một bài hát, lặp đi lặp lại những tiết tấu, quen thuộc, buồn tẻ. Trong văn bản có hai chỗ dùng dấu ba chấm. Đặc biệt là ở câu cuối: “*Ngựa hồng đã đến bên hiên / Chị ơi, trên ngựa chiếc yên... vắng người*”. Dấu ba chấm thể hiện sự ngập ngừng vì người nói không muốn thông báo một sự thật phũ phàng là tình quân của chị đã chết. Tác giả tạo ra một khoảng trống trên văn bản để bạn đọc tự hình dung sự việc*

Ngày nay, hình thức thơ rất đa dạng. Có nhiều trường phái thơ cách tân như: Thơ thực nghiệm ngôn ngữ, thơ cụ thể, thơ tư duy không gian, thơ đứt đoạn, thơ lắp ráp, thơ quá trình, thơ vận động, thơ biểu diễn, thơ tân hình hình thức... Trong thơ Mới, ta thấy xuất hiện lối thơ thị giác với hình thức mô phỏng các sự vật, đặc biệt là thơ của Nguyễn Vỹ. Chẳng hạn, bài *Mưa* có dạng hình con thoi, câu đầu và cuối chỉ có một từ nhưng ở giữa phình ra tới 12 từ. Bài *Hoàng hôn* có dạng giống như cánh cò bay trong buổi chiều. Bài thơ *Tiếng chuông chùa* có vắt dòng và thụt dòng để tạo ra sự lan tỏa và trầm lắng của tiếng chuông. Trong bài này có sự kết hợp cả ba yếu tố thơ – nhạc – họa. Một số nhà thơ khác



cũng thể nghiệm hình thức thơ thị giác. Bài thơ *Hồ Tây* của Khánh Đồng có dạng hình thoi. Bài *Tối* của Trần Huân Chương có dạng quả núi (tam giác)... Riêng Thao Thao lại thể nghiệm lối *Thơ một câu*. Tác giả cắt một câu thành ba dòng, có dạng giống như thơ Haiku Việt... Sang thơ tân hình thức, hậu hiện đại thì hình thức thể hiện đa dạng hơn. Mỗi bài thơ là một kiểu thể hiện khác nhau, khó có thể quy về một quy tắc nào. Người ta thường nhắc đến tuyên ngôn của thơ hậu hiện đại qua bài *Con chữ* (E. Gomkling):

*Nếu cái bóng là con chữ  
Con chữ thành trò chơi  
Nếu trò chơi là con chữ  
Con chữ thành cái bóng  
Nếu con chữ là cái bóng  
Trò chơi thành con chữ  
Nếu con chữ là trò chơi  
Cái bóng thành con chữ*

### 2.3.2. Nghệ thuật ngôn ngữ văn xuôi

Ngôn ngữ văn xuôi, về cơ bản là giống như cách diễn đạt đời thường. Tuy nhiên, nó có tính tổ chức cao hơn, giàu hình tượng hơn, hay nói chung là nó có tính thẩm mỹ cao hơn. Tính phức tạp của văn xuôi thể hiện ở nhiều thành phần diễn ngôn. Có nhiều cách phân chia diễn ngôn trong truyện.

**Xét về chủ thể phát ngôn**, có ngôn ngữ người kể chuyện và ngôn ngữ các nhân vật.

*Ngôn ngữ người trần thuật* không chỉ có vai trò then chốt trong phương thức tự sự mà còn là yếu tố cơ bản thể hiện phong cách nhà văn, truyền đạt cái nhìn, giọng điệu, cá tính tác giả... Ngôn ngữ người trần thuật có thể có một giọng, hoặc có khi hai giọng: lời nhại, mỉa mai, lời nửa trực tiếp. Nó còn mang sắc thái, quan điểm bổ sung do lập trường, đặc điểm, cá tính của người kể mang lại. Thành phần của trần thuật không chỉ là kể việc mà còn miêu tả đối tượng, phân tích hoàn cảnh, thuật lại tiểu sử nhân vật, lời bình luận, trữ tình ngoại đề, lời ghi chú của tác giả. Hình thức chủ yếu của trần thuật là lời độc thoại. Lời của người trần thuật gắn liền với công việc bố cục tác phẩm, điểm nhìn. Nhà văn tả những gì bên ngoài mình, mang tính khách quan.

*Ngôn ngữ nhân vật* gồm có hai loại: nhân vật hiện thân cho tác giả và nhân vật tự thân. Ngôn ngữ nhân vật thường có hai yếu tố: tính cá thể và tính khái quát (đại diện cho một tầng lớp người nhất định). Ngôn ngữ nhân vật có thể được cá thể hóa bằng nhiều cách: nhấn mạnh cách đặt câu, ghép từ, lời phát âm đặc biệt của nhân vật, cho nhân vật lặp lại những từ, câu mà nhân vật thích nói, kể cả từ ngoại quốc và từ địa phương. Nhiều nhân vật chỉ xuất hiện lướt qua mà tạo được dấu ấn riêng rõ nét nhờ vào ngôn ngữ của nó. Chẳng hạn, nghe những câu “Em chã”, “Biết rồi, khổ lắm, nói mãi !” thì người ta biết ngay đó là lời của ai, ở trong tác phẩm nào. Đối với thể loại phim truyện, đối thoại rất quan trọng. Nó có các chức năng sau: Làm cho hành động tiến tới, truyền đạt cho công chúng những tin

tức và sự kiện ; thiết lập mối quan hệ giữa người xem với nhân vật ; tiết lộ những xung đột và tình trạng cảm xúc của các nhân vật ; bình luận hành động ; nêu lên tính cách nhân vật đang nói và đặc trưng của nhân vật đang nghe...

**Xét về mục đích trần thuật**, có lời kể và tả. Trong lời người kể chuyện, hành động kể gắn với diễn biến sự kiện theo thời gian, còn hành động tả gắn hình ảnh của sự vật trong không gian. Khi tác giả miêu tả không gian thì thời gian bằng 0. Nhiều nhà văn dùng hình thức tả để kìm hãm hành động đang căng thẳng nhằm mục đích kéo dài sự hồi hộp của bạn đọc và nhân tiện bổ sung các nội dung phụ. Truyện thiên về kể hơn là tả, còn thơ thường tả nhiều hơn kể. Có người còn chia lời văn trong truyện thành lời kể và lời thoại. Lời kể là lời tác giả cũng có thể là nhân vật. Còn lời thoại chủ yếu là lời nhân vật nhưng đôi lúc cũng có tác giả. Lời kể mang nhiều chức năng như: chức năng thông tin, chức năng chiếu vật, chức năng bộc lộ, chức năng liên kết, chức năng tiếp xúc, chức năng mỹ học (bao trùm). Lời thoại (bao gồm độc thoại nội tâm) có các chức năng: cá thể hóa nhân vật, cá thể hóa tình huống, chức năng đồng quy chiếu, chức năng liên cá nhân (đa âm), chức năng thẩm mỹ.

**Xét về cách thức tham gia trần thuật**, có lời trực tiếp và lời gián tiếp.

*Lời trực tiếp* là lời của nhân vật có những chức năng sau: chức năng phản ánh hiện thực ở ngoài nhân vật; chức năng tự bộc lộ của nhân vật, cho thấy sự tồn tại của nó; chức năng như một hành động, một sự kiện đối với nhân vật khác; chức năng của thực tại lời nói bên ngoài ý thức tác giả, đối tượng suy tư của tác giả; chức năng biểu hiện nội tâm, thế giới bên trong của nhân vật. Lời trực tiếp của nhân vật có các hình thức sau: đối thoại để che đậy nội tâm, đối thoại bên ngoài song song với đối thoại bên trong, lời nói trong ý định được công bố cùng với lời nói ngoài, đối thoại rời rạc, thể hiện trạng thái nhân sinh, đối thoại mà không hiểu nghĩa đối thoại. Ngoài lời trực tiếp của nhân vật, còn có lời trực tiếp của tác giả như lời “trữ tình ngoại đề”, lời bình luận đạo đức, triết lý của tác giả...

*Lời gián tiếp* là lời của tác giả, có nhiệm vụ tái hiện sự vật hiện tượng và phân tích, lý giải chúng. Có lời kể một giọng, tức là giọng kể khách quan của tác giả như trong truyện cổ tích. Còn lời kể nhiều giọng gồm có: lời nửa trực tiếp (lời tác giả và nhân vật lẫn lộn); lời gián tiếp phong cách hóa (chẳng hạn, người trần thuật giả giọng trẻ em); lời gián tiếp của người kể chuyện xưng “tôi” (lời của nhân vật “tôi” được tác giả giao quyền trần thuật); độc thoại nội tâm hay trần thuật nội tại (lời nhân vật tự nói với mình hoặc đối thoại thầm với các nhân vật khác); lời văn nhại (dẫn ra giọng người khác để chế nhạo)... Nhìn chung, văn xuôi hiện đại thường kết hợp nhiều hình thức ngôn ngữ khác nhau để tăng đã tính sinh động, biểu cảm.

**Xét về phong cách ngôn ngữ**, có thể chia ra phong cách thể loại và phong cách dân tộc thời đại

*Phong cách thể loại*: mỗi thể loại văn học cũng có những đặc điểm riêng về ngôn ngữ. Ngôn ngữ thơ là ngôn ngữ bên trong, ngôn ngữ độc thoại, mang tính chủ quan của chủ thể trữ tình. Nó giàu cảm xúc, gợi liên tưởng rộng rãi, được cách điệu hóa cao độ, khác với

lời nói bình thường. Ngôn ngữ văn xuôi rất gần gũi với lời ăn tiếng nói hằng ngày và mang dấu ấn riêng của tác giả rõ nét hơn các thể loại khác. Nó dung hợp nhiều phong cách ngôn ngữ khác nhau: ngôn ngữ người kể chuyện, ngôn ngữ các nhân vật. Nó sử dụng rộng rãi các kiểu câu: trần thuật, nghi vấn, mệnh lệnh, cảm thán, và các loại câu vốn phổ biến trong văn nghệ thuật như: câu tự sự, câu miêu tả, câu trữ tình, câu nghị luận. Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ đối thoại, ngôn ngữ bên ngoài, được cá tính hóa theo từng nhân vật, từng diễn viên. Ở kịch không có ngôn ngữ tác giả nên tính khách quan cao hơn ngôn ngữ thơ. Ngôn ngữ kịch cô đọng, hàm súc, có tính hành động cao. Ngôn ngữ nhân vật kịch thường phản ánh đúng nội tâm nhân vật, lời nói và hành động thống nhất trên một bình diện. Nó thường mang tính biểu trưng cao và tạo ấn tượng đậm nét.

*Phong cách dân tộc, thời đại:* Mỗi dân tộc có một phong cách ngôn ngữ riêng. Mỗi thời đại văn học cũng có một phong cách ngôn ngữ riêng. Ngôn ngữ truyện dân gian mang tính tập thể, gần gũi với lời ăn tiếng nói hằng ngày. Văn xuôi trung đại có văn phong trang trọng, cao nhã, từ ngữ chuẩn mực. Trong văn học Việt Nam 1930 – 1945, văn xuôi lãng mạn vẫn còn giữ tính trang nhã nhưng văn xuôi hiện thực phê phán lại mang tính thông tục, suồng sã. Ngôn ngữ văn xuôi cách mạng Việt Nam 1945 – 1975 mang phong cách sử thi, tuy nhiên, tính chất này giảm dần sau 1975.

Ta có thể thấy tính đa dạng của ngôn ngữ văn xuôi hiện đại qua thể loại tiểu thuyết. Trong tiểu thuyết hiện đại, có đủ loại ngôn ngữ và có thể chia chúng thành nhiều loại khác nhau:

1. Ngôn ngữ của các giai tầng, nghề nghiệp, địa vị, vùng miền, giới tính, tuổi tác, học vấn
2. Ngôn ngữ của các loại tính cách, tư tưởng: tốt - xấu, sang - hèn, trầm tĩnh - nóng nảy, kín đáo - bộc trực, nói thật - giả vờ, cùng quan điểm - khác quan điểm...
3. Ngôn ngữ tâm lý đối thoại: nghiêm túc - giễu nhại, cợt nhả, ý thức - vô thức, tỉnh táo - không tỉnh táo, tự mâu thuẫn...
4. Ngôn ngữ đóng vai: Một người có thể sử dụng nhiều ngôn ngữ khác nhau tùy vào các vai: cha - con, chồng - vợ, cấp dưới - cấp trên, giả người khác...
5. Tình huống ngữ: nghi thức - không nghi thức, thân - sơ, quan trọng - không quan trọng, thỏa mái - không thỏa mái, nói công khai - không công khai...
6. Chủ thể ngôn ngữ: tác giả - nhân vật, nhân vật chính - nhân vật phụ, nhân vật là con người - nhân vật là con thú, cây cỏ, đồ vật...
7. Các thành phần ngôn ngữ: đối thoại - độc thoại, đối thoại ngầm, đơn nghĩa - đa nghĩa, liên văn bản, ám chỉ, lời trực tiếp - gián tiếp, lời nửa trực tiếp
8. Sự liên hợp nhiều loại văn bản, phong cách: nghệ thuật (thơ, văn) - thông tục (lời nói hằng ngày, viết thư) - chính luận - khoa học - báo chí - hành chính...
9. Sự kết hợp nhiều loại ngôn ngữ: cổ điển - hiện đại, khuôn mẫu - lệch chuẩn, các thứ tiếng, các loại ký tự, cách thức trình bày...

Ta hãy lấy ví dụ minh họa cho tính chất đa thanh của phong cách ngôn ngữ tiểu thuyết qua một đoạn trong *Tội ác và trừng phạt* của Dostoevsky.

“Còn bà mẹ ? Thì đã có Rôđia, thằng Rôđia yêu quý, đưa con đầu lòng, đưa con cưng ! Và lẽ nào lại không hy sinh ngay cả đưa con gái như thế kia cho thằng con trai đầu lòng yêu quý này được ? Ôi ! Những tấm lòng thân yêu và bất công của tôi ơi ! Còn sao nữa ? (...) Mẹ nói: “*Đây chẳng phải chuyện yêu đương gì*”. Thế thì sao, nếu chẳng những không có tình yêu mà cả lòng tôn trọng cũng không có nốt , trái lại, chưa chi đã có sự khinh bỏ, ghê tởm, chán ghét thì thế nào ? Lúc bấy giờ rồi cũng phải lại quan tâm “*giữ gìn sự sạch sẽ*” như Xônhia chứ gì ? Không phải thế sao ? Em có hiểu không, em có hiểu cái thích sạch sẽ có nghĩa là thế nào không ?”.

Đoạn văn này trình bày dưới hình thức độc thoại nội tâm nhưng lại ngầm chứa rất nhiều giọng điệu khác nhau. Trong lời độc thoại của nhân vật Raxconnhicov, có sự đối thoại ngầm, nhại giọng, ngôn ngữ nhân vật này chồng lên ngôn ngữ nhân vật kia. Giọng điệu cũng đa dạng: mỉa mai, cay đắng, u buồn...

Số đo của Vũ Trọng Phụng cũng có ngôn ngữ đa thanh. Tính phức điệu của nó không chỉ được thể hiện qua việc dung nạp nhiều hình thức ngôn ngữ mà còn do có nhiều chủ thể phát ngôn. Đoạn văn dưới được trình bày dưới hình thức đối thoại và miêu tả.

“*Đám cứ đi...*”

*Kèn Ta, kèn Tây, kèn Tàu lần lượt thay nhau mà rộn lên. Ai cũng làm ra bộ mặt nghiêm chỉnh, song le sự thật thì vẫn thì thầm với nhau chuyện trò về vợ con, về nhà cửa (...)* Thật là đủ giai thanh gái lịch, nên họ chim nhau, cười tình với nhau, bình phẩm nhau, chê bai nhau, ghen tuông nhau, hện hò nhau, bằng những vẻ mặt buồn rầu của những người đi đưa ma.

*Chen lẫn vào những tiếng khóc lóc, mỉa mai nhau của những người trong tang gia, người ta thấy những câu thì thào như sau này:*

- Con bé nhà ai mà káu thế ? – Con bé bên cạnh đẹp hơn nữa ! - Ủ, ừ, cái thằng ấy bạc tình bỏ mẹ ! – Xưa kia vợ nó bỏ nó chớ ? – Hai đời chồng rồi! – Còn xuân chán ! - Góm cái ngực, đằm quá đi mất ! – Làm mối cho tớ nhé ? - Mỏ vàng hay mỏ chì ? – Không, không hện hò gì cả - Vợ béo thế, chồng gầy thế thì mọc sừng mất ! Vân vân...

*Và còn nhiều câu nói vui vẻ, ý nhị khác nữa, rất xứng đáng với những người đi đưa đám ma.*

“*Đám cứ đi...*”.

Ở trên, ta đã nói đến đặc điểm của ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi. Dấu hiệu dễ thấy nhất cho sự khác biệt này là nhạc điệu. Ngôn ngữ thơ giàu nhạc điệu hơn ngôn ngữ văn xuôi. Tuy nhiên, nhận định này chỉ mang tính tương đối vì trong thực tế, tác phẩm thơ vẫn có nhạc điệu của văn xuôi: “*Không có kính không phải vì xe không có kính / Bom giật, bom rung kính vỡ đi rồi*” (Bài thơ về tiểu đội xe không kính – Phạm Tiến Duật). Ngược lại, trong tác phẩm văn xuôi vẫn có nhạc điệu của thơ: “*Trong đêm tối, hai vợ chồng họ nằm*

sát bên nhau nhìn những vì sao nhảy múa qua kẽ lá cây rừng. Từng giọt sương rơi nhẹ trên lá ú. Những giọt sương len lén ngai ngùng” (Trên mảnh đất này – Hoàng Văn Bôn). Và trong văn chương hiện đại, có hẳn một thể loại thơ – văn xuôi mà người ta có thể xếp vào loại hình thơ hay văn đều được. Chẳng hạn như bài *Thu* của Phạm Văn Hạnh: “*Nắng chiều nay mong manh như điều hòai vọng. Em có nghe dìu dặt khúc nhạc im lìm... vắng đưa hương nồng man mác ? (...) Tia sáng lách mây, nằm thu trong bình cảm trưởng. Thôi đừng sửa lại hoa nghiêng. Tôi chỉ sợ ánh vàng tan nát... với những giờ quang đãng tuổi xuân qua*”.

### **Câu hỏi ôn tập**

1. Anh / chị hãy phân tích yếu tố thần thoại trong một tác phẩm truyện truyền kỳ trung đại hoặc truyện ngắn hiện đại.
2. Anh / chị hãy chứng minh rằng, văn chương cách mạng Việt Nam 1945 – 1975 mang đậm cảm hứng sử thi.
3. Chọn một tiểu thuyết hiện đại để phân tích chất tiểu thuyết trong ngôn ngữ tác phẩm.
4. Chọn một bài thơ và phân tích ngữ pháp của tác phẩm để làm sáng tỏ nhận định sau: “*Thơ là một cách tổ chức ngôn ngữ hết sức quái đản*” (Phan Ngọc).

## CHƯƠNG III: HÌNH TƯỢNG CON NGƯỜI TRONG TÁC PHẨM VĂN CHƯƠNG: NHÂN VẬT VÀ TÁC GIẢ

Liên quan tới vấn đề hình tượng trong tác phẩm văn chương, có nhiều ý kiến khác nhau. Các nhà Hình thức luận không quan tâm lắm đến hình tượng, nhất là nhân vật cũng như nội dung ý nghĩa tác phẩm. Tuy nhiên, các nhà Thi pháp học Văn hóa - lịch sử lại rất coi trọng vai trò của hình tượng. Ở Việt Nam, có nhiều công trình Thi pháp học vì mãi mê đuổi theo hình tượng mà chạy ra ngoài địa hạt của Thi pháp học. Bởi vậy, làm thế nào để nghiên cứu hình tượng mà không “phản Thi pháp” là vấn đề rất khó khăn.

Trong văn chương, có bốn loại hình tượng chính là nhân vật, tác giả, không gian, thời gian. Theo quan niệm truyền thống, nhân vật được xem là yếu tố trung tâm của tác phẩm văn chương. Tuy nhiên, trong một số thể loại khác, nhân vật có thể vắng bóng. Ví dụ, nhiều bức tranh chỉ có không gian mà không có con người. Nhiều bản nhạc chỉ có âm điệu tự nhiên mà không có âm thanh con người. Trong tương lai, có thể sẽ xuất hiện nhiều tác phẩm truyện không có nhân vật mà chỉ có đồ vật, không gian, thời gian. Điều đó cho thấy rằng, đối với Thi pháp học, vấn đề hình tượng không phải là vấn đề trọng tâm nhưng việc thiếu nó sẽ làm cho bức tranh nghệ thuật sẽ khiếm khuyết rất nhiều.

Khi nói đến hình tượng trung tâm của văn chương, người ta thường nói đến con người, tức là nhân vật. Thực ra, ngoài nhân vật, còn có tác giả. Ở chương này, chúng ta sẽ khảo sát Thi pháp nhân vật, Thi pháp tác giả. Ngoài ra, trong phần khảo sát mối quan hệ giữa tác giả và nhân vật, chúng ta sẽ nói đến quan niệm nghệ thuật về con người.

### 3.1. THI PHÁP NHÂN VẬT

#### 3.1.1. Quan niệm về thi pháp nhân vật

Nhân vật là hình bóng của con người được phản ánh trong tác phẩm nghệ thuật. Khái niệm nhân vật, nếu xét theo nghĩa rộng, không chỉ có con người mà còn có các vật khác: muôn thú, cây cối, đồ vật, các hiện tượng thiên nhiên... (nhưng mang đặc tính của con người). Trong một số trường hợp, nếu như một đồ vật vô tri vô giác nhưng có tầm quan trọng trong tác phẩm thì cũng được xem là nhân vật. Trong tranh Van Gogh, nhân vật rất đa dạng, có khi là ngôi sao (*Sao đêm*), đôi giày (*Những chiếc giày*), đồ vật trong phòng ngủ: giường nệm, bàn ghế, tranh treo tường (*Căn phòng của họa sĩ Arles*)... Có khi nhân vật còn được sử dụng theo nghĩa ẩn dụ, ví dụ: nhân dân là nhân vật chính của *Đất nước đứng lên*, đồng tiền là nhân vật chính của *Eugénie Grandet*, thời gian là nhân vật chính của *Đi tìm thời gian đã mất*, không gian là nhân vật chính của *Chiến tranh và hòa bình*, thể loại là nhân vật trung tâm của văn chương...

Hình tượng nhân vật trong tác phẩm văn chương được xem xét từ nhiều góc độ khác nhau: Văn hóa học, Xã hội học, Sử học, Triết học, Đạo đức học, Nhân chủng học, Tâm lý học, Y học, Luật học... Bởi vậy, ta thường thấy có hiện tượng phân tích nhân vật để đi đến

kết luận như sau: Lục Vân Tiên là mẫu người lý tưởng theo quan niệm Nho giáo. Nhân vật Tiệp, Thất, chị Sứ, Mẫn là điển hình cho “con người mới XHCN”. *Hương rừng Cà Mau* đã tái hiện chân thực hình ảnh người lưu dân Nam Bộ thời mở cõi. Con người hiện sinh trong tác phẩm của Albert Camus, Jean Paul Sartre... Đó là cách tiếp cận nhân vật từ góc độ nội dung.

Thi pháp học tiếp cận nhân vật từ góc độ hình thức nghệ thuật. Nó không loại trừ việc tìm hiểu tính cách nhân vật nhưng những tính cách đó phải được suy ra từ nghệ thuật. Nghĩa là, đầu tiên, phải phân tích nghệ thuật miêu tả nhân vật trước, sau đó mới rút ra tính cách nhân vật. Hai thao tác này được tiến hành đồng thời, không có sự chia tách kiểu như: 1. Tính cách, 2. Nghệ thuật...

Đứng từ góc độ Thi pháp học, mục tiêu của phân tích nhân vật là làm sáng tỏ tài năng của tác giả trong việc miêu tả nhân vật. Nói cách khác, nhà Thi pháp học phải chỉ ra những nét độc đáo trong nghệ thuật miêu tả nhân vật. Nghệ thuật ấy được thể hiện qua cách thức xây dựng hệ thống và các kiểu loại nhân vật, cách thức miêu tả nhân vật, quan niệm nghệ thuật về con người.

### **3.1.2. Hệ thống và các kiểu loại nhân vật**

Trong tác phẩm văn xuôi, nhân vật rất đông đảo về số lượng, phức tạp về tính cách, đa dạng về bút pháp miêu tả. Các nhà văn rất chú tâm đến việc xây dựng hệ thống nhân vật. Trong *Chiến tranh và hòa bình*, Tolstoi điều khiển cả 559 nhân vật, mỗi nhân vật có một tính cách riêng, có nhiều mối quan hệ phức tạp, biến hóa vô chừng. Nhà văn đã dùng vũ khí – ngòi bút của mình để điều phối các mối quan hệ ấy, phân chia nhân vật thành các nhóm, tạo mối liên kết giữa các nhóm với nhau... Nhiều nhà văn không chỉ có tài điều khiển ngôn từ mà cũng am hiểu về binh pháp như La Quán Trung, Thi Nại Am, L.Tolstoi, Solokhov, Mario Puzo...

Khi phân tích nghệ thuật xây dựng hệ thống nhân vật, cần chú ý đến việc phân chia các nhóm nhân vật theo các tiêu chí khác nhau (sở thích, quan điểm, vật chất, địa lý, huyết thống, tổ chức xã hội...). Trong mỗi nhóm lớn lại có những nhóm nhỏ. Các nhóm có thể tồn tại tách biệt hoặc liên hệ với nhau theo kiểu tương đồng hoặc tương phản, chặt chẽ hoặc lỏng lẻo. Một số nhân vật sẽ chạy qua lại giữa các nhóm, hoặc đứng ngoài các nhóm, cần giải thích lý do vì sao. Cho biết cách mà nhà văn xử lý mối tương quan giữa các nhân vật.

Thi pháp học nghiên cứu cách thức mà nhà văn lựa chọn kiểu nhân vật. Ví dụ, tại sao nhà văn cách mạng thích miêu tả nhân vật động nhiều hơn nhân vật tĩnh? Nhà Thi pháp học cũng cần chỉ ra những nguyên tắc miêu tả nhân vật trong từng thể loại như nhân vật tự sự, nhân vật trong văn chương trung đại, nhân vật lãng mạn... Những điểm kế thừa và sáng tạo của nhân vật này so với các nhân vật khác trong cùng loại hình.

Có nhiều cách phân chia nhân vật, sau đây, chúng ta vào một số kiểu loại nhân vật chính.

- **Nhân vật chính – nhân vật phụ - nhân vật trung tâm:** Nhân vật chính là nhân vật được tác giả nhắc đến nhiều và có vai trò quan trọng chi phối cốt truyện. Một tác phẩm có thể có nhiều nhân vật chính nhưng chỉ có một nhân vật trung tâm. Nhân vật trung tâm có thể vắng mặt (Hạ Du trong truyện *Thuốc* của Lỗ Tấn). Nhân vật chính có thể là con người cá nhân hoặc “con người tập thể”, “con người đám đông” như trong các tác phẩm: *Sống mãi với thủ đô* (Nguyễn Huy Tưởng), *Người người lớp lớp* (Trần Dần), *Thung lũng Cô Tan* (Lê Phương), *Con đường mòn áy* (Đào Vũ)... Vấn đề quan trọng không phải là chỉ ra nhân vật nào chính, nhân vật nào phụ mà là xem xét vai trò của các nhân vật ấy trong hệ thống nhân vật. Trong tiểu thuyết *Bướm trắng* của Nhất Linh, nhân vật chính là Trương và Thu. Tuy nhiên, cách kết thúc tác phẩm lại do một nhân vật phụ quyết định: cô Nhan. Trương không hề quan tâm tới cô gái quê mùa này trên bước đường phiêu lưu tình ái. Mãi đến khi chàng muốn trốn tránh cuộc đời thì mới chợt nhớ đến cô. Chàng đã quay về nông thôn sống cuộc đời bình yên, giản dị với Nhan, kết thúc cái cuộc đời lòng vòng, không lối thoát. Như vậy, nhân vật phụ lại có vai trò to lớn, làm xoay chuyển cốt truyện và cuộc đời của nhân vật chính.

- **Nhân vật loại hình - Nhân vật tư tưởng - Nhân vật tính cách - Nhân vật chức năng.** Ta hiểu *nhân vật loại hình* (nhân vật điển hình) là nhân vật đại diện cho một thành phần nào đó trong xã hội, mang những nét tính cách chung, khái quát của loại người đó. Như Lục Vân Tiên đại diện cho loại hình người quân tử, Kiều Nguyệt Nga đại diện cho loại hình phụ nữ kiểu mẫu theo quan niệm Nho giáo. *Nhân vật tư tưởng* là loại nhân vật được xây dựng để thể hiện một tư tưởng, một ý thức hệ nào đó. Nhân vật tư tưởng thường hay triết lý như nhân vật người điên trong *Nhật ký người điên* của Lỗ Tấn. Nhân vật Tuấn trong *Tuấn – chàng trai nước Việt* của Nguyễn Vỹ. *Nhân vật tính cách* được khắc họa chủ yếu qua tính cách, hoạt động theo tiếng gọi của tình cảm hơn lý trí. Nó là “con người ném trái”, thường va chạm với hoàn cảnh. Nó có cá tính mạnh mẽ, có nét riêng độc đáo nên khó lẫn lộn với các nhân vật khác: Hamlet, Othello, bà Bovari, một số nhân vật của Puskin, Balzac, L.Tolstoi, hoặc Thúy Kiều, Chí Phèo, Xuân tóc đỏ... *Nhân vật chức năng* (mặt nạ) là loại nhân vật được tạo ra để thực hiện một số nhiệm vụ nào đấy. Nó là con người hành động nên không có đời sống nội tâm rõ nét, tính cách bất biến. Như ông Bụt, các dũng sĩ (chức năng trợ thủ), mụ phù thủy, con yêu tinh (chức năng thử thách)... Cách phân chia các loại nhân vật nói trên chỉ mang tính tương đối và trong thực tế, một nhân vật có thể xếp vào hai hoặc ba loại trên.

- **Nhân vật trữ tình – nhân vật tự sự - nhân vật kịch.** Tác phẩm trữ tình rất ít nhân vật, thường chỉ một *nhân vật trữ tình* hoặc nhiều khi tác giả nặn ra một nhân vật “anh” hay “em” nào đó để có cơ giải bày. Nhân vật trữ tình thường không có tên tuổi, lai lịch, hình dáng, hành động... và được thể hiện chủ yếu ở nội tâm. Phát ngôn của chủ thể trữ tình thường là tác giả. Người phát ngôn của thơ được phép giải bày tâm trạng cá nhân mình, trong khi người phát ngôn của truyện càng giấu kín mình càng tốt để tăng tính khách



quan. *Nhân vật tự sự* thường được miêu tả đầy đủ chân dung, lai lịch, tính cách... Nó có quá trình hành động, có sự đổi thay, biến chuyển... Các mối quan hệ của nhân vật tiểu thuyết rất đa dạng, phức tạp, phản ánh cuộc sống muôn màu. *Nhân vật kịch* bộc lộ tính cách thông qua các tình huống kịch, hành động và ngôn ngữ đối thoại. Hành động của nhân vật trong tuồng, chèo, cải lương thường mang tính cách điệu cao. Ngôn ngữ của nó cũng có tính hành động, góp phần thúc đẩy sự vận động của cốt truyện. Trên sân khấu cũng như trên màn ảnh, các thông tin về nhân vật còn được thể hiện qua cách ăn mặc, đồ vật và bối cảnh xung quanh nó. Nhân vật trong cải lương còn kết hợp cả loại nhân vật tự sự (lúc hành động, đối thoại) và nhân vật trữ tình (lúc ca hát, độc thoại)

- **Nhân vật đẹt (phiến diện) – nhân vật tròn (đa diện).** *Nhân vật đẹt* là những nhân vật chỉ được miêu tả một chiều, hoàn toàn tốt hoặc hoàn toàn xấu. Nhân vật loại này thường có chức năng giáo huấn, tuyên truyền. Đó là lối miêu tả thường thấy trong văn chương dân gian, văn chương trung đại hoặc văn chương cách mạng. Tiêu biểu như: Promete, Paven Coosaghin, Tam Tạng, Quan Công, Osin, Thạch Sanh, Lục Vân Tiên – Kiều Nguyệt Nga, chị Sứ, Út Tịch, Đinh Núp, Nguyệt - Lãm... *Nhân vật tròn* là nhân vật được miêu tả đầy đủ cả hai mặt tốt và xấu, ưu điểm và khuyết điểm. Người ta còn gọi đây là nhân vật đa diện, nhân vật mang tính nhân loại phổ quát. Loại nhân vật này có vẻ chân thực và mang “tính người” hơn. Nó cũng sinh động bởi tính cách phức tạp, biến đổi thay theo từng hoàn cảnh chứ không cứng nhắc đơn điệu. Phần lớn nhân vật có sức sống trường tồn đều là nhân vật đa diện: Achille, Rama, Don Kihote, Hamlet, Otenlo, Jean Valjean, Taras Bulba, Pierre, Gregor Melekhov, A.Q, Thúy Kiều, Chí Phèo, lão Am...

- **Nhân vật tĩnh – nhân vật động.** *Nhân vật tĩnh* là loại nhân vật thụ động, ít thay đổi không gian sống. Có hai nguyên nhân: có thể do tính cách nhân vật muốn có cuộc sống ổn định, không thích dấn thân, mạo hiểm. Hoặc có thể do hoàn cảnh tù túng, lễ giáo khắc khe không tạo điều kiện cho nhân vật bay nhảy, du hành. Trong văn chương trung đại, những phụ nữ “tam tòng”, “Tuồng đông ong bướm bay về mặc ai” thường được ca ngợi. Tuy nhiên, trong văn chương cách mạng, những phụ nữ khép cửa phòng the, xa rời đoàn thể thường bị phê phán. *Nhân vật động* là loại nhân vật có chí hướng dấn thân, ham hành động, thay đổi không gian sống liên tục. chúng ta thường thấy loại này trong sử thi, truyện hiệp sĩ, phim hành động, văn chương cách mạng. Có thể nêu ra một số cặp nhân vật động – tĩnh như sau: Odysseus – Penelope, Rama – Sita, Andray – Natasa, những cặp chinh phu – chinh phụ trong văn chương trung đại, những người chiến sĩ ngoài sa trường và em gái nhỏ hậu phương thường thấy trong văn chương Việt Nam thời chiến tranh.

- **Nhân vật hiện hữu – nhân vật hàm ẩn, hư vô, vĩnh cửu.** *Nhân vật hiện hữu* là nhân vật xuất hiện rõ ràng trong tác phẩm. Đây là loại nhân vật phổ biến và được xem là hiện tượng bình thường. *Nhân vật hàm ẩn* có thể là người còn sống nhưng không xuất hiện trực tiếp mà được nhắc đến qua lời của các nhân vật khác. Thí dụ, một số nhân vật vắng mặt trong truyện của Henry James hoặc Hạ Du trong *Thuốc* (Lỗ Tấn). *Nhân vật hư vô* là

hình ảnh các vị thánh như Chúa, Phật, ông Trời... mà các nhân vật thường nhắc đến. Trong kịch *Đợi Godot*, các nhân vật chờ đợi một con người tên là Godot nhưng không thấy đâu. Điều đó muốn nói lên sự thiếu vắng của Đức Chúa Trời trong xã hội hiện đại. Trong vở kịch *Quân Ba Tư* của Aeschylus, có hình ảnh hồn ma của vua cha Darius hiện về phán xét người con ngạo mạn Xerxes. Nhiều truyện trinh thám không miêu tả con người hiện hữu mà miêu tả hồn ma, bộ xương, những đồ vật, dòng chữ, những lời kể về người quá cố. Trong truyện khoa học viễn tưởng *Ông già ném cát* (Hopman), ông lão Xpalangzani có một người con gái xinh đẹp làm say lòng các chàng trai nhưng cuối tác phẩm, người ta mới biết đó là người máy được chế tạo tinh xảo. *Nhân vật vĩnh cửu* còn gọi là nhân vật siêu mẫu, cô mẫu. Đây là những nhân vật xuất hiện từ thời cổ đại và có ảnh hưởng lớn đến các tác phẩm sau này. Các nhân vật hoàng tử *Hamlet* (Shakespeare), thám tử Wallas (*Những cái tắt* - Robbe Grillet), “*Anh em nhà Karamazov*” (Dostoevsky) với các vụ án mạng giết cha gợi chúng ta liên tưởng đến nhân vật *Oedipe* trong thần thoại Hy Lạp. Hàng loạt nhân vật trong dòng tiểu thuyết phi lý đều mang bóng dáng của anh hùng Sisyphé.

- **Nhân vật con người – nhân vật thiên nhiên, đồ vật...** Thông thường, hình tượng chủ đạo trong tác phẩm văn chương là *nhân vật con người*. Đó có thể là con người trần thế, có mặt hoặc vắng mặt, là thần tiên ma quỷ... Tuy nhiên, đôi khi, chúng ta cũng gặp những nhân vật đặc biệt, không phải là con người. Đó có thể là cây cối, con vật, đồ vật có đời sống như con người. Ví dụ cây thì là trong *Sự tích cây thì là*, chú mèo máy trong truyện tranh *Doraemon*, nhân vật mèo và chuột trong phim hoạt hình *Tom và Jerry*, khẩu súng (*Gặp lại người bạn nhỏ* - Nguyễn Đông Chi). Trong nghệ thuật hiện đại, thế giới đồ vật có thể lấn át con người và trở thành nhân vật trung tâm của tác phẩm. Trong phim *Công dân Kane* của đạo diễn Orson, Kane là một đại gia có thế lực bậc nhất của nước Mỹ, lúc hấp hối cầm trên tay một quả cầu bằng thủy tinh trong đó có ngôi nhà nhỏ phủ tuyết và máy quay đôi môi “Rosebud!” (nụ hồng). Nhà báo Thompson tiến hành điều tra, toàn bộ truyện phim hướng về ý nghĩa hình ảnh hoa hồng. Cuối tác phẩm, người quản gia ném những thứ vớ vẩn vào lửa và người ta phát hiện chữ Rosebud trên chiếc xe trượt tuyết bằng gỗ mà Kane đã mang theo từ thời thơ ấu. Hóa ra, đó là kỷ niệm ngọt ngào và duy nhất theo đuổi Kane đến cuối đời. Như vậy, hình ảnh nụ hồng có thể được xem là một nhân vật của tác phẩm.

Ngoài các loại nhân vật nêu trên, ta cũng thường gặp các kiểu loại nhân vật như: Nhân vật chính diện – nhân vật phản diện – nhân vật trung gian; Nhân vật sáng tạo - nhân vật có thật, nhân vật tác giả. Tuy nhiên, khi khảo sát các loại nhân vật, ta dễ lạc vào lĩnh vực nội dung tư tưởng tác phẩm hoặc thoát ra ngoài văn bản. Bởi vậy, đây không phải là hướng khai thác cơ bản của Thi pháp học.

- **Các kiểu nhân vật trong từng thể loại văn chương:** Đây là cách phân chia dựa vào các thể loại và trường phái văn chương. Ta cần chỉ ra đặc trưng của từng loại nhân vật. *Nhân vật thần thoại* là các vị thần hoặc anh hùng sáng thế, vừa thực vừa hư. *Nhân vật sử*

*thi* là các anh hùng của cộng đồng thị tộc, tuy nhiên vẫn mang nhiều yếu tố siêu nhiên. *Nhân vật cổ tích* là những con người thế sự, phải trải qua nhiều khổ đau hoặc thử thách mới đạt được thành quả. *Nhân vật trong văn chương trung đại* phương Đông thường xuất thân từ tầng lớp trên của xã hội, mang vẻ đẹp lý tưởng. Nhân vật thường được miêu tả bằng bút pháp ước lệ, tính cách được bộc lộ qua hành động nhiều hơn nội tâm, phân tuyến thiện – ác khá rạch ròi. *Nhân vật của văn chương lãng mạn* thường theo đuổi giấc mộng tình yêu, danh vị xã hội. Nó thường tìm kiếm một không gian xa lạ, một thời gian phi thực tế ở quá khứ hoặc tương lai. *Nhân vật trong văn chương hiện thực* là những con người nhỏ bé, nếm trải đắng cay, bị xã hội đè nén. Nhân vật cách mạng còn có khả năng đấu tranh, cải tạo xã hội. *Nhân vật trong văn chương hậu hiện đại* rất mờ nhạt, dị dạng, được vẽ bằng bút pháp ký họa ẩn dụ, bạn đọc phải tự lắp ghép các hình ảnh rời rạc để tạo ra chân dung mới. Robbe – Grillet ưu tiên cho thế giới đồ vật hơn con người. Trong tập *Ngay tức thì*, vắng bóng nhân vật, còn trong *Những cái tây*, mặc dù con người vẫn có nhưng bị tẩy sạch cảm giác.

### 3.1.3. Nghệ thuật xây dựng nhân vật

Phân tích nhân vật nhằm trả lời cho câu hỏi: nhân vật ấy là người như thế nào và có được miêu tả sinh động hay không? Nói đến tính cách nhân vật, ta có thể quy về một số phạm trù như: tốt – xấu, giỏi – dở, phi thường – bình thường, vĩ đại – thấp hèn, đáng thương – đáng ghét, có công – có tội, tiến bộ – lạc hậu... Nhưng để trả lời được câu hỏi ấy không phải là dễ vì tính cách con người rất khó minh định và cũng có nhiều tiêu chí đánh giá khác nhau. Tính cách nhân vật có thể được nhà văn phát biểu trực tiếp nhưng thông thường là được miêu tả gián tiếp qua các thủ pháp nghệ thuật sau:

**Lai lịch:** trong quá trình miêu tả nhân vật, các nhà văn rất chú trọng đến việc giới thiệu lai lịch. Trong *Don Kijote*, nhà hiệp sĩ quý tộc tài ba xứ Mancha, nhà văn Cervantes nhắc đi nhắc lại nhắc lại rất nhiều lần xuất xứ “quý tộc” và quê quán “Mancha” của nhân vật. Trong tiểu thuyết chương hồi Trung Quốc, các tướng sĩ thường hỏi tên họ quê quán trước khi đánh nhau. Ý chừng xem thử đối thủ có xứng đáng để giao chiến với mình hay không. Lưu Bị thường khoe mình là dòng dõi nhà Hán: “*Tại hạ Lưu Bị, hậu duệ của Trung Sơn Tĩnh Vương Lưu Thảng*”. Lai lịch ấy đã giúp cho Lưu Bị tiến thân rất nhanh mà không phải trải qua nhiều cuộc thử thách so tài. Trong văn chương cách mạng Việt Nam, việc giới thiệu lai lịch nhân vật như một thủ pháp để báo hiệu số phận nhân vật. Trong *Người người lớp lớp* của Trần Dần, nhân vật No xuất thân từ bần cố nông nên thăng tiến nhanh như thổi, nhân vật Vàng xuất thân từ gia đình địa chủ nên bị đồng đội bắn chết. Việc giới thiệu lai lịch góp phần lý giải các hành vi và kết cục của nhân vật. Tuy nhiên, trong truyện hiện đại, đôi lúc, nhà văn cố tình che giấu lai lịch nhân vật. Henry (*Giã từ vũ khí*), Jordan (*Chuông nguyện hồn ai*), K. (*Lâu đài*), “thị” (*Vợ nhặt*)... hầu như không có lai lịch. Con người như bị cắt đứt khỏi cội rễ, nó sẽ tự gánh chịu trách nhiệm cá nhân mà không phải cảm ơn hay đổ lỗi cho gia đình, quê hương của mình. Thậm chí, nhiều nhân vật có xuất thân rất dị thường. Trong kịch phi lý *Trứng gà tương lai* (E. Ionesco), cô vợ đẻ ra rất nhiều trứng gà,

anh chồng đập trứng thì thấy chui ra những con người, đồ vật... Con người và đồ vật đều bình đẳng trong xuất thân.

**Số phận:** lai lịch và số phận thường đi kèm nhau, trong truyện cổ tích, phần giới thiệu lai lịch và số phận như một công đoạn bắt buộc phải nói ở đầu tác phẩm: ngày xưa, ở một làng nọ, có một chàng trai nghèo khổ / có một cô gái xấu xí... Nếu như truyện cổ tích giới thiệu lai lịch nhân vật để chứng minh chân lý: có công làm việc thiện, có ngày hưởng phú quý thì trong truyện hiện đại không nhất thiết như vậy. Nhân vật Dì Hảo của Nam Cao là một con chiên ngoan đạo, ăn ở hiền lành nhưng vẫn phải chịu một số phận hẩm hiu, bị chồng bạc đãi. Thím Tường Lâm trong *Lễ cầu phúc* của Lỗ Tấn sống hiền nhưng vẫn cứ gặp nhiều bất hạnh. Qua số phận nhân vật, ta thấy toát lên một quan niệm: chưa chắc “ở hiền” đã “gặp lành”. Trong các tiểu thuyết phiêu lưu, số phận thăng trầm của các anh hùng có tác dụng tạo nên sự ly kỳ hấp dẫn cho tác phẩm. Trong tiểu thuyết châu Âu thế kỷ XIX, xuất hiện trào lưu viết về con người nhỏ bé, bất hạnh như nhân vật thằng gù trong *Nhà thờ Đức Bà Paris* (V. Hugo), lão Goriot trong tiểu thuyết cùng tên của Bazzac. Trong văn chương tả chân Việt Nam thời kỳ 1930 – 1945, nhân vật con người nhỏ bé bất hạnh cũng xuất hiện khá nhiều: chị Dậu, anh Pha, lão Hạc... Tác giả tô đậm số phận hẩm hiu của họ với dụng ý vạch ra sự phi lý bất công của xã hội.

**Ngoại hình:** ta hiểu khái niệm ngoại hình ở đây bao gồm hình dáng thân thể và trang phục, đồ dùng của nhân vật. Qua việc miêu tả nhan sắc chị em Thúy Kiều, tác giả đã hé lộ nhiều điều về tính cách và số phận của họ. Nhất là các câu: *Mây thua nước tóc, tuyết nhường màu da* (Thúy Vân), *Hoa ghen thua thắm, liễu hơn kém xanh* (Thúy Kiều). Trong *Những người khốn khổ*, V. Hugo cũng rất sắc sảo khi miêu tả chân dung của mật thám Gia ve. Những chi tiết miêu tả ngoại hình đã cho thấy Gia ve là con người rất phức tạp, bí ẩn, hung dữ: “*Tất cả con người Gia ve thể hiện sự rình mò, lén lút... Không thấy trán vì cái mũ sùm sụp; không thấy mắt vì lông mày rậm, không thấy cằm vì chiếc khăn quàng quấn kín cổ, không thấy tay vì tay thọc vào túi áo rộng, không thấy gậy vì gậy giấu dưới áo. Khi cần đến thì đột nhiên mọi thứ ấy từ trong bóng tối xông ra như một đoàn quân phục kích: cái trán hẹp và gồ, con mắt ác, cái cằm khiếp người, hai bàn tay hộ pháp và chiếc dùi cui to tướng*”. Khi nghiên cứu ngoại hình nhân vật, ta không nên quan tâm tới việc tác giả miêu tả có chân thực hay không mà nên quan tâm tới ẩn ý của việc miêu tả. Trong văn chương hậu hiện đại, diện mạo con người được miêu tả bằng những nét vẽ siêu thực, bởi vậy không thể đánh giá bằng tiêu chí thực hay không thực. Chẳng hạn như đoạn văn sau: “*Vợ tôi có mái tóc của lửa gổ, có tư duy ánh chớp của nhiệt. Có vóc hình của đồng hồ cát. Vợ tôi có vóc hình con rái cá trong hàm răng con hổ*” (Tự do kết hôn - A. Breton).

**Hành động:** ta hiểu hành động bao gồm những cử chỉ, động tác, hành vi, công việc của nhân vật. Trong thơ Hồ Xuân Hương, ta gặp khá nhiều động tác mạnh mẽ, táo bạo, cho thấy bà có một khát vọng rất mạnh mẽ trong chuyện tình cảm: leo, trèo, bóc, xọc, đóng, mân mó, cảm, chà, phì phạch, dùi, đánh, đấm, quệt, châm, húc, đập, mấp máy, đâm,

xiên, gằm, lộn, dãi, cọ, khua, sờ, mó, xỏ, móc... Nhìn cách thực hiện động tác, ta có thể thấy được cá tính mạnh mẽ của nhân vật. Trong một tiểu thuyết, nhân vật hành động rất nhiều nhưng chúng ta chỉ chọn những hành động nào tiêu biểu, có dụng ý nghệ thuật. Trong “*Đám tang lão Goriot*”, Balzac đã miêu tả nhiều hành động rất đắt: hai con gái của lão không trực tiếp đến đưa tang mà chỉ gửi gia nhân và chiếc xe treo huy hiệu. Hai linh mục cầu bài kinh ngắn ngủi tương ứng với món tiền nhỏ do chàng sinh viên trả, đọc xong là biến ngay. Hai gã đào huyết mới hát vội vùi nhát xẻng đã đòi tiền... Các chi tiết đó đều hướng đến làm sáng tỏ bản chất xấu xa của con người trong thời đại kim tiền. Mức độ hành động của nhân vật có sự khác nhau ở các thể loại. Văn xuôi nhiều hơn thơ, trong phim hành động, tiểu thuyết kiếm hiệp, tính cách nhân vật được thể hiện chủ yếu qua hành động. Nhà văn Kim Dung chuyên viết các nhân vật hành động, có thể thấy điều đó qua hàng loạt tiểu thuyết võ hiệp của ông như: *Anh hùng xạ điêu*, *Thiên long bát bộ*, *Tiểu ngạo giang hồ*, *Lộc đỉnh ký*... Người ta cho rằng, hành động của nhân vật trong các tác phẩm này cũng mang ý nghĩa triết học sâu sắc.

**Nội tâm:** nhân vật trong tác phẩm trữ tình có nội tâm sâu sắc hơn nhân vật trong tác phẩm tự sự. Nhân vật trong truyện lãng mạn có nội tâm rõ nét hơn truyện cách mạng. Theo quan niệm truyền thống, nhân vật có nội tâm thường có phẩm chất tốt hơn nhân vật không có nội tâm. Đối với nhân vật xấu, khi nào bắt đầu có tiếng nói nội tâm là khi đó nó muốn trở lại làm người lương thiện (như Chí Phèo của Nam Cao). Nhiều người thường căn cứ vào khả năng miêu tả sâu sắc nội tâm nhân vật để đánh giá năng lực của nhà văn: *Bà Bovary* (Flaubert), *Anh bạn điển trai* (Maupassant)... Ở Việt Nam, nhiều tác phẩm có nghệ thuật miêu tả tâm lý nhân vật sâu sắc là *Truyện Kiều* (Nguyễn Du), *Tố Tâm* (Hoàng Ngọc Phách), *Bóng người xưa* (Bà Tùng Long), *Vòng tay học trò* (Nguyễn Thị Hoàng), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh)...

Tâm lý nhân vật được thể hiện khá rõ nét qua hình thức viết thư, hồi ký. Trong *Trà hoa nữ* (A. Dumas) cô kỹ nữ Macgorit đã viết những dòng nhật ký thấm đẫm nước mắt gửi người yêu: “*Em ốm từ ba bốn ngày rồi. Sáng nay, em vẫn nằm tại giường. Thời tiết u ám, em buồn bã. Không có một người nào bên cạnh em cả. Em tưởng nhớ đến anh, anh Acman oi. Anh ở đâu, lúc em viết những dòng này? Cách xa Paris, rất xa, người ta bảo thế, và có thể anh đã quên em Macgorit rồi. Mong anh được sung sướng. Anh là người đã cho em những giây phút sung sướng nhất của đời em. Em không thể cưỡng lại ý muốn giải thích cho anh biết về thái độ của em*”. Cô kỹ nữ đang sống trong cảnh bệnh tật, lẻ loi nơi đất khách nhưng vẫn bận tâm lo nghĩ về mối tình dang dở, những khó khăn trước mắt. Những dòng nội tâm của nhân vật thường được bộc lộ rất chân thực và cảm động qua hình thức viết thư từ, nhật ký.

**Tâm lý:** bao gồm các cảm xúc vui sướng, buồn giận, đau đớn, sáng khoái, ngạc nhiên, yêu thương, vô cảm, khí chất của nhân vật, những ham muốn của nhân vật lúc có ý thức hoặc vô thức... Một số thể loại không chuyên về miêu tả tâm lý như truyện cổ tích, tiểu

thuyết chương hồi, tiểu thuyết phi lý... Có thể sử dụng một số thành quả của Phân tâm học để mổ xẻ tâm lý nhân vật trong vở kịch *Vua Lear* (Shakespeare). Vua Lear chỉ chia vương quốc cho hai cô gái đầu, không chia tài sản cho cô con gái út. Nhưng Freud nhận ra rằng, vua yêu cô út hơn nhưng làm ra vẻ ghét cô để mọi người khỏi nhận ra. Ám ảnh loạn luân rất phổ biến trong văn chương xưa nay nhưng có điều, nó được nhà văn che giấu rất kỹ bằng các mỹ từ pháp và các giấc mơ. Công việc của nhà Thi pháp học là giải mã các ký tự để vén bức màn bí mật về cấu trúc nhân cách của con người. Nghệ thuật miêu tả tính cách còn được thể hiện qua việc miêu tả quá trình biến đổi tâm lý, như trường hợp “nhân vật nổi loạn” trong *Anna Karenina* (Tolstoy). Tiểu thuyết *Rừng Na uy* (Murakami Haruki) có sự phức tạp của các mối quan hệ nhạy cảm của thanh niên Nhật thời “giải phóng tình dục”. Nhân vật "tôi" (Watanabe) trải qua nhiều mối tình nhưng vẫn luôn day dứt nhớ về một cô gái vốn là người yêu cũ của bạn mình – cô Naoko. Trong khi Naoko bị sốc mạnh sau cái chết của người yêu và chị gái nên đã bị tâm thần và cuối cùng cũng tìm đến cái chết. *Rừng Na uy* còn đặt ra nhiều vấn đề tâm sinh lý như: khủng hoảng tâm lý của bệnh nhân tâm thần, vấn đề đồng tính, trào lưu tự sát... Mặt mạnh của *Rừng Na uy* không phải là cốt truyện mà là cách miêu tả tâm lý nhân vật.

**Sinh lý:** là trạng thái sức khỏe và đặc điểm cơ thể của nhân vật. Trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du miêu tả Thúy Vân: “*Khuôn trăng đầy đặn, nét ngài nở nang*”, Thúy Kiều: “*Làn thu thủy, nét xuân sơn*”. Giải mã các tín hiệu trong hai câu thơ, ta thấy các nhân vật đều có đời sống sinh lý mạnh mẽ, nhất là Thúy Kiều. Đó là cô gái dám “*Xăm xăm băng lối vườn khuya một mình*” tới nhà con trai vào ban đêm nên bị nhiều nhà phê bình Phân tâm học gán cho cái bệnh “*ủy hoàng*”, hystérie. Nhiều nhân vật nữ được miêu tả đời sống sinh lý mạnh mẽ qua ngoại hình: lông mày rậm, mắt ướt, má hồng, môi đỏ, ngực nở, mông to. Với Hồ Xuân Hương, đó là: chín mồm mòm, đỏ hòm hòm, đỏ loét, xanh rì, xanh um, “*Xiên ngang mặt đất rêu từng đám / Đâm toạc chân mây đá mấy hòn*” (Tự tình). Sinh lý của nhân vật có thể được thể hiện qua những giấc mơ, hành động, ngôn ngữ, cách ăn mặc, tuổi tác. Trong *Chí Phèo*, có một đoạn miêu tả sinh lý trái ngược nhau của vợ chồng Bá Kiến: “*Sao bà ấy còn trẻ quá! Gần bốn mươi rồi mà trông còn phây phây. Còn phây phây quá đi nữa! Cụ năm nay đã ngoài sáu mươi. Già yếu quá, nghĩ mà chua xót. (...) Khác gì nhai miếng thịt bò lứt xứt khi rụng gần hết răng. Mắt bà, miệng bà có duyên, nhưng trông đã lắm. Hơi một tí là cười toe toét, tí cả mắt lại, cái má thì hây hây. Mà thấy ghét những thằng trai trẻ, giá làm con bà không đáng, mà thấy đâu cũng đùa. Chúng đùa nhạt như nước ốc, chỉ được cái thô tục*”. Qua cách so sánh đối lập như vậy, tác giả ngầm cho thấy cái bi kịch chồng già vợ trẻ. Chuyện bi kịch chán gối không chỉ là vấn đề nội bộ của gia đình Bá Kiến mà nó còn kéo theo một anh lực điền khác cũng bị họa lây, đó là Chí Phèo. Có những tác phẩm chuyên về miêu tả tâm sinh lý con người như tiểu thuyết *Gia đình Rugông Macca* (Zola), miêu tả năm đời bị bệnh di truyền, nhất là bệnh thần kinh và sa đọa, nghiện ngập.

**Ngôn ngữ:** đây là ngôn ngữ của nhân vật trong truyện và chủ thể trữ tình trong thơ, là ngôn ngữ của con người hoặc con vật, đồ vật nói tiếng người, hoặc là con người nói tiếng vật. Thông qua ngôn ngữ nhân vật, nhà văn cho ta biết tính cách, quan điểm sống, quê quán, nghề nghiệp, địa vị... của nhân vật. Ngôn ngữ còn có chức năng cá thể hóa nhân vật, bởi vậy, nhờ có kiểu ăn nói riêng mà người ta phân biệt nhân vật này với nhân vật kia. Trong tiểu thuyết *Dưới đám mây màu cánh vạc* của Thu Bồn, ngôn ngữ của các nhân vật rất lạ. Hai người Việt này nói mà người Việt thứ ba không hiểu: “*Hân - lai, ân - lem, chận - lay nhân - lanh, bán lao tân - linh chân - lo ân lanh Phất - lung...*”. Ta cũng gặp con chó biết nói: “*mau mau!*”, con mèo biết hỏi “*sao sao?*”. “Lũ quạ lại vào làng kêu vang đòi thịt”, khi cướp được thức ăn, chúng cũng biết “*cười khà khà*”. Có những tiếng nói từ lòng cát, trong không gian yên ắng nhưng không rõ tiếng của ai... Không chỉ xét ngôn ngữ nhân vật theo phương pháp đồng đại mà nhà Thi pháp học cũng chú ý đến sự biến đổi của ngôn ngữ nhân vật theo thời gian. Ngôn ngữ của nhân vật “*thị*” trong *Vợ nhặt* có sự biến đổi tùy vào lúc no hay đói. Lúc đói thì ăn nói “*sưng sĩa*”, “*cong cón*”, lúc lấy Tràng rồi thì “*hiền hậu đúng mực không còn vẻ gì chao chát chỏng lỏn*”. Ngôn ngữ của nhân vật trữ tình trong thơ được cách điệu hóa, mang tính sáng tạo cao. Bởi vậy, ta phải xem xét tính độc đáo trong cách nói năng của nhân vật: “*Tuy đôi phen chết nếp nền / Cung vang lừng bậc điệu đèn bù xoang*”, “*Hãy mang tôi tới bất ngờ / Giết tôi ngẫu nhĩ trong giờ ngẫu nhiên*” (Bùi Giáng).

**Tên gọi, cách xưng hô:** Một số nhà văn rất quan tâm tới việc đặt tên cho nhân vật. Họ xem tên gọi nhân vật như một tín hiệu nghệ thuật để nói lên một nội dung nào đó. Trong *Số đỏ*, tên gọi các nhân vật đều có dụng ý: ông Văn Minh, cô Hoàng Hôn, cô Tuyết, ông Phán mọc sừng, cậu Tú Tân, Xuân Tóc Đỏ, họa sĩ TYPN, sư Tăng Phú, sư chùa Bà Banh, đốc tờ Trục Ngôn... Để tạo không khí trang trọng, Hồ Biểu Chánh thường gọi nhân vật bằng tên họ đầy đủ hoặc kèm với chức danh xã hội: Trần Văn Sửu, Đặng Thị Hảo, Túy Nga, Hải Đường, Tú tài Xương, Hương sư Thiện, bà Tư Kiến, bà cả Kim... Trong văn chương cách mạng Việt Nam 1945 – 1985, để chỉ nhân vật phản diện, nhà văn thường dùng các từ xưng hô: hấn, y, thị, gã, thằng, mụ, ả... Đối với các nhân vật chính diện thì nhà văn gọi: anh, cô, mẹ, chú, bác, đồng chí... Tuy nhiên, trong văn xuôi hiện đại, ta thấy có những nhân vật chính không có tên. Đó là những con người vô danh, nhỏ bé hoặc những nhân vật bí ẩn, mang tính khái quát chung. Trong các tiểu thuyết *Lâu đài*, *Vụ án*, Kafka đặt tên nhân vật chính là K. Một ký tự nhưng cũng là một tín hiệu nghệ thuật để nói rằng, con người chẳng có giá trị gì. Chữ K không chỉ một người cụ thể mà có thể khái quát cho một loại người khốn khổ trên cõi đời phi lý này. Trong truyện cổ tích, nhân vật thường không có tên với mục đích dễ bề hư cấu và khái quát cho một loại người. Trong ca dao, các nhân vật xưng mình, ta, trúc, mai, mạn, đào, ai... để chỉ sự tế nhị trong giao tiếp, đồng thời dễ phổ biến cho nhiều người – đồng tác giả.

**Cách nhìn của các nhân vật:** cách nhìn phản ánh thói quen, sở thích của nhân vật. Thí dụ, Thúc Sinh có thói trăng hoa nên mới quan tâm nhìn Kiều ở góc độ thân xác: “*Rõ*

màu trong ngọc trắng ngà / Dày dày sẵn đúc một tòa thiên nhiên”. Ta cũng nghiên cứu việc nhân vật nhìn lướt (không quan tâm), nhìn kỹ (quan tâm), nhìn chính diện (chính trực), nhìn xéo (không ngay thẳng)... Trong thể loại sử thi, cổ tích, cái nhìn các nhân vật thường bất biến. Nhưng trong tiểu thuyết hiện đại, cái nhìn nhân vật rất đa dạng. Trong *Chiến tranh và hòa bình*, L. Tolstoi quan niệm tính cách con người như một dòng sông, rất phức tạp. Ông đã thể hiện quan điểm ấy qua cách nhìn của các nhân vật. Dưới mắt của Natasa và Pie thì Đolokhov là “con người độc ác”. Nhưng mẹ và em gái của Đolokhov thì cho rằng anh ta là “người con trai và người anh dượng hiền nhất”. Còn Pie lại hiện ra trước mắt mọi người với nhiều dáng vẻ khác nhau. Gia đình Bonconski và Rostov đều cho rằng Pie là người tốt. Nhưng nhiều người khác lại cho rằng, đây là “anh chàng hơi loạn óc” (V. Kuraghin), “một chàng thanh niên điên rồ, đầu có hư hỏng” (A. Sera), “thằng hề chính công” ((Peronxcaia)... Như vậy, tính cách đa diện của nhân vật được thể hiện qua cái nhìn đa dạng của các nhân vật khác. Trong một số truyện hậu hiện đại, xuất hiện những cái nhìn vô cảm. Ví dụ, trong truyện *Kẻ đứng nhìn* (A. R. Grillet), kể chuyện một thương gia giết chết một cô gái rồi sợ hai cư dân trên đảo tố cáo. Nhưng thực ra, họ không tố cáo vì thấy việc tố cáo là vô nghĩa. Họ nhìn một con người bị giết giống như nhìn một con thú bị giết hoặc nhìn một hòn đá bị vớt xuống biển. Việc miêu tả cái nhìn dửng dưng đó dĩ nhiên là nằm trong chủ ý của nhà văn.

**Mối quan hệ giữa các nhân vật:** Khi xét mối quan hệ giữa các nhân vật, ta phải chú ý các cặp quan hệ sau: gia đình, xã hội, tình bạn, tình yêu, thân – sơ, nồng nhiệt – hững hờ, sâu sắc – nông cạn, công khai – bí mật... Xem xét nhân vật liên kết với nhau vì lý do gì (vì chữ hiếu hay chữ tình, vì tình hay tiền, tự nguyện hay ép buộc). Khi không thỏa mãn mục đích thì thái độ, mối quan hệ của họ thế nào. Phân tích cái khéo léo, độc đáo trong cách ứng xử của các nhân vật. Ta cũng chú ý đến địa vị, nghề nghiệp, tuổi tác, giới tính, địa điểm, thời điểm... Trong mỗi thể loại, nhân vật cũng có những mối quan hệ đặc trưng. Trong truyện cổ tích và văn chương trung đại, các nhân vật thường được chia làm hai phe, thiện ác phân minh. Tuy nhiên, trong truyện hiện đại, mối quan hệ giữa các nhân vật rất phức tạp, khó đánh giá đúng sai, phải trái. Trong *Chữ người tử tù*, nhìn bề ngoài, viên cai ngục và tử tù Huấn Cao có mối quan hệ đối nghịch (cai trị - bị trị, một sống, một chết). Tuy nhiên, khi màn đêm buông xuống, ta mới chứng kiến một cảnh tượng chưa từng có xưa nay: cai ngục và tử tù ngồi lại với nhau, kẻ xin chữ, người cho chữ. Tử tù khuyên nhủ ngục quan, ngục quan bái phục tử tù, hai người như kẻ tri âm tri kỷ... Mối quan hệ sẽ phức tạp hơn nếu như các nhân vật sống trong thế giới ngầm. Trong tiểu thuyết *Bố già*, ông trùm Corleone có quan hệ giao tiếp rất rộng: giới quan chức chính quyền Mỹ, các băng nhóm xã hội đen, các ngành nghề, đẳng cấp xã hội... Ta có cảm tưởng như tài năng của Bố già chỉ nằm ở khả năng ứng xử khôn khéo và sự tổng hòa các mối quan hệ của ông. Bởi vậy, tùy vào mối quan hệ mà người ta có thể cho ông là một trùm Mafia khét tiếng, một đồng nghiệp nghiêm khắc, một người cha nhân từ, một người bạn hào phóng, một doanh nhân



hảo tâm... Sự quan hệ khôn khéo của Bồ già Corleone cũng cho thấy tài năng miêu tả nhân vật của nhà văn Mario Puzo.

**Bối cảnh:** Ta hiểu bối cảnh ở đây gồm không gian, thời gian bối cảnh, đồ vật trang trí, hoàn cảnh sống của nhân vật... Trong truyện *Con đằm pích*, Puskin đã mượn bối cảnh, cách trang trí trong nhà để giới thiệu địa vị, tính cách của nữ bá tước già: “*Trước cái tủ thờ đựng đầy những ảnh thánh cổ kính, một cây đèn bằng vàng cháy leo lét. Dọc theo những bức tường căng lụa Tàu, những ghế bành, những ghế tràng kỷ thếp vàng đã phai màu và hoen ố có gối đệm căng phồng, được bày biện cân đối trông thật buồn tẻ. Trên tường có treo hai bức chân dung do m-me Ledrun vẽ ở Pari. (...) Nhìn quanh trong buồng, góc nào cũng thấy có những bức tượng người chẵn cừ bằng sứ, những đồng hồ để bàn – tác phẩm của Leroy danh tiếng, những hộp, những chiếc ru-lét, những cái quạt, và trăm nghìn thứ đồ chơi khác của phụ nữ, phát minh vào cuối thế kỷ trước, cùng một lúc với những khinh khí cầu của Môngôphie và thuật thôi miên của Métxme*”.

Một số nhà văn tả chân rất coi trọng “Thi pháp hoàn cảnh”. Nguyên Hồng lý giải rằng, sở dĩ nhân vật Tám Bính từ một cô gái quê mùa trở thành “bỉ vớ” là do sống trong hoàn cảnh phức tạp ở thành phố. Các nhà văn cách mạng xem nhân vật vừa là sản phẩm của hoàn cảnh nhưng cũng có vai trò cải tạo hoàn cảnh. Ở phần đầu *Vợ chồng A Phủ*, Tô Hoài miêu tả Mị và A Phủ như là nạn nhân của xã hội phong kiến Tây Bắc. Nếu như bối cảnh Hồng Ngài – xưa là cuộc sống tù ngục thì bối cảnh Phiêng Sa – nay là cuộc sống tự do hạnh phúc.

Trong phim ảnh, các đạo diễn rất coi trọng phong nền. Họ chọn một cảnh trời mưa để diễn tả nỗi buồn nhân vật, trang trí các đồ vật trong phòng để nói lên sở thích và địa vị của nhân vật. Trong thiết kế kịch bản, thường có phần phân cảnh với những chi tiết về không gian, thời gian, sự việc như sau:

Cảnh 1: gặp gỡ: ngoài công viên – buổi chiều – viễn cảnh

Cảnh 2: nhớ nhung: trong phòng ngủ - buổi tối – cận cảnh

Cảnh 3: làm việc: trong văn phòng – buổi sáng – cận cảnh

Cảnh 4: tai nạn: ngoài đường phố - buổi trưa – viễn và cận cảnh

Cảnh 5: dưỡng bệnh: trong bệnh viện – ban ngày – cận cảnh

Ngoài những phương diện miêu tả nhân vật như đã nói trên, các nhà văn còn chú ý đến việc sử dụng các thủ pháp hỗ trợ khác như sau:

**Nhóm các thủ pháp tu từ:** phóng đại (*Lỗ mũi mười tám gánh lông / Chồng yêu chồng bảo râu rồng trời cho*). Nhân hóa - điệp ngữ (*Khăn thương nhớ ai / Khăn rơi xuống đất / Đèn thương nhớ ai / Mà đèn không tắt*). Ẩn dụ, tượng trưng (*Ai đi đâu đó hỏi ai / Hay là trúc đã nhớ mai đi tìm ?*). So sánh: “*Em như con hạc đầu đình / Muốn bay không cất nổi mình mà bay*)... Có thể thấy lối sử dụng rộng rãi các thủ pháp tu từ để miêu tả ngoại hình nhân vật trong *Rômeo và Juliet*:

“Vùng dương đẹp tươi ơi, hãy hiện lên đi, và giết chết à Hằng Nga đối kị (...) Nguyên là hai ngôi sao đẹp nhất bầu trời có việc phải đi vắng, đã tha thiết nhờ mắt nàng lấp lánh chờ đến lúc sao về. Ừ, nếu mắt nàng lên thay cho sao, và sao xuống nằm dưới đôi mày kia thì sao nhỉ? Về rục rờ của đôi gò má nàng sẽ làm cho các vì tinh tú nọ phải hổ ngươi, như vùng dương làm ánh đèn phải thẹn thùng; còn cặp mắt kia trên bầu trời sẽ rọi khắp khoảng không một làn ánh sáng tung bừng đến nỗi chim chóc sẽ lên tiếng hót vang vì tưởng là đêm đã tàn”.

**Bút pháp tả thực:** Các nhà văn tả chân rất coi trọng việc miêu tả chân thực chân dung, ngôn ngữ, hành động, tâm lý nhân vật. Cũng giống như một họa sĩ vẽ chân dung quan niệm rằng, bức vẽ càng giống con người thật thì càng có giá trị. Nói đến dòng văn chương tả chân, người ta thường nhắc đến Balzac với bộ *Tấn trò đời* nổi tiếng. Nhà văn Mỹ Jack London có những trang văn sống động nhờ vào lối tả thực. Đó là cảm giác khôn khổ, mệt mỏi kiệt cùng của một lũ hành sắp đối diện với cái chết (*Tình yêu cuộc sống*). Đó là cuộc sống của bầy chó sói được miêu tả rất thực (*Tiếng gọi nơi hoang dã*)...

Chúng ta hãy xem xét một văn sau trong truyện *Rừng máu* của Bình Nguyên Lộc:

“Người đàn ông tự trấn tĩnh lại ngay, ngoắt nó lại mà hỏi:

- Muốn về trên hay không Cộc? Muốn thì đi theo chị hai mày đây, chỉ có một đứa em gái ngộ lắm.

(...) *Thằng Cộc mới mười lăm, nhưng cao lớn gần bằng người đàn ông kia. Mình trần của nó nổi u, nổi nần những bắp thịt rắn như nắn bằng đất sét gắn vào đó rồi nung cho đen và cứng. Sự nảy nở của thân thể nó đi song đôi với sự trưởng thành của đời sống sinh lý bên trong của nó. Năm nay nó đã bắt đầu băng khuâng mỗi khi chiều xuống, mặt trời đốt cháy đỏ đầu rừng trầm trầm thủy trước nhà. Nhưng sống cô đơn ở đây, nó không biết chuyện trai gái như vậy là xấu đến mức nào và nó phải có thái độ làm sao nên bối rối lắm”.*

Đoạn văn cũng thuyết phục bạn đọc ở sự miêu tả chân thực mãnh đất và con người Nam Bộ trên các phương diện: cảnh vật hoang sơ, ngoại hình nông dân, tâm sinh lý tuổi mới lớn, đặc biệt là phương ngữ Nam Bộ trong lời tác giả và nhân vật.

**Bút pháp tượng trưng, siêu thực (kỳ ảo):** Trong văn chương Việt Nam trung đại, nhân vật thường được miêu tả bằng bút pháp tượng trưng. Như nhân vật Từ Hải: “*Râu hùm, hàm én, mày ngài / Vai năm tấc rộng, thân mười thước cao*”. Nhà Thi pháp học sẽ không phân tích yếu tố kỳ ảo với tư cách một vấn đề nội dung, phản ánh niềm tin của con người trung đại. Mà chỉ khảo sát yếu tố kỳ ảo với tư cách là một bút pháp nghệ thuật. Bút pháp kỳ ảo có tác dụng tạo nên sự “lạ hóa” hấp dẫn bạn đọc, khái quát một số vấn đề nhân sinh. Đó là cách thức thể hiện trong: *Loạn âm*, *Khoa thi cuối cùng* (Nguyễn Tuân), *Những ngọn gió Hua Tát* (Nguyễn Huy Thiệp), *Giàn thiêu* (Võ Thị Hảo), *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài)...

Bút pháp kỳ ảo còn được nhiều nhà văn phương Tây sử dụng để khắc họa những phi lý trong cuộc sống và sự bất tín vào cuộc sống thực tại. Đôi khi, bút pháp kỳ ảo còn cho thấy niềm mơ ước của con người về những khả năng siêu phàm. Truyện *Người đi xuyên tường* (M. Ayme – Mỹ) miêu tả chàng Duytion có khả năng đi xuyên tường và trở thành kẻ trộm nổi tiếng. Sau một lần uống thuốc, “*Duytion như đông cứng lại ở trong tường. Hiện nay, chàng vẫn còn ở đấy, lẫn vào trong đá*”. Trong kịch phi lý *Tê giác* (Eugène Ionesco), có miêu tả các cư dân thành phố biến thành tê giác, chỉ còn một mình Béranger gào lên tuyệt vọng “*Ta là người cuối cùng, ta vẫn sẽ là con người cho đến phút chót! Ta không đầu hàng đâu*”.

## 3.2. THI PHÁP HÌNH TƯỢNG TÁC GIẢ

### 3.2.1. Quan niệm về thi pháp hình tượng tác giả

Hình tượng tác giả là một trong những yếu tố tạo thành cấu trúc tác phẩm văn chương. Khái niệm hình tượng tác giả ở đây không phải là con người thực ngoài đời, có tiểu sử hẳn hoi giống như đối tượng nghiên cứu của Văn học sử. Hình tượng tác giả là bóng dáng của người kể chuyện trong tác phẩm, tương đương với nhân vật. Người xưa nói rằng, “*văn như kỳ nhân*”, còn Buffon phát biểu: “*phong cách chính là con người*”, nghĩa là xem văn có thể biết được tính cách người kể chuyện. Mỗi nhà văn có một kiểu viết khác nhau, cũng như mỗi người có một giọng nói riêng không giống ai. “*Hình tượng tác giả – đó là sức mạnh kết dính, kết nối tất cả mọi phương tiện, phong cách thành một chỉnh thể hệ thống nghệ thuật ngôn từ. Hình tượng tác giả – đó là cốt cách bên trong tập hợp xung quanh tất cả hệ thống phong cách của tác phẩm*” (V. Vinogradov) [64, tr 125].

Trong việc nghiên cứu tác giả, nhà Thi pháp học khác với nhà Xã hội học ở chỗ: nhà Xã hội học thường nghiên cứu tác giả trong bối cảnh lịch sử xã hội. Họ đi tìm lai lịch gia đình, các mối quan hệ xã hội, nghề nghiệp và tư tưởng chính trị của nhà văn để từ đó suy ra nội dung tác phẩm. Chẳng hạn, có nhiều người cho rằng, tác giả của Thơ Mới và Tự lực văn đoàn xuất thân từ gia đình khá giả, từ đó suy ra tác phẩm của họ phải bạc nhược, suy đồi, phản động. Nhiều nhà Xã hội học căn cứ vào các tác phẩm của Vũ Trọng Phụng để kết tội ông là “*nhà văn lưu manh*”. Nhưng thực ra ở ngoài đời, Vũ Trọng Phụng rất mẫu mực. Đọc bài thơ *Đi chùa Hương*, rất dễ nhầm tưởng tác giả là phụ nữ nhưng thực ra, Nguyễn Nhược Pháp là đàn ông. Đối với bài thơ *Độc Tiểu Thanh ký*, nếu xóa tên Nguyễn Du thì rất dễ nhầm tưởng tác giả là người Trung Quốc.

Trong truyện *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe), nhân vật xưng “*tôi*” là chàng Robinson. Nhưng thực ra, “*tôi*” không phải là tác giả vì đây là một câu chuyện giả tưởng, thể hiện mơ ước của Defoe về một cuộc sống tự lập ở xứ sở hoang vu, xa lạ. Như vậy, nhân vật Robinson của là cái *tôi* mơ ước của Defoe chứ không phải là con người thực tại của tác giả. Bởi vậy, có thể kết luận rằng, tác giả trong tác phẩm chưa chắc đã giống với tác giả

ngoài đời. Nếu như phương pháp Xã hội học thiên về nghiên cứu tác ngoài đời thì Thi pháp học chuyên về nghiên cứu tác giả trong tác phẩm văn chương.

Chúng ta hãy phân biệt khái niệm tác giả và người kể chuyện. Khái niệm người kể chuyện và tác giả thường đồng nhất nhưng đôi lúc khác nhau. Người kể chuyện có thể là tác giả (cá nhân, tập thể) hoặc nhân vật (chính, phụ). Nhưng ở đây, chúng tôi tạm thời xem hai khái niệm này là tương đương nhau. Người kể chuyện có nhiều tư thế lựa chọn: nhập cuộc hoặc đứng ngoài cuộc, lộ diện hoặc giấu mặt, kể chuyện ở ngôi thứ nhất hoặc ngôi thứ ba, chọn điểm nhìn bên trong, bên ngoài hay toàn tri. Ngoài ra còn xem xét người kể chuyện đứng ở vị trí không gian, thời gian nào. Cần xem xét chân dung của tác giả được thể hiện qua lời tự bạch hay qua lời nhận xét của các nhân vật khác.

Người kể chuyện còn được xem xét trong nhiều mối quan hệ: với câu chuyện kể – với người đọc – với các nhân vật. Ta cần xem xét sự luân phiên giữa lời người kể chuyện và lời các nhân vật thông qua đối thoại. Có loại nhân vật đảm nhiệm vai trò kể chuyện như tác giả. Cần xem xét dụng ý của nhà văn khi trao quyền trần thuật cho nhân vật: thể hiện cá tính nhân vật, thay đổi giọng cho sinh động, người kể tiết kiệm lời... Ta còn thấy có ba mối tương quan giữa người kể chuyện và nhân vật: người kể chuyện lớn hơn nhân vật, người kể chuyện bằng nhân vật và người kể chuyện nhỏ hơn nhân vật. Tùy thuộc vào mỗi vị thế, người kể chuyện có một cách xưng hô, dùng từ khác nhau. Người kể chuyện có thể dùng lời kể trực tiếp, gián tiếp hoặc nửa trực tiếp – gián tiếp. Ngoài ra, còn xem xét dung lượng kể, nhịp độ kể, giọng điệu kể...

Thông thường, tác giả không xuất hiện, giống như người đạo diễn đứng đằng sau bức màn sân khấu. Trong trường hợp này, chúng ta khó nhận biết diện mạo tác giả. Nhưng đôi lúc, tác giả lộ diện thành một nhân vật kiêm người kể chuyện như trong *Thượng Kinh ký sự*, *Tôi đi học*, *Lão Hạc*, *Cố hương*... Có thể nhận thấy rõ ràng điều này qua cách xưng hô “tôi”, “ta”, “chúng ta”, “anh”, “em”... Trong bài thơ *Đất nước* của Nguyễn Đình Thi, hình tượng tác giả hiện lên rất linh hoạt: “*Tôi nhớ những ngày thu đã xa (...) Người ra đi đầu không ngoảnh lại (...) Núi rừng đây là của chúng ta*”. Trong trường hợp tác giả hóa thân thành một nhân vật khác, ta vẫn có thể nhận ra. Ví dụ, trong *Hy Mã Lạp Sơn*, chủ thể phát ngôn là đỉnh núi, như người đọc vẫn xem đó là cảm quan của Xuân Diệu: “*Ta là Một, là Riêng, là Thứ Nhất / Không có chi bè bạn nổi cùng ta*”.

Hình tượng tác giả thể hiện rất rõ nét trong thơ, tuy nhiên, đôi lúc cũng lộ diện trong văn xuôi. Nguyễn Tuân không giấu nổi cái “tôi” rõ nét của mình nên thường xuất hiện trong tác phẩm: “*Rồi tôi vênh vác đi giữa cuộc đời như một viễn khách không có quê hương nhất định*”. Tác giả Aragon thường đột ngột xuất hiện vào giữa câu chuyện: “*Thiên hạ sẽ bảo rằng tác giả đi lạc đề và tác giả sẽ không cãi lại*” (Chuông thành Bale), “*Tôi biết rằng tác giả chẳng bao giờ nên xen vào... nhưng biết làm sao? Sự căm dỗ quá mãnh liệt*” (Tuần lễ thánh). Như vậy, không nghi ngờ gì nữa, người trần thuật chính là tác giả. Và qua đó, ta có thể thấy phần nào chân dung của Aragon trong truyện này: tác giả tự nhận thức

được rằng mình đã “đi lạc đề”, bởi vậy, “không cãi lại”, do dự nhưng bị “cám dỗ quá mãnh liệt”... Như vậy, có thể xem tác giả như một nhân vật. Ta gọi đây là hình tượng tác giả.

### **3.2.2. Các dấu hiệu để nhận biết phong cách tác giả**

Phân tích hình tượng tác giả là dựng lên chân dung của tác giả, xem thử diện mạo của anh ta như thế nào, có gì khác so với các tác giả khác. Tức là chúng ta tìm hiểu phong cách của nhà văn. Sau đây là những căn cứ để biết được phong cách của tác giả hoặc đặc điểm loại hình tác giả.

*Thứ nhất*, có thể căn cứ vào thể loại mà nhà văn đó thường sử dụng. Moliere chỉ chuyên viết hài kịch, Nói đến L. Tolstoi, người ta chỉ nghĩ đến tiểu thuyết. Huy Cận chỉ làm thơ, Nguyễn Tuân chỉ viết văn... Chính cái sở trường thể loại đã nói lên đặc điểm của nhà văn.

*Thứ hai*, căn cứ vào cảm hứng đề tài. Xuân Diệu chỉ có cảm hứng khi viết về tình yêu nam nữ, Tô Hữu chỉ có cảm hứng khi nói chuyện chính trị. Thạch Lam thích viết về cái tốt với thái độ trân trọng, cảm thông, Vũ Trọng Phụng chỉ thích mổ xẻ cái xấu của xã hội để phê phán nó.

*Thứ ba* là giọng điệu, Hàn Mặc Tử thường có giọng thơ buồn bã, còn tác giả Bút Tre có giọng bông đùa, Nguyễn Công Hoan có giọng châm biếm, Nguyễn Khải có giọng triết lý... Đó là những nhà văn có giọng điệu nhất quán trong suốt sự nghiệp cầm bút của mình.

*Thứ tư*, căn cứ vào không gian sự kiện. Các nhà văn miền núi thường miêu tả cảnh thiên nhiên hoang dã, phóng khoáng. Các nhà văn đồng bằng sông Cửu Long thường miêu tả không gian sông nước thoáng đãng. Các nhà văn thành phố thường thu hẹp không gian trong các văn phòng, căn hộ mười sáu mét vuông, đường phố, quán cà phê...

*Thứ năm* là thời gian sự kiện. Các nhà văn tả chân thường dùng loại thời gian bế tắc, còn các nhà văn cách mạng thường mở ra một tương lai xán lạn cho nhân vật. Các nhà văn chuyên viết ký thường dùng thời gian chính xác trong khi tác giả dân gian lại thích dùng thời gian phiếm chỉ...

*Thứ sáu* là kết cấu trần thuật. Tác giả dân gian và trung đại thường kể chuyện theo trật tự tuyến tính, còn khi đọc một tác phẩm mà thấy thời gian trần thuật bị xáo trộn liên tục thì biết ngay tác giả là nhà văn hiện đại. Đọc một tác phẩm dài hơi mà thấy có kết cấu trùng điệp và câu chữ lặp đi lặp lại nhiều thì có thể đó là lối kể của tác giả sử thi.

*Thứ bảy* là ngôn ngữ. Tác giả trung đại thích loại ngôn ngữ trang trọng, chuẩn mực, còn tác giả hiện đại thì thích loại ngôn ngữ đời thường, suồng sã. Nguyễn Tuân thích dùng câu chữ lịch chuẩn, Hồ Biểu Chánh thích dùng phương ngữ Nam Bộ. Ngôn ngữ thơ Tô Hữu dễ đọc dễ hiểu, thơ Chế Lan Viên khó đọc, khó hiểu...

*Thứ tám*, có thể khảo sát thêm cách dùng chi tiết hoặc cảnh sắc trong tác phẩm. Tác giả truyện cười thích dùng chi tiết lạ đời để đạt mục đích gây cười giòn giã. Nhiều nghệ sĩ lãng mạn thích dùng màu vàng trong khi các nghệ sĩ cách mạng lại thích dùng màu đỏ...

Để nhận biết phong cách tác giả, chúng ta phải xem xét kết hợp nhiều yếu tố nêu trên. Các yếu tố này những dấu hiệu để nhận biết phong cách thể loại, trào lưu, trường phái và thời đại văn chương.

### 3.2.3. Giọng điệu của tác giả - người trần thuật

Một trong những dấu hiệu để nhận dạng người trần thuật là giọng điệu. Trong tác phẩm văn chương, có giọng điệu của nhân vật và của tác giả. Có khi, giọng điệu của tác giả hóa thân vào nhân vật. Và nếu giọng điệu của nhân vật không trùng với tác giả thì nó cũng do tác giả sáng tạo ra. Giọng điệu của tác giả - người trần thuật bao trùm tác phẩm. Bởi vậy, khi nghiên cứu giọng điệu, ta chủ yếu tìm hiểu giọng điệu của tác giả.

Giọng điệu có liên quan tới nhiều yếu tố. Trước hết, nó liên quan tới ngôn ngữ nên nhiều công trình xếp ngôn ngữ và giọng điệu chung một chương mục. Thứ hai, giọng điệu cũng liên quan tới bối cảnh phát ngôn, tức là chịu sự chi phối của không gian và thời gian. Thứ ba, giọng điệu thuộc về chủ thể phát ngôn, tức là tác giả và nhân vật. Trong ba yếu tố trên thì chủ thể phát ngôn là quan trọng nhất. Bởi vậy, chúng ta sẽ đặt phần “Thi pháp giọng điệu” vào mục Thi pháp tác giả.

Có nhiều loại giọng điệu và vai trò của từng loại không giống như nhau ở các tác phẩm, tác giả, nhân vật... Chẳng hạn, cũng cùng một tác giả Chế Lan Viên nhưng giọng điệu trong tập *Điêu tàn* buồn bã, còn giọng điệu trong tập *Ánh sáng và phù sa* lại rất vui tươi. Thậm chí trong cùng một tác phẩm nhưng tác giả cũng có nhiều giọng điệu. Chẳng hạn, trong *Trước giờ nổ súng*, khi nói về các nhân vật người Lào, Phan Tứ dùng giọng nghiêm túc, tôn trọng. Trong khi nói về các chiến sĩ Việt Nam, có khi dùng giọng nghiêm túc, có khi dùng giọng giễu cợt.

Sau đây, chúng ta khảo sát một số giọng điệu cơ bản thường thấy trong văn chương.

**Một, giọng điệu thành kính, trang trọng:** thường thấy trong dòng văn chương mang cảm hứng sử thi. Văn chương trung đại sử dụng loại giọng điệu này nhiều hơn văn chương hiện đại. Trong *Bài ca chúc tết thanh niên*, Phan Bội Châu thể hiện sự tôn trọng thanh niên qua cách dùng từ “thưa” đối với từng đối tượng: cô, cậu, anh. “*Thưa các cô, các cậu lại các anh / Trời đã mới, người càng nên đổi mới / Mở mắt thấy rõ ràng tân vận hội / Ghé tay vào xóc vác cựa giang san*”. Tác giả không có giọng mệnh lệnh mà khuyên “càng nên”. Bài thơ cũng dùng nhiều từ Hán Việt để tạo không khí trang trọng.

**Hai, giọng điệu ngợi ca, hào sảng:** thường thấy trong các tác phẩm anh hùng ca, tiểu thuyết lịch sử, văn chương cách mạng. Trong *Bạch Đằng giang phú*, Trương Hán Siêu đã dùng bút pháp phóng đại với nhịp ngắn, dồn dập để thể hiện cảm hứng ngợi ca kỳ tích lịch sử: *Muôn đội thuyền bày: rừng cờ phát phối. / Hùng hổ sáu quân; dáo gươm sáng chói. / Thắng bại chưa phân; Bắc Nam lữ đối. / Ánh nhật nguyệt chừ phải mờ; Bầu trời đất chừ sắp hoại. (...) Khắc nào: / Trận Xích-bích, quân Tào Tháo tan tác tro bay; / Bến Hợp-phì giặc Bồ Kiên lát giây chết rụi. / Đến nay nước sông tuy chảy hoài; / Mà nhục quân thù không rửa nổi! / Tái tạo công lao; muôn đời ca ngợi*”.

**Ba, giọng điệu khảo cứu, khách quan:** thường thấy trong các tác phẩm khảo cứu phong tục lịch sử, viết về đề tài khoa học. Trong *Thương nhớ mười hai*, Vũ Bằng đã khảo cứu phong tục Bắc Bộ: “*Càng đẹp hơn nữa là những ngày tháng ba làng nào cũng có hội hè đình đám, đèn chăng lá kết rợp trời, hương án, quạt cờ la liệt. Đó là mùa tế thần, tế thánh, mùa rước kiệu của cả Phật giáo lẫn Công giáo, mùa đánh cờ người, cờ bỏi, mùa rước sắc, mùa chọi gà, chọi cá, nhưng quyến rũ nhất và đặc biệt nhất là những cuộc đấu vật ở Hà Lạng, Trà Lũ, Hoàn Nha, Mai Động...*”. Đoạn văn trên có sử dụng thủ pháp liệt kê, bút pháp tả chân kết hợp với giọng văn khách quan.

**Bốn, giọng điệu suy tư, triết lý:** thường thấy trong các tác phẩm về đề tài tôn giáo và triết học, trong văn chương hiện thực và cách mạng, đặc biệt là trong thể loại kịch. Trong kịch *Hòn Trơng Ba, da hàng thịt*, có nhiều đoạn triết lý rất sâu sắc. Lời của Đê Thích nói với Trương Ba có kỹ năng lập luận bác bỏ, so sánh trên trời, dưới đất, thiên thần, dân thường để rút ra chân lý theo hướng lập luận quy nạp: “*Thế ông ngỡ tất cả mọi người đều được là mình toàn vẹn cả ư? Ngay cả tôi đây. Ở bên ngoài, tôi đâu có được sống theo những điều tôi nghĩ bên trong. Mà cả Ngọc Hoàng nữa, chính người lắm khi cũng phải khôn ép mình cho xứng với danh vị Ngọc Hoàng. Dưới đất, trên trời đều thế cả, nữa là ông*”.

**Năm, giọng điệu trữ tình, bay bổng:** thường thấy trong thể loại thơ hoặc văn xuôi lãng mạn. Trong bài ký *Ai đã đặt tên cho dòng sông*, Hoàng Phủ Ngọc Tường đã tạo ra một giọng văn đầy chất thơ bởi sử dụng nhiều thi liệu thơ ca, nhạc điệu thơ với giọng điệu nhẹ rất Huế: “*Và giống như nàng Kiều trong đêm tình tự, ở ngã rẽ này, sông Hương đã chí tình trở lại tìm Kim Trọng của nó, để nói một lời thề trước khi về biển cả: "Còn non, còn nước, còn dài, còn về, còn nhớ..."*”. Lời thề ấy vang vọng khắp lưu vực sông Hương thành giọng hò dân gian; ấy là tấm lòng người dân nơi Châu Hoá xưa mãi mãi chung tình với quê hương xứ sở.”

**Sáu, giọng điệu yêu thương tha thiết:** thường thấy trong ca dao, văn chương lãng mạn... Trong bài thơ *Áo lụa Hà Đông*, Nguyên Sa sử dụng nhiều câu cảm, câu khiến làm cho bài thơ có giọng điệu tha thiết: “*Nắng Sài Gòn anh đi mà chợt mát / bởi vì em mặc áo lụa Hà Đông / anh vẫn yêu màu áo ấy vô cùng / thơ của anh vẫn còn nguyên lụa trắng / em ở đâu, hồi mùa thu tóc ngắn / giữ hộ anh màu áo lụa Hà Đông / anh vẫn yêu màu áo ấy vô cùng / giữ hộ anh bài thơ tình lụa trắng*”. Những thán từ “vô cùng”, “hồi”, cách xưng hô “anh”, “em” làm cho đoạn thơ mang âm hưởng tâm tình yêu thương da diết.

**Bảy, giọng điệu ngậm ngùi, thương cảm:** thường thấy trong ca dao, truyện cổ tích, truyện thơ Nôm và các thể văn chương hiện đại. Trong bài *Độc Tiểu Thanh ký*, Nguyễn Du đã bộc lộ giọng điệu thương cảm khi đối lập hai mảng không gian cảnh đẹp và gò hoang, cho thân phận giai nhân trong quá khứ cũng đồng thời liên tưởng đến tương lai của mình. *Tây Hồ cảnh đẹp hóa gò hoang, / Thôn thức bên song mảnh giấy tàn. / Sơn phấn có thân chôn vãn hận, / Văn chương không mệnh đót còn vương. / Nổi hờn kim cổ trời khôn hỏi, /*

*Cái án phong lưu khách tự mang. / Chẳng biết ba trăm năm lẻ nữa, / Thiên hạ ai người khóc Tố Như ?*

**Tám, giọng điệu giận hờn, xót xa:** Trong tác phẩm *Tố Tâm* (Hoàng Ngọc Phách), giọng điệu trữ tình thường được thể hiện qua văn viết thư. Tố Tâm đã dùng nhiều câu cảm cộng với biện pháp ngoa dụ để bộc lộ nỗi đau đớn của mình: “*Chiều hôm nay em tiếp được thư anh, thật là bức thư xé ruột, em đọc đi đọc lại nát cả thư. Anh ơi tình tình anh dầm dấp làm gì, văn chương anh gieo giắt làm gì để xé tâm can em như vậy? Lòng em anh lấy hết rồi, hồn em anh thu hết rồi, sao anh gieo sâu trong tâm can một mối tình tình dầm dấp làm vậy để em nhớ thương đau đớn thế này. Em đau đớn mà em phải cố gương làm tươi cho yên lòng mẹ em khi bệnh nặng, và để che mắt chị em ở các nơi về (...) nhưng các cô càng giễu cợt em bao nhiêu thì em lại càng khổ tâm bấy nhiêu, mà em vẫn phải làm vẻ mặt điềm nhiên, lấy cái cười chạy qua nước mắt mà đối lại...”*

**Chín, giọng điệu lạnh lùng, dửng dưng:** thường thấy trong văn chương hiện thực, tiểu thuyết phi lý, thơ tân hình thức. Trong truyện *Kẻ xa lạ* (A. Camus), nhân vật kể chuyện xưng “tôi” (Meursault) kể lại chuyện mẹ mất bằng một giọng lạnh lùng, vô cảm “*Má tôi chết ngày hôm nay, hay có lẽ từ hôm qua, tôi cũng không biết nữa. Tôi nhận được một bức điện tín của viện dưỡng lão: “Má chết. An táng ngày mai. Thành thực phân ưu”*. Như thế không có gì rõ rệt cả. Có lẽ chết hôm qua. Viện dưỡng lão ở Marengo, cách Alger tám mươi cây số”. Anh ta tham gia vụ giết người một cách vô cảm và cũng lạnh lùng chất vấn của tòa án. Nhà phê bình Barthes cho rằng Camus đã sử dụng một giọng văn “trung tính”, “một cách viết trắng”, “lạnh”.

**Mười, giọng điệu bông đùa, dí dỏm:** thường thấy trong thể loại truyện cười, ca dao hài hước, truyện trào phúng. Trong *Những cuộc phiêu lưu của Tom Sawyer*, Mark Twain dùng giọng điệu bông đùa khi miêu tả cậu bé Tom - một “anh hùng” vừa mang tính trẻ con vừa mang tính người lớn: “*Cuối cùng, đội quân của Tom chiến thắng. Sau đó hai bên tính số tử vong, trao đổi tù binh, ấn định ngày hẹn sắp tới rồi ai về nhà nấy. Trên đường về, Tom trông thấy trong vườn của gia đình Thatcher một cô bé duyên dáng nó chưa biết. (...) Tim đập hồi hộp, nó leo lên hàng rào, nằm dài dưới cánh cửa sổ. Nó muốn chết như vậy, dưới bầu trời thù nghịch, hoàn toàn cô đơn, bị mọi người ruồng bỏ... Bỗng cửa sổ mở ra, có tiếng léo néo của một bà giúp việc rồi một thùng nước lạnh buốt giội lên mình thằng bé khốn khổ. Quên hết những nỗi đau ghê gớm của phút lâm chung, cô độc, nó đứng bật lên, vừa nguyên rửa vừa nổi quạu, chạy biến vào bóng đêm. Tối đó, nó đi ngủ mà không đọc Kinh, điều này được Sid ghi nhớ kỹ”*.

**Mười một, giọng điệu mỉa mai, châm biếm:** thường thấy trong ca dao trào phúng, truyện cười, tiểu thuyết hiện thực và văn xuôi hậu hiện đại. Trong truyện ngắn *Người trong bao*, Sekhov đã dùng hình ảnh tượng trưng cái bao để chỉ sự bó buộc của con người. “*Một tháng sau, Belikov chết. Bấy giờ, khi nằm trong quan tài, vẻ mặt hắn trông hiên lành, dễ chịu, thậm chí còn có vẻ tươi tỉnh nữa, cứ hệt như hắn mừng rằng cuối cùng hắn đã được*



chui vào cái bao mà từ đó không bao giờ hẳn phải thoát ra nữa. Phải rồi, thế là hẳn đã đạt được mục đích cuộc đời!”. Cách nói mỉa thể hiện ở miêu tả chân dung nhân vật, lẽ ra người chết phải buồn nhưng Belikov “tươi tỉnh”, mừng vì mình đã được chui vào bao như mục đích lúc còn sống. Cái bao chỉ một cách sống bó buộc, được đem so sánh với cái quan tài nên làm cho độc giả không khỏi bật cười.

**Mười hai, giọng điệu căm thù, phẫn nộ:** thường thấy trong các thể hịch, cáo, văn tế, văn chương cách mạng. Trong *Bình Ngô đại cáo* cũng có đoạn bộc lộ lòng căm thù của tác giả khi nói về tội ác giặc Minh. Tác giả sử dụng nhiều biện pháp tu từ như: phóng đại, ẩn dụ, nhân hóa để diễn tả thêm sâu sắc tội ác của giặc: “*Nướng dân đen trên ngọn lửa hung tàn, / Vùi con đỏ xuống dưới hầm tai vạ. / Dối trời lừa dân đủ muôn ngàn kế, / Gây binh kết oán trải hai mươi năm. (...) Độc ác thay, trúc Nam Sơn không ghi hết tội, / Dơ bẩn thay, nước Đông Hải không rửa sạch mùi. / Lẽ nào trời đất dung tha, / Ai bảo thần nhân chịu được? (...) Ngẫm thù lớn há đội trời chung / Căm giặc nước thề không cùng sống / Đau lòng nhức óc, chốc đà mười mấy năm trời / Ném mật nằm gai, há phải một hai sớm tối. / Quên ăn vì giận, sách lược thao suy xét đã tinh”*.

#### **3.2.4. Một số kiểu loại tác giả qua các giai đoạn và thể loại văn chương**

Có hai hướng nghiên cứu Thi pháp tác giả. Một là nghiên cứu kiểu loại tác giả, dành cho văn chương dân gian và văn chương trung đại. Khi cá tính nhà văn không được thể hiện rõ nét nên nhiệm vụ của nhà nghiên cứu là đi tìm nét chung của các nhà văn trong cùng bộ phận để từ đó đúc kết nên đặc điểm của loại hình tác giả. Hướng thứ hai là nghiên cứu phong cách tác giả, áp dụng cho nghiên cứu văn chương hiện đại. Khi cá tính của nhà văn đã phát triển và bút phá khỏi phong cách chung để tạo ra phong cách riêng. Nghiên cứu phong cách tác giả thường là đi tìm cái riêng độc đáo của mỗi nhà văn để khẳng định đóng góp của nhà văn đó trong nền văn chương. Sau đây, chúng ta sẽ đi vào tìm hiểu một số kiểu loại tác giả đã tồn tại trong Lịch sử văn học.

Mỗi dân tộc, giai đoạn văn học và thể loại có một kiểu tác giả đặc trưng. Văn chương dân gian là sáng tác tập thể nên người kể chuyện cũng đồng thời là tác giả. Văn chương dân gian không mang dấu ấn cá nhân mà chỉ mang dấu ấn của một cộng đồng người. Mỗi một dân tộc, vùng miền có quan niệm thẩm mỹ riêng, có cách thức diễn đạt riêng nên cũng tạo ra một loại hình tác giả riêng. Tác giả dân ca dân tộc thiểu số Việt Nam thường dùng lối nói hình ảnh, lấy những vật quen thuộc ở rừng núi để diễn tả tình cảm chất phác của mình. Trong khi tác giả dân ca người Kinh có vốn từ ngữ phong phú hơn, biết dùng những từ trừu tượng để diễn đạt tình cảm tinh vi của người miền xuôi. Tác giả truyện cổ tích Việt Nam thường dùng những hình ảnh quen thuộc của nền kinh tế nông nghiệp nhiệt đới như ruộng đồng, sông nước, tre dừa, trâu bò, nhà tranh, cộng đồng làng xã... Tác giả truyện cổ tích Châu Âu thường dùng những hình ảnh mang dấu ấn của nền kinh tế du mục xứ lạnh như: đàn cừu, cỗ xe tam mã chạy qua thảo nguyên, ống khói của những căn nhà gỗ, cối xay gió, rừng phong, tuyết trắng, lâu đài ở trong rừng, mũ phù thủy, gã râu

dài... Tác giả dân gian Ấn Độ thích triết lý cao siêu, trong khi tác giả dân gian Việt Nam thích nói những chuyện thực tế gắn với miếng cơm manh áo hằng ngày.

Mỗi thể loại có một kiểu tác giả riêng. Tác giả thần thoại thường ngây thơ theo lối tư duy trẻ con, nhìn đâu cũng thấy thần tiên cả. Tác giả truyện cổ tích chuộng đề tài thế sự và có lập trường thiện ác phân minh, “ở hiền gặp lành”. Tác giả sử thi chuộng đề tài lịch sử và thường kể chuyện nhân danh cộng đồng. Tác giả truyện cười là người hóm hỉnh và sắc sảo, có tài kể chuyện. Tác giả ca dao dân ca đầy ắp nỗi niềm tâm sự, thường quan tâm chuyện tình yêu đôi lứa. Có lẽ tác giả dân ca thường là thanh niên đang tuổi yêu đương, tác giả tục ngữ là người già từng trải nhiều kinh nghiệm, tác giả câu đố là người có trí tuệ, ham vui, tác giả đồng dao là người thích trẻ con... Dĩ nhiên, đó chỉ là cách nói tương đối...

Nhà văn trung đại thường không có phong cách rõ nét vì họ quan niệm cái ta quan trọng hơn cái tôi. Họ thường là những nhà Nho, vua quan, nhà tu hành... cao đạo, ung dung, tự tại, chan hòa với vũ trụ. Văn chương hiện đại vốn rất đa dạng về phong cách, mỗi trường phái, mỗi nhà văn mang một dáng vẻ khác nhau nên không có một phong cách chung cho tất cả. Tuy nhiên, ta cũng có thể rút ra một số đặc điểm chung như sau: Nếu như nhà văn trung đại tôn sùng thời quá khứ, càng xa càng tốt thì nhà văn hiện đại chuộng thời hiện tại chưa hoàn thành, còn gây tranh cãi tạo nên tạo ra tính đối thoại dân chủ, phá vỡ những tôn ti trật tự trong văn chương. Nhà văn không ngại đặt điểm nhìn áp sát hiện thực để miêu tả cái xấu xa buồn cười, vạch trần bộ mặt giả dối của xã hội với giọng điệu châm biếm khôi hài. Nếu nhà thơ trung đại thích sự khuôn phép, đề cao lý tính thì các nhà thơ lãng mạn chủ trương giải phóng tình cảm, bộc lộ những cảm xúc tự nhiên của con người. Họ được tự do phát triển cá tính, tự do thể nghiệm các cách diễn đạt mới, siêu ngôn ngữ, chấp nhận lệch chuẩn. Nói tóm lại, nhà văn hiện đại là kẻ tự do đi tìm cái mới trong nghệ thuật. Có thể nói Vũ Trọng Phụng, Nam Cao, Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Tuân... là những người tiêu biểu cho phong cách nhà văn hiện đại. Còn Xuân Diệu, Chế Lan Viên, Bùi Giáng, Thanh Tâm Tuyền... là những người tiêu biểu cho phong cách nhà thơ hiện đại.

Trong văn chương hậu hiện đại, vai trò của tác giả không còn được coi trọng nữa. Nhiều người cổ xúy cho việc giết chết tác giả và nhân vật. Barthes phủ nhận loại “tác giả toàn năng”, “tác giả - thượng đế” và thay bằng các khái niệm: “tác giả vắng mặt”, “người viết hiện đại”. Ông lập luận rằng, khi nhìn một tấm vải, người ta ít quan tâm tới người dệt nó. Nói cách khác, người dệt đã biến mất khi tấm vải được đưa ra chợ bán, chuyển giao qua tay nhiều người [3, tr. 182]. Một tấm vải có thể có nhiều chủ nhân thì một tác phẩm nghệ thuật cũng có thể có nhiều chủ nhân. Mỗi độc giả sẽ tạo dựng cho một ý nghĩa riêng khi tiếp nhận tác phẩm. Một triệu độc giả sẽ có một triệu tác phẩm. Cũng cùng quan điểm trên, P. Valery cho rằng: “Mọi tác phẩm đều là tác phẩm của nhiều thứ khác chứ không phải của một tác giả”.

Chẳng hạn, cốt truyện của *Truyện Kiều* không phải do Nguyễn Du sáng tạo ra mà mô phỏng *Kim Vân Kiều tân truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân. Thể lục bát trong *Truyện Kiều*

không phải do Nguyễn Du tạo ra mà đã có sẵn trong văn chương dân gian Việt Nam. Nhiều chất liệu trong truyện Kiều cũng rút từ các điển tích bên Trung Quốc hoặc trong thành ngữ dân gian Việt Nam. Chẳng hạn: “*Vàng trắng ai xẻ làm đôi / Nửa in gói chiếc nửa soi dặm đường*” được lấy ý từ câu ca dao: “*Vàng trắng ai xẻ làm đôi / Đường trường ai vẽ ngược xuôi hỡi chàng*”... Như vậy, công trình Truyện Kiều là của một tập thể nhiều người chứ không riêng gì Nguyễn Du. Cũng giống như tháp Eiffel ở Paris, người ta cho rằng tác giả của nó là ông Eiffel nhưng thực ra đây là công trình của chung rất nhiều người. Trong đó có tập thể các công nhân, kỹ sư và chính khách...

Điều này làm ta liên tưởng đến tính phiếm chỉ và tính tập thể trong sáng tác dân gian. Chẳng hạn như “*Ai đi đâu đó hỡi ai / Hay là trúc đã nhớ mai đi tìm*”. Tác giả thực sự của bài thơ này đã biến mất và thay vào đó là hàng ngàn chủ thể phát ngôn khác, ai cũng có thể tự nhận mình là tác giả bài thơ, bất cứ nam hay nữ. Vì từ “ai” có thể dùng cho cả nam lẫn nữ. Hoặc mỗi người có thể tự do viết lại văn bản này bằng việc chế biến chút ít như: “*anh đi đâu đó hỡi anh*”, “*em đi đâu đó hỡi em*”, “*mình đi đâu đó hỡi mình*”, “*hoa đi đâu đó hỡi hoa*”... Và vì vậy, ai cũng có thể là tác giả của bài thơ trên. Hiện tượng như vậy cũng xuất hiện trong thơ ca hiện đại. Người ta thuộc lòng rất nhiều bài hát nhưng không ai biết tác giả của nó là ai. Dường như thói quen nghĩ rằng bài hát đó là của ca sĩ X, ca sĩ Y. Ví dụ bài hát *Tội tình* (Hàn Châu), ca sĩ nữ thì hát: *Sao **anh** bỏ ra đi, **em** nào có tội tình gì ?* Ca sĩ nam thì hát: *Sao **em** bỏ ra đi, **anh** nào có tội tình gì ?* Văn bản có tính chất mở để cho tất cả ai cũng có thể trở thành tác giả của chúng. Như vậy, chúng ta sẽ có một kiểu tác giả tập thể, hay nói khác đi, tác giả đã chết.

### 3.3. QUAN NIỆM NGHỆ THUẬT VỀ CON NGƯỜI

#### 3.3.1. Khái niệm quan niệm nghệ thuật về con người

Hiện nay, trong giới Thi pháp học chưa có sự thống nhất nhau trong vấn đề nghiên cứu quan niệm nghệ thuật về con người. Có người cho rằng, đây là vấn đề thuộc về nội dung chứ không thuộc hình thức tác phẩm. Có người cho rằng, trong Thi pháp nhân vật, việc nghiên cứu quan niệm nghệ thuật về con người là quan trọng nhất. Khi khảo sát quan niệm nghệ thuật về con người, chúng ta thấy có ba cấp độ như sau:

a. Những quan niệm về con người được toát ra từ lời phát ngôn lộ liễu của tác giả. Ví dụ: “*Trăm năm trong cõi người ta / Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau* (Truyện Kiều). “*Hỡi ôi! Thì ra lòng khinh, trọng của chúng ta có ảnh hưởng đến cái nhân cách của người khác nhiều lắm; nhiều người không biết gì là tự trọng, chỉ vì không được ai trọng cả; làm nhục người là một cách rất diệu để khiến người sinh đê tiện...* (Tư Cách Mỗ - Nam Cao)

b. Những quan niệm về con người thể hiện qua lời của nhân vật: “*Gió nói tôi nghe những tiếng thì ào / "Khi Tổ quốc cần, họ biết sống xa nhau..."* (Cuộc chia ly màu đỏ - Nguyễn Mỹ). Xác anh hàng thịt nói với hồn Trương Ba: “*Khi muốn hành hạ tâm hồn con người, người ta xúc phạm thể xác... Những vị lắm chữ nhiều sách như các ông là hay vin*

vào có tâm hồn là quý, khuyên con người ta sống vì phần hồn, để rồi bỏ bê cho thân xác họ mãi khổ sở, nhếch nhác” (Hồn Trương Ba, da hàng thịt – Lưu Quang Vũ)

c. Những quan niệm về con người thể hiện qua kết cấu, cốt truyện, không gian thời gian, điểm nhìn, cách miêu tả nhân vật... Trong tục ngữ, ca dao, các triết lý thường được trình bày một cách ẩn dụ: “Ở bầu thì tròn, ở ống thì dài”, “Bầu ơi thương lấy bí cùng / Tuy rằng khác giống những chung một giàn”. Trong truyện cổ, triết lý thường được thể hiện qua mô típ “Ở hiền gặp lành” kết thúc có hậu. Trong *Tam Quốc chí*, có triết lý về mối quan hệ đối lập và liên kết giữa các loại người: Tào Tháo (tuyệt gian), Lưu Bị (tuyệt nhân), Không Minh (tuyệt trí), Quan Công (tuyệt nghĩa), Trương Phi (tuyệt dũng).

Để làm sáng tỏ hơn cấp độ thứ ba này, ta có thể lấy thêm một vài ví dụ trong lĩnh vực mỹ thuật. Lý tưởng thẩm mỹ của người Ai Cập cổ đại được thể hiện qua hình ảnh con nhân sư. Yếu tố hình thức nghệ thuật của các bức tượng này thể hiện qua chất liệu đá (cứng rắn, trường tồn), những nét chạm khắc tinh xảo, sự lắp ghép khéo léo giữa đầu người và mình sư tử... Còn quan niệm nghệ thuật qua bức tượng này là: niềm mơ ước có được trí thông minh như con người và sức mạnh như sư tử để vượt qua những trở ngại, thống trị muôn loài. Lý tưởng thẩm mỹ của con người thời Phục Hưng được thể hiện qua bức tượng *Chàng David* của danh họa Michelangelo. Sự lựa chọn chất liệu cũng có tính nghệ thuật: đá cẩm thạch trắng, vừa thể hiện sự tinh khiết, quý giá vừa có khả năng trường tồn (khác với đất nung hoặc sáp). Bức tượng cao 5,17 mét, nghĩa là cao gấp ba người thường, toát lên sự cao siêu, hoàng tráng. Họa sĩ đã chạm khắc chi tiết từng đường nét rất tinh xảo, cơ thể cân đối, toàn vẹn. Qua nghệ thuật khắc họa như vậy, họa sĩ thể hiện một khát vọng về con người mang vẻ đẹp hài hòa cả thể xác lẫn tâm hồn, khỏe mạnh, thông minh, dũng cảm... Vẻ đẹp con người được thể hiện rõ ràng nhất qua hình thể tự nhiên, không cần sự che đậy của quần áo. Đó là quan niệm nghệ thuật về con người.

Rõ ràng, ta thấy rằng cấp độ thứ ba có “chất nghệ thuật” cao nhất. Tác giả và nhân vật không phát biểu lộ liễu nhưng người đọc vẫn hiểu được ẩn ý trên cơ sở liên tưởng, khái quát và giải mã các lớp ý nghĩa của hình tượng. Ta gọi cấp độ thứ ba là điển hình cho triết lý nghệ thuật về con người. Cấp độ thứ hai cũng có thể khảo sát nhưng ít tiêu biểu hơn.

Tuy nhiên, sẽ có một số ý kiến muốn mở rộng phạm vi khái niệm quan niệm nghệ thuật về con người. Theo họ thì bất cứ một triết lý nào về con người nằm trong tác phẩm nghệ thuật cũng đều được xem là quan niệm nghệ thuật về con người. Một số người cho rằng, nếu tác giả phát biểu một cách có nghệ thuật thì cũng được gọi là quan niệm nghệ thuật về con người. Ví dụ: “*Khi ta ở chỉ là nơi đất ở / Khi ta đi đất đã hóa tâm hồn*” (Chế Lan Viên). Phát ngôn này có nhạc điệu, hình ảnh, súc tích nên cũng được xem đó là quan niệm nghệ thuật về con người.

Chúng ta sẽ rất dễ sa lầy vào những cuộc tranh luận bất tận khi đứng trước ranh giới giữa nội dung và hình thức trong quan niệm nghệ thuật về con người. Chúng ta có thể chốt lại vấn đề như thế này: Quan niệm nghệ thuật về con người là hình thức trình bày triết lý về

con người trong tác phẩm nghệ thuật. Ở đây cần chú ý hai vấn đề, một là những triết lý này phải nằm trong tác phẩm nghệ thuật chứ không phải là triết lý của tác giả ở ngoài đời. Thứ hai, ưu tiên khảo sát những triết lý được trình bày một cách có nghệ thuật. Trường hợp tác giả phát biểu một cách quá lộ liễu, dài dòng và không có tầm khái quát, không có gì mới mẻ thì có thể không khảo sát.

Một điều cần lưu ý nữa là quan niệm về con người không nhất thiết lúc nào cũng là của tác giả. Trong *Tam Quốc chí*, Tào Tháo có triết lý nổi tiếng: "*Thà ta phụ người chứ không bao giờ để người phụ ta*". Không thể xem triết lý đó là của La Quán Trung. Trong *Đôi mắt*, hai nhân vật Hoàng và Độ tranh cãi nhau về người nông dân, trí thức, cách mạng... Nhiều bạn đọc nghĩ rằng Nam Cao sẽ đứng về phía Độ vì Độ hiện thân cho tác giả. Nhưng thực ra, Nam Cao chấp nhận quan điểm của cả hai bên. Nghĩa là Nam Cao thấy các đối tượng trên cũng có mặt ưu điểm (như Độ nói) nhưng cũng có nhược điểm (như Hoàng nói). Trong vở kịch, *Hồn Trương Ba da hàng thịt*, nhiều người nghĩ rằng Lưu Quang Vũ sẽ đứng về phía Trương Ba để phản đối quan điểm của anh hàng thịt và Đế Thích. Nhưng thực ra, quan niệm của anh hàng thịt và Đế Thích lại có vẻ "cấp tiến" và "thiết thực" hơn Trương Ba. Quan niệm nghệ thuật về con người có thể là của tác giả, của nhân vật, của một thời đại, dân tộc và quan điểm của tác giả có thể tương đồng hoặc tương phản với nhân vật.

### **3.3.2. Các quan niệm nghệ thuật về con người qua từng giai đoạn và thể loại văn chương**

Quan niệm nghệ thuật về con người là một phạm trù lịch sử, có thể thay đổi qua từng thời kỳ, từng xu hướng văn học, từng tác giả, tác phẩm và loại thể. Sau đây, chúng ta sẽ đi qua một số quan niệm nghệ thuật về con người đã từng tồn tại trong văn chương Việt Nam và thế giới.

Tác giả dân gian quan niệm rằng thần tiên ma quỷ là có thật và chi phối đến cuộc sống con người. Nhờ vậy, một số người ở trần gian cũng có khả năng siêu phàm. Có thể thấy quan niệm đó qua cách sử dụng yếu tố kỳ ảo trong thể loại thần thoại. Cách kết thúc có hậu trong truyện cổ tích cũng cho thấy niềm tin của tác giả dân gian vào quy luật "Ở hiền gặp lành, ở ác gặp dữ".

Ca dao tục ngữ cũng là một kho tàng kinh nghiệm sống của người bình dân. Bằng một lối diễn đạt ngắn gọn súc tích, sinh động, ca dao tục ngữ đã đúc kết được nhiều quy luật quý báu về mối tương giao giữa con người và tự nhiên, kinh nghiệm về con người. Phần lớn ca dao tục ngữ trình bày các triết lý nhân sinh của mình dưới dạng các tín hiệu nghệ thuật, tức là các hình ảnh ẩn dụ, nhân hóa. "*Người xấu duyên lặn vào trong / bao nhiêu người đẹp duyên bong ra ngoài*", "*Một cây làm chẳng nên non / ba cây chụm lại nên hòn núi cao*".

Đọc thơ trung đại, ta thấy có nhiều hình ảnh tượng trưng như: tùng, cúc, mai, khuôn trăng, râu hùm, hàm én... Căn cứ vào nghệ thuật thể hiện nhân vật như vậy, ta thấy người xưa quan niệm con người là một tiểu vũ trụ, có sự tương giao với thiên nhiên... Thơ

Đường cũng như tranh thủy mặc Trung Quốc không khắc họa con người và sự vật một cách rờm rà, chi tiết, mà chỉ chấm phá vài nét cơ bản, cốt để thấy được cái thần thái con người, linh hồn sự vật. Các nhà thơ trung đại phương Đông coi việc làm thơ là để nói lên chí hướng, suy tư về vũ trụ, con người (thi ngôn chí). Cho nên, khi phân tích thơ trung đại, ta phải chú ý bút pháp “lấy cảnh ngụ tình”, “vẽ mây nảy trăng”, vén cây mới thấy người, mà chỉ thấy cái thần thái là chính chứ không thấy đầy đủ tay chân.

Nguyễn Đình Chiểu sáng tác *Lục Vân Tiên* là để nêu lên những quan niệm về đạo lý làm người. Nhân vật Lục Vân Tiên tiêu biểu cho mẫu người quân tử với các đức tính nhân – lễ – nghĩa – trí – tín. Kiều Nguyệt Nga là kiều mẫu người phụ nữ lý tưởng với các đức tính công – dung – ngôn – hạnh (“*Trai thời trung hiếu làm đầu / Gái thời tiết hạnh làm câu trau mình*”). Trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du đã thể hiện nhiều triết lý về Nho, Phật, Lão. Những triết lý đó được bộc lộ qua ba phương diện: lời tác giả: “*Lạ gì bỉ sắc tư phong / Trời xanh quen thói má hồng đánh ghen*”. Lời nhân vật Tam Hợp đạo cô: “*Sự rằng: Phúc họa đạo trời / Cõi nguồn cũng ở lòng người mà ra*”. Đặc biệt, triết lý truyện Kiều được thể hiện qua kết cấu cốt truyện: cuộc đời Thúy Kiều được vận hành theo nguyên tắc đối lập âm dương bù trừ (bỉ sắc tư phong, tài mệnh tương đố). Sự luân hồi, quả báo (*Kiếp xưa đã vụng đường tu / Kiếp này chẳng kéo đền bù mới xuôi*”).

Quan niệm về con người đa diện, con người mang tính nhân loại phổ quát đã manh nha từ *Truyện Kiều*, *Chinh phụ ngâm*, *Cung oán ngâm khúc*, qua thơ Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương, Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ. Trong *Chí nam nhi*, Nguyễn Công Trứ đã xác định thanh niên cần nhập thế, giúp đời, phấn đấu cho công danh theo quan niệm Nho giáo. Đến *Bài ca ngát ngưỡng*, ông dung hòa cả Nho, Phật, Lão. Có thể thấy quan điểm Nho giáo qua phép liệt kê các chức vụ, công danh. Màu sắc Đạo giáo thể hiện qua thái độ dung hòa giữa “được mất”, “khen chê” “kiếm cung” - “từ bi”, sự “giải tổ” để sống tự do, làm bạn cùng “mây trắng”, “bò vàng”, “gót tiên”. Màu sắc Phật giáo thể hiện ở thái độ “từ bi”, hình tượng ông Bụt... Ngoài sự cụ thể hóa sinh động triết lý Nho – Phật – Lão, Nguyễn Công Trứ cũng có một thái độ sống rất riêng, “ngát ngưỡng”, bất chấp thăng trầm và miệng lưỡi thiên hạ: “Đạc ngựa bò đeo ngát ngưỡng”...

Nửa đầu thế kỷ XX, văn chương Việt Nam đã làm một cuộc cách mạng trong quan niệm về con người. Nếu như Tản Đà còn áp úng cái ngông của mình thì đến Thơ Mới, không còn cái gì đáng giấu diếm. Con người được phép tự do trong tình ái (thơ Xuân Diệu, Vũ Hoàng Chương), tự do bộc lộ cái buồn (thơ Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử), thả hồn mơ mộng trên mây gió, cả ngày xưa lẫn tương lai (Thế Lữ, Huy Cận). Văn xuôi Tự lực văn đoàn chủ trương tự do hôn nhân qua những đoạn biện luận dài dòng và mô típ quen thuộc: đôi trai gái yêu nhau, cha mẹ không cho lấy, họ dẫn nhau đến một miền đất thơ mộng sống trong cảnh “căn nhà tranh với hai quả tim vàng”. Nhìn chung, quan niệm nghệ thuật về con người của những nhà văn lãng mạn là: con người phải được tự do.

Cũng vào thời điểm đó, dòng văn xuôi tả chân lại hướng về miêu tả mặt trái xã hội, những thân phận khổ đau. Vũ Trọng Phụng và Nam Cao đều thừa nhận con người là xấu nhưng Vũ Trọng Phụng lý giải rằng, người ta xấu từ trong bản chất tự nhiên (*Số đỏ, Giông tố, Vỡ đê*, các ký sự). Còn Nam Cao cho rằng người ta sinh ra là tốt nhưng xã hội bất công làm cho họ xấu đi (*Tư Cách Mỗ, Nửa đêm, Sống mòn*). Nhìn chung, con người trong văn chương hiện đại không còn là các chính nhân quân tử nữa mà là những con người nhỏ bé mang đầy những khao khát bản năng, vừa tốt vừa xấu, mất tính giáo huấn.

Trong giai đoạn 1955 - 1975, văn chương Việt Nam chia làm hai dòng với hai quan niệm khác nhau về con người. Trong văn chương miền Nam phổ biến loại con người thân phận, nạn nhân của chiến tranh và nghịch cảnh. Đó là con người thích triết lý nhân sinh (Nho, Phật, Lão, Thiên Chúa). Hoặc là con người bản năng theo chủ nghĩa hiện sinh, thấy cuộc đời là phi lý, vô nghĩa. Nhân vật vẫn là con người cá nhân, tự do như văn chương Tiền chiến. Nhưng thơ ca miền Nam thường triết lý về những nỗi khổ đau của kiếp người, như trong bài *Ta về* của Tô Thùy Yên:

*Ta về như lá rơi về cội  
Bếp lửa nhân quần ấm tối nay,  
Chút rượu hồng đây, xin rưới xuống  
Giải oan cho cuộc biển dâu này  
(...) Ta về như hạt sương trên cỏ  
Kết tụ sâu nhân thế chuyển đời  
Bé bỏng cũng thì sinh, dị, diệt  
Tội tình chi lắm nữa người ơi...*

Ở miền Bắc, phổ biến loại con người sử thi, con người cộng đồng. Các nhà văn cách mạng quan niệm, con người lý tưởng phải xuất thân từ công – nông – binh, cần cù lao động, chiến đấu dũng cảm, gắn bó với cộng đồng, có tinh thần cách mạng vô sản, không ngừng phấn đấu vươn lên thực hiện lý tưởng cộng sản. Họ thể hiện chân lý đó qua các thủ pháp như chú trọng miêu tả hành động hơn nội tâm, tính cách một chiều, bất biến, xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình, xây dựng nhân vật theo nguyên tắc thử thách, đặt nhân vật trong nhiều mối quan hệ và đôi lúc cũng lãng mạn hóa nhân vật để tô hồng cuộc sống. Có thể thấy quan niệm sống của thanh niên miền Bắc qua bài hát *Cuộc đời vẫn đẹp sao* (nhạc sĩ Phan Huỳnh Điểu phỏng thơ Bùi Minh Quốc):

*Cuộc đời vẫn đẹp sao  
Tình yêu vẫn đẹp sao  
Dù đạn bom man rợ thét gào  
Dù thân thể thiên nhiên mang đầy thương tích  
Dù xa cách hai ngã đường chiến dịch  
Ta vẫn còn chung nhau một ánh trăng ngàn*

(..) *Ôi ! Trái tim Việt Nam*  
*Như mặt trời trước ngực*  
*Giữa thế kỷ hai mươi cháy rực*  
*Sáng ngàn năm... ngàn năm...*

Sau năm 1975, một số tác phẩm văn xuôi Việt Nam thực hiện sự thay đổi trong quan niệm nghệ thuật về con người. Chúng ta có thể so sánh sự khác nhau giữa cách thể hiện con người trong văn chương cách mạng Việt Nam trước và sau 1975 như sau: 1. Thời chiến tranh, văn chương cách mạng chú ý miêu tả con người lịch sử, con người sử thi, được nhìn nhận từ góc độ công dân. Sau 1975, con người được nhìn nhận ở phương diện cá nhân, trong cuộc sống đời thường. 2. Trước 1975, con người được đánh giá theo tiêu chí giai cấp, chính trị, người nghèo tốt hơn người giàu, phe ta tốt hơn phe địch... Sau 1975, con người được nhìn nhận ở tính nhân loại phổ quát, tiêu chí đánh giá con người đa dạng hơn. 3. Trước 1975, con người thiên về lý trí, hướng ngoại, mang ý thức chung của cộng đồng. Sau 1975, con người thiên về đời sống tình cảm, hướng nội, có đời sống tâm linh phong phú, những nhu cầu tự nhiên, bản năng được chú trọng. 4. Trước 1975, con người được miêu tả một chiều, hoàn toàn tốt hoặc hoàn toàn xấu, thiện ác rạch ròi. Sau 1975, tính cách con người rất phức tạp, vừa tốt vừa xấu, sự phân chia các loại hình nhân vật không rạch ròi. Có thể thấy sự thay đổi đó trong một số tác phẩm của các nhà văn tiên phong như: Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Khải, Dương Thu Hương, Nguyễn Huy Thiệp, Bảo Ninh, Nhật Tuấn, Ma Văn Kháng...

Quan niệm nghệ thuật về con người trong văn chương phương Tây cũng được thể hiện qua cách lựa chọn kiểu loại nhân vật. Trong văn chương châu Âu cổ trung đại, có nhiều nhân vật giống như kiểu nhân vật thần thoại. Tiêu biểu cho các cổ mẫu này là Prometheus, Hecquyn... Prometheus hiện thân cho con người mang bi kịch cao cả, giúp người khác nhưng mình bị thiệt. Còn Hecquyn tượng trưng cho kiểu người nạn nhân của những điều phi lý bất công trong xã hội. Người ta cho rằng, Hecquyn là ông tổ của các nhân vật trong văn chương phi lý châu Âu hiện đại. Tiêu biểu là các nhân vật trong *Buồn nôn* (Sartre) *"Dịch hạch"* (Camus), *Giờ thứ hai mươi lăm* (Georghiu), *"Vụ án"*, *Hóa thân*, *Lâu đài* (Kafka), *"Khoảng một đêm"* (Jean Cayrol), *Những cục tẩy* (Alain Robbe-Grillet), *"Đợi Godot"* (Samuel Beckett). Một số nhân vật hiện thân cho tính người vĩnh cửu như Oedipe, Faust, Don Juan, Hamlet, Caramadov... Có những nhân vật được xây dựng theo nguyên tắc tượng trưng cho những đặc tính chung của dân tộc, thời đại hoặc một kiểu người trong xã hội như Don Quijote, Jean Valjean, A.Q... Qua nhân vật Jean Valjean, V. Hugo đưa ra triết lý: con người là sự tổng hòa giữa những phẩm chất cao cả và thấp hèn, chủ nhân và nô lệ, người ta khổ cực, mất tự do vì đồng tiền và pháp luật. Không có một địa vị nào vững vàng, ổn định trong xã hội này. Bởi vậy, phải nhìn nhận con người trong sự vận động phát triển, nhìn từ nhiều góc độ và với tấm lòng bao dung. Có thể nói, thế kỷ XIX ở châu Âu là thế kỷ ngự trị của những "con người nhỏ bé" trong văn chương.



Sang thế kỷ XX, trong văn chương phương Tây xuất hiện hai cách thể hiện con người trái ngược nhau. Nền văn chương các nước XHCN ra sức xây dựng kiểu nhân vật anh hùng. Văn chương Liên Xô xuất hiện nhiều kiểu mẫu nhân vật anh hùng như: Nilovna, Vlaxov (*Người mẹ*), Paven Corsaghin (*Thép đã tôi thế ấy*), Grigori (*Sông Đông êm đềm*), Đavırdov, Nagunnov (*Đất vỡ hoang*), và các nhân vật anh hùng trong *Chiến bại*, *Đội cận vệ thanh niên*, *Suối thép*, *Sapaev*, *Một người chân chính*, *Ngôi sao*, *Xa Mạc Tư Khoa*... Những hình mẫu này được nhân rộng trong văn xuôi các nước XHCN, trong đó có Bắc Việt Nam. Xu hướng thứ hai là phi anh hùng hóa trong cách xây dựng nhân vật. Tác giả miêu tả nhân vật cũng có những khao khát bản năng rất bình thường. Trong *Chuông nguyện hồn ai*, thủ lĩnh du kích Pablo mặc dù chiến đấu dũng cảm nhưng đôi khi cũng tàn bạo, cướp giết và văng tục không mỗi miệng. Trung úy Henry và nhiều nhân vật khác của Hemingway đã “giã từ vũ khí” và tự nhận mình là “thế hệ vút đi”.

Nếu như trong văn chương truyền thống, con người là hình tượng trung tâm thì trong văn chương hậu hiện đại, con người dường như mất vị trí chủ đạo của mình. Một số nhà văn có vẻ coi trọng miêu tả đồ vật hơn con người. Hoặc con người thấp thoáng ở đâu đó chứ không có hình thù rõ nét. Đó có thể là hồn ma, một tiếng nói không rõ của ai, một con người phân mảnh mà bạn đọc có thể lắp ghép chân dung thế nào cũng được. Trong tiểu thuyết *Tiến hành việc thủ tiêu*, Aragon kể lẩn lộn giữa nhân vật hiện tại và nhân vật quá khứ, nhân vật vừa được nhắc đến thì vừa bị thủ tiêu ngay, đến mức bạn đọc nghi ngờ không biết nhân vật có tồn tại hay không tồn tại. Trong “T mất tích” (Thuận), nhân vật chính bị xóa tên và thấp thoáng đâu đó, ngay cả chồng của T cũng không nhớ chính xác tên của vợ mình. Chân dung và hành vi của T chỉ được tái hiện qua những chi tiết rời rạc, nhân vật như không phải là con người nguyên vẹn mà chỉ là các mảnh ghép ký ức của các nhân vật khác.

Trong thế giới phi lý, con người dường như không nhận thức được vị thế của bản thân mình. Nó không nhận thức được mình là con người hay con bọ, nó không có tư tưởng, tình cảm rõ rệt. Kafka đã tẩy trắng nhân vật, xóa tên nhân vật, chỉ để lại một cái tên tượng trưng, giống như một ký hiệu vô hồn là K (*Vụ án*, *Lâu đài*). Trong *Vụ án*, các nhân vật liên quan tới tòa án giống như những người máy vô hồn. Nhân vật K bị kết án vì một tội gì đó chàng không rõ. Anh có một cảm giác hỗn hợp không biết mình là nguyên cáo hay bị cáo, có tội hay không có tội. Và anh cũng không ngạc nhiên, lo lắng, đau khổ về việc này. Khi bị hai gã đao phủ giải đi thì anh có cảm giác “mình chưa đi dạo phố với ai như vậy bao giờ”. Điều lạ lùng là, khi nhân vật K chết nhưng anh vẫn có cảm giác nhận biết được con dao “ngóay vào tim chàng hai lần”, chàng thốt lên “như một con chó”. Chàng chết, nhưng cảm giác của nhân vật vẫn còn lại qua câu kết thúc tác phẩm: “Dường như nổi nhục nhã vẫn còn sống sót lại trên đời”. Có người khái quát rằng, nhân vật hậu hiện đại mang “sáu không”, gồm: vô lý, vô bản, vô ngã, vô căn, vô hội, vô dụ.

Một số nhà văn chủ trương phi trung tâm nhân vật, nghĩa là không có nhân vật chính. Ví dụ trong truyện *Mình nói chuyện gì khi mình nói chuyện tình* của Raymond Carver, các nhân vật ngang hàng nhau. Marjorie, Ed, Mel McGinnis, Teresa, Nick (tôi), Laura kể về những cuộc tình của mình. Đó là những mối hôn nhân dang dở, những mảnh ghép sau ly hôn, những mối quan hệ cũ tế nhị, phức tạp. Nhưng câu chuyện đời tư của họ đan cài vào những quan niệm nghề nghiệp trong cuộc sống xô bồ của xã hội công nghiệp. Người đọc rất khó hình dung ai là nhân vật trung tâm và chủ đề chính của truyện là gì. Điều này xuất phát từ quan niệm: con người cần có sự bình đẳng trong cuộc sống và trong nghệ thuật. Khi không có vua thì người dân được phép tự do. Nếu cha không còn giữ phép tắc thì cha ngang hàng với con, anh em cũng ngang hàng nhau, cả nhà bình đẳng và lộn xộn. Đó cũng chính là triết lý được toát ra từ truyện *Không có vua* của Nguyễn Huy Thiệp.

Trong truyện *Những bóng ma* (Paul Auster), các nhân vật có sự giống nhau đến kỳ lạ. Trắng nhờ Lam theo dõi Đen. Từ đó, Lam và Đen như hình với bóng “Lam lại hòa nhịp với Đen, có lẽ còn đồng điệu hơn nữa”. Hai nhân vật thực ra là hình ảnh ẩn dụ, chỉ hai phần ý thức (Lam) và vô thức (Đen) trong một con người. Trong khi theo dõi Đen, Lam có cảm giác như có đang đó theo dõi mình. Nghĩa là, có một ai đó vô hình đang giám sát cái phần Người của Lam có bị tha hóa thành phần Con hay không. Lam kiên quyết không để cho phần tiềm thức dụ dỗ nên đã giết Đen. Sau đó, Lam đi đâu đó không rõ, có thể anh ta vẫn đi tìm những bản ngã khác nhau của mình. Trong quá trình theo dõi Đen, Lam cũng giả dạng thành nhiều nghề nghiệp khác nhau: một kẻ ăn xin, một người bán dạo, một nhân viên bảo hiểm với nhiều hình dạng và tính cách khác nhau. Thực ra, đây là những “vai diễn” khác nhau trong một con người. Con người như một diễn viên, mỗi lúc diễn một vai khác nhau. Bởi vậy mà trong *Hội chợ phù hoa*, tác giả Thackeray đóng vai của một đạo diễn sân khấu ở cuối tác phẩm: “*Hỡi các cô cậu khán giả tí hon của tôi, chúng ta hãy xếp các con rối vào hộp; buổi biểu diễn của chúng ta đến đây là kết thúc*”.

### **3.3.3. Phân tích quan niệm nghệ thuật về con người**

Có rất nhiều cách để nhận ra quan niệm nghệ thuật về con người. Chúng ta có thể căn cứ vào cách kết thúc câu chuyện, bố cục câu chuyện, cách miêu tả nhân vật, ngôn ngữ giọng điệu tác giả, điểm nhìn, bối cảnh không gian, thời gian, thể loại... Sau đây, chúng tôi phân tích một vài ví dụ tiêu biểu để minh họa các kỹ năng nhận biết quan niệm nghệ thuật về con người.

Nguyễn Khải rất thích triết lý nhưng mỗi thời kỳ có một kiểu triết lý khác nhau. Trước 1975, ông thích triết lý về mô hình lý tưởng của “con người mới XHCN”: *Mùa lạc, Tâm nhìn xa, Chủ tịch huyện, Chiến sĩ*... Sau 1975, ông lại triết lý về con người đa diện, thể hiện cái nhìn đa chiều về thời cuộc: *Gặp gỡ cuối năm, Hà Nội trong mắt tôi, Thượng đế thì cười, Đi tìm cái tôi đã mất*... Tác giả thường đóng vai một nhân vật “tôi” nhưng bạn đọc cũng dễ dàng phát hiện đó chính là tác giả. Trong truyện *Một người Hà Nội*, “tôi” triết lý rất nhiều về nhân vật bà Hiền – một hình mẫu của con người Hà Nội truyền thống. Những

đoạn triết lý này (của nhân vật A nói về nhân vật B), chúng ta cũng có thể xem là quan niệm nghệ thuật về con người. Nhưng “chất nghệ thuật” được thể hiện rõ nét nhất qua cách bố cục các nhân vật. Trước hết là bố cục theo thời gian, gồm ba thế hệ: 1. Bà Hiền và những người trưởng thành trước chiến tranh – 2. Nhân vật “tôi” và những người trưởng thành trong chiến tranh – 3. Các bạn trẻ trưởng thành sau chiến tranh, thời kinh tế thị trường. Qua hành động, lời nói, ngoại hình các nhân vật, có thể thấy chất “thanh lịch” giảm dần theo thời gian. Bà Hiền vẫn thuần túy Hà Nội, nhân vật “tôi” là thế hệ trung gian, và đến các nhân vật thanh niên trên đường phố thì hết còn thanh lịch. Như vậy thì cái chất thanh lịch biến mất hẳn hay là chuyển đi nơi khác ? Tác giả lại làm một cuộc đối chiếu về không gian giữa Hà Nội và Sài Gòn. Nhân vật “tôi” kể, “người dân Sài Gòn cũng lịch thiệp nhã nhặn hơn người dân Hà Nội. Những người ngồi nghe đều nín lặng”. Cái nín lặng của họ cũng là một cuộc đối thoại nội tâm với bao câu hỏi: Tại sao ngày nay Sài Gòn thanh lịch hơn Hà Nội ? Sài Gòn bắt đầu thanh lịch từ khi nào ? Hà Nội mất thanh lịch từ khi nào ? Cách bố cục câu chuyện, sự so sánh, gợi mở vấn đề là một nghệ thuật để thể hiện triết lý về con người.

Trong *Tây du ký*, Ngô Thừa Ân không hề phát biểu những quan niệm về con người nhưng người đọc vẫn cảm nhận được điều đó qua hành động, ngoại hình, ngôn ngữ nhân vật... Mỗi thầy trò Tam Tạng đại diện cho một kiểu người khác nhau trong xã hội. Tam Tạng là kiểu người nhân đức theo quan niệm “đức trị”. Ông không có tài năng gì đặc biệt mà vẫn điều khiển được các học trò dữ dằn. Tôn Ngộ Không là kiểu người tài giỏi, nếu không có loại người này thì mọi việc sẽ khó thành công (ngựa chững là ngựa hay). Tuy nhiên, loại này phải nằm dưới sự điều khiển một người tuyệt đức thì mới đi đúng hướng. Trư Bát Giới là kiểu người phàm tục, hiện thân cho tất cả ham muốn của con người. Loại này cũng được việc nhưng phải nằm dưới sự điều hành của người có đức (Tam Tạng) và có tài (Ngộ Không). Sa Tăng tượng trưng cho kiểu người an phận thủ thường, sống sao cũng được, ai sai gì cũng làm. Do tài cán bình thường nên Sa Tăng phải khổ nhọc, gánh hành lý suốt cuộc hành trình. Sự liên kết của bốn thầy trò Tam Tạng đã cho người đọc cái triết lý: xã hội vốn đa dạng, mỗi người mỗi tính, ta phải sống chung với tất cả và phải biết phát huy mặt mạnh của mỗi người. Cuối tác phẩm, tại cửa Phật linh thiêng, A nan, Ca diếp đòi hỏi lộ, chi tiết này toát lên triết lý: ở đâu đồng tiền cũng quan trọng. Cảnh Phật phân chức cho từng thầy trò cũng cho thấy quan niệm của nhà Phật về danh phận từng người. Chi tiết kinh Phật bị ướt, rách mất mấy chữ muốn ngầm nói rằng, người đời sau có quyền bổ sung giáo lý cho hợp với hoàn cảnh mới. Những chữ bị mất như một khoảng trắng trên văn bản, chờ đợi bạn đọc giải mã, lấp vào đấy triết lý của mình.

Truyện “*Số phận con người*” của Solokhov kể về cuộc đời đau khổ của nhân vật Socolov. Nhân vật tự kể những bất hạnh của mình và người thân. Nhưng triết lý nghệ thuật về con người lại không nằm ở lời kể mà nằm ở cách kết thúc số phận của mỗi người. Trong cuộc nội chiến, cả gia đình Socolov chết đói. Anh may mắn thoát chết, lấy vợ sinh ba con.

Trong đại chiến hai, anh và con trai ra trận thì con trai chết, vợ và hai con gái ở nhà cũng chết. Cha mẹ của bé Vania chắc cũng đã chết rồi. Vợ chồng người bạn cho anh ở nhờ cũng không có con. Ở chiến trường bị địch bắt hành hạ, hòa bình trở về hậu phương cũng bị chính quyền gây khó dễ, Socolov lại mất việc, lang thang kiếm sống. Trong quá trình kể chuyện, nhân vật “tôi” không triết lý nhưng căn cứ vào các chi tiết, ngôn ngữ nhân vật, cách kết thúc số phận các nhân vật, bạn đọc cũng khái quát được triết lý của tác giả: con người sinh ra rất khổ: đời cha khổ, đời con cũng khổ, lúc nhỏ khổ, khi lớn lên cũng khổ. Chiến tranh liên miên, ra trận chết, ở hậu phương cũng chết. Người có con đã đau lòng mà người không có con cũng chẳng sướng hơn. Nếu trong văn chương Xô viết thời đó thường tô hồng cuộc sống thì Solokhov đã đối thoại ngầm: không phải lúc nào cuộc đời cũng đẹp. Để sinh tồn, những con người bất hạnh phải nương tựa, dìu nhau mà bước tới. Nói tóm lại: bản chất cuộc đời là khổ. Triết lý này cũng giống như lời than thở của người cung nữ trong *Cung oán ngâm khúc*: “Thảo nào khi mới chôn nhau / Đã mang tiếng khóc ban đầu mà ra”.

### **Câu hỏi ôn tập**

1. *Chọn một nhân vật văn xuôi và phân tích các yếu nghệ thuật xây dựng nhân vật trong tác phẩm (lai lịch, số phận, ngoại hình, hành động, nội tâm, tâm sinh lý, ngôn ngữ, tên gọi, cách xưng hô, cách nhìn, mối quan hệ, bối cảnh...)*
2. *Chọn phân tích hình bóng của nhà thơ Nguyễn Đình Chiểu trong truyện Lục Vân Tiên hoặc hình bóng của nhà văn Nam Cao trong tiểu thuyết Sóng mìn.*
3. *Cho biết quan niệm nghệ thuật về con người của Nguyễn Du trong Truyện Kiều.*

## CHƯƠNG IV: MÔ HÌNH THẾ GIỚI TRONG TÁC PHẨM VĂN CHƯƠNG: KHÔNG GIAN VÀ THỜI GIAN NGHỆ THUẬT

Thế giới mà chúng ta đang sống gồm ba bộ phận cấu thành: không gian, thời gian và vạn vật. Không gian là khoảng không bao trùm mọi sự vật, là vị trí mà sự vật chiếm chỗ xét theo độ dài, độ lớn và khoảng cách giữa các sự vật. Thời gian là khoảng cách đo sự tồn tại của sự vật xét theo độ dài ngắn, nhanh chậm. Và tồn tại trong không gian, thời gian ấy là vạn vật, bao gồm con người, muôn thú, cây cỏ, đất đá, lửa nước, không khí... Các sự vật ấy chiếm chỗ và di chuyển trong không gian, kéo dài sự tồn tại của mình theo thời gian.

Theo quan niệm phương Đông, vũ trụ được cấu tạo theo mô hình tam tài: Thiên – Địa – Nhân. Trong đó, “vũ” là không gian, “trụ” là thời gian. Trong *Tề tục huấn*, Hoài Nam Tử nói:

*Tứ phương thương thượng hạ chi vũ  
Vãng cổ lai kim vị chi trụ  
(Bốn phương, trên dưới gọi là vũ  
Xưa qua, nay lại gọi là trụ)*

Người xưa cho rằng không gian, thời gian có khả năng chi phối số phận con người nên sinh ra ngành Chiêm tinh học. Theo đó, căn cứ vào ngày tháng năm sinh, có thể biết được những ngày lành dữ, số phận giàu nghèo của một con người. Căn cứ vào không gian sinh tồn, người ta có thể biết sự thăng trầm, sướng khổ của một con người. Các triết gia cho rằng, con người là một tiểu vũ trụ, có chứa đầy đủ những mã số về không gian, thời gian sinh tồn của nó. Và quan niệm này, dĩ nhiên là có ảnh hưởng lớn đến văn chương nghệ thuật thời trung đại.

Nếu như ở thời trung đại, người ta cho rằng thời gian, không gian có tính chính xác tuyệt đối thì thuyết tương đối của Albert Einstein đã làm đảo lộn quan niệm đó. Các nhà vật lý học chứng minh rằng, những cái mà chúng ta cảm nhận về thời gian và không gian đều sai lệch so với thực tế. Những ngôi sao mà chúng ta thấy hôm nay, thực ra đã tắt từ hàng triệu năm trước. Vị trí không gian của ngôi sao mà chúng ta nhìn thấy cũng không chính xác vì những tia sáng của chúng di chuyển theo đường cong của không gian vũ trụ và bị lệch bởi các trường hấp dẫn. Đây là cơ sở lý luận để các nhà văn hiện đại tạo ra một không gian, thời gian không chính xác trong tác phẩm nghệ thuật

Trong thời hiện đại, người ta biểu diễn sự tồn tại của một vật thể trong vũ trụ bằng một đồ thị toán học: trục tung (không gian) và trục hoành (thời gian). Con người giống như một cái đồ thị biểu diễn những thăng trầm của đời mình trên hai trục không gian và thời gian. Vạn vật cũng phản chiếu sự tồn tại của mình trên đó. Giả sử ném một hòn đá xuống mặt hồ (trục hoành), thì bước sóng của nó sẽ lan rộng ra theo thời gian (trục tung). Nghĩa là thời gian càng kéo dài thì không gian của sóng cũng càng rộng. Cuộc đời của một con người hoặc một nhân vật văn chương cũng được biểu diễn như vậy.

Trong tác phẩm văn chương, không gian và thời gian có khi xuất hiện với tư cách một hình tượng, có khi xuất hiện với tư cách một thủ pháp nghệ thuật. Không gian và thời gian luôn gắn kết với nhau nên ta nghiên cứu chúng trong sự liên hợp. Sau khi chỉ ra những đặc điểm của không gian và thời gian, chúng ta sẽ nghiên cứu mối quan hệ của chúng với nhau.

## **4.1. KHÔNG GIAN NGHỆ THUẬT**

### **4.1.1. Quan niệm không gian nghệ thuật**

Khái niệm không gian được hiểu trên hai phương diện: không gian trong vũ trụ và không gian trong tác phẩm nghệ thuật. Ở đây, ta chỉ xét không gian trong tác phẩm nghệ thuật. Tuy nhiên, cần lưu ý rằng, không phải không gian nào trong tác phẩm nghệ thuật cũng được xem là không gian nghệ thuật. Như vậy, hai khái niệm “không gian nghệ thuật” và “không gian trong tác phẩm nghệ thuật” là không đồng nhất nhau.

Không gian trong tác phẩm nghệ thuật bao gồm hai loại lớn: không gian lý tính và không gian cảm tính. Không gian lý tính còn được gọi là không gian vật lý và địa lý (gọi chung là không gian vật lý). Đó là không gian hiện thực có thể đo đếm được một cách cụ thể, chính xác, tồn tại khách quan và có tính phổ biến. Thông thường, không gian lý tính không thuộc đối tượng khảo sát của Thi pháp học. Tuy nhiên, nếu nó được nhà văn miêu tả có dụng ý nghệ thuật và mang một ý nghĩa nào đấy thì vẫn thuộc đối tượng khảo sát của Thi pháp học.

Không gian cảm tính còn được gọi là không gian tâm lý và nghệ thuật (gọi chung là không gian nghệ thuật). Đó là không gian phi hiện thực, không thể đo đếm chính xác được, tồn tại trong cảm nhận chủ quan. Không gian nghệ thuật là loại không gian cảm tính thể hiện cách nhìn, cách cảm độc đáo của tác giả và nhân vật. Không gian nghệ thuật có đặc điểm giàu hình ảnh sinh động, nhiều ẩn ý, thể hiện đời sống con người một cách sáng tạo. Nó có thể được khắc họa cụ thể hoặc trừu tượng, mơ hồ, tượng trưng, ước lệ, phi logic... tùy theo sự cảm nhận của nhân vật và dụng ý của nhà văn.

Chúng ta hãy xét một vài ví dụ so sánh giữa không gian lý tính và không gian cảm tính:

Ví dụ 1: Không gian lý tính: “Leo lên một mô đất nhỏ cao chừng 3 mét, chúng tôi thấy có một ngôi nhà sàn cao ráo nằm cạnh con suối nhỏ hẹp, uốn khúc”. Không gian cảm tính: “Leo lên một con voi đất, chúng tôi thấy có một mái ấm bình yên neo mình bên con suối nhỏ ngoằn ngoèo như con rắn khổng lồ” (PNH).

Ví dụ 2: Không gian lý tính: “Đàn thiên nga bay cao dần, xa dần và mất hút trong khoảng không vô tận”. Không gian cảm tính: “Những nàng thiên nga rải những đôi cánh thần tiên bay lên miền tự do cao xa và mất hút trong màu thủy tinh xanh ngọc mắt” (PNH).

Ví dụ 3. Không gian lý tính: “nơi dựng làng là khu đất cong như quả đồi... dẫu chân ngựa rất nhiều...nhà dài hai mươi thước, sàn hiên rộng năm thước”. Không gian nghệ

thuật: “*nơi dựng làng như một cái mai rùa... dấu chân ngựa như chân rết... nhà dài cả một hơi chiêm, sàn hiên rộng cả một hơi chim bay...*” (sử thi Đam San)

Ví dụ 4: Không gian lý tính: “Nhà anh cách nhà em 2 ki lô mét, đường đi không gần lắm”. Không gian cảm tính: “Nhà anh, nhà em cách hai đoạn đường dài / Tuy xa mà gần, tuy gần mà xa” (*Nhà anh, nhà em* - thơ Hà Liên Tử, nhạc Anh Sơn). Trong bài *Qua nhà*, Nguyễn Bính nói: “*Cái ngày cô chưa có chồng / Đường gần tôi cứ đi vòng cho xa (...) Từ ngày cô đi lấy chồng / Góm sao có một quãng đồng mà xa*”. Con đường ở đây cũng là một tín hiệu nghệ thuật gửi gắm thông điệp của tác giả: tôi muốn đến với cô.

Ví dụ 5: Một bức tường đá ở ngoài đời không phải là một không gian nghệ thuật. Trong *Romeo và Juliet* có miêu tả bức tường đá nhưng nếu gia chủ chỉ dùng nó để ngăn kẻ trộm thì mới chỉ là không gian lý tính. Nó chỉ trở thành không gian nghệ thuật trong đêm trăng gặp gỡ của đôi trai tài gái sắc. Khi đó, bức tường đá nhà Capiulet trở thành một tín hiệu nghệ thuật tượng trưng cho bức tường thành lễ giáo phong kiến nghiệt ngã ngăn cách tình duyên của đôi trai gái. Như vậy, một hình ảnh không gian có trở thành không gian nghệ thuật hay không còn phải do bối cảnh quy định.

Qua bàn tay của các nhà văn tài năng, không gian không chỉ có vai trò phản ánh hiện thực và tâm lý con người mà nó còn là một hình tượng sinh động tương đương với nhân vật. Ta có cụ thể hóa “hình tượng không gian” bằng các cách gọi như: “hình tượng con sông Đà”, “hình tượng cây xà nu”, “hình tượng con đường”, “hình tượng non và nước”... Huy Cận cũng thường xây dựng nhiều hình tượng không gian như: “*Đêm mưa làm nhớ không gian*”, “*Tôi luôn tay nhỏ hứng không gian*”, “*Bỗng dưng buồn bã không gian*”... Không gian trở thành nhân vật chính trong nhiều cuốn tiểu thuyết và chính nó cũng quyết định chủ đề của tác phẩm. “Không gian, chứ không phải thời gian là chủ đề trong *Chiến tranh và hòa bình*” (Etuot Foxtot). Trong lĩnh vực hội họa, nhiều bức tranh không có con người, chỉ có không gian là nhân vật chính. Nhà đạo diễn phim và sân khấu cũng rất quan tâm tới phong nền, cảnh trí với mong muốn mượn nó để thể hiện tâm lý nhân vật và nội dung chủ đề tác phẩm. Không gian bối cảnh trên sân khấu cũng được gọi là không gian nghệ thuật.

#### **4.1.2. Phân loại không gian nghệ thuật**

Hình thức không gian trong tác phẩm nghệ thuật được phân loại theo nhiều cách khác nhau.

Căn cứ vào đặc trưng không gian trong mỗi thể loại văn chương, người ta chia ra: không gian thần thoại, không gian sử thi, không gian cổ tích, không gian văn chương cổ điển, không gian văn chương hiện thực, không gian văn chương lãng mạn, không gian trong tiểu thuyết phiêu lưu, không gian trong tiểu thuyết sử thi...

Xét trên phương diện hình học không gian, người ta chia ra: không gian điểm (bến sông hò hẹn, nhà ga chia ly), không gian tuyến (hình tượng con đường), không gian phẳng, không gian khối (mặt sông phẳng lặng yên bình, bức tường chia cắt tình duyên).

Xét về vị trí địa lý của vật thể trong không gian, người ta chia ra các phạm trù đối lập: bên trong – bên ngoài, đóng – mở, cao – thấp, sâu – cạn, xa – gần, trên – dưới, rộng – hẹp, cong – thẳng, bên này – bên kia, bên phải – bên trái, đông – tây, nam – bắc...

Căn cứ theo trạng thái tồn tại của vật thể, người ta chia ra: không gian tĩnh – động, cố định – phiêu lưu (luân lạc, biến dịch), chông chênh – vững chắc, cách quãng – liên tục, tách biệt – nối kết...

Xét về tính chất mỹ học của không gian, ta có: không gian trong sạch – ô uế, sáng sủa – tối tăm, sang trọng – quê kệch, cao quý – thấp hèn, xán lạn – tàn tạ...

Xét theo tính chất chức năng của không gian, ta có: không gian đối lập – hòa hợp, không gian cản trở – phi cản trở...

Căn cứ vào địa điểm sinh hoạt của con người, có thể chia làm các cặp: quê nhà – quê người, nông thôn – thành phố, miền xuôi – miền ngược, hậu phương – chiến trường, địa bàn ta – địch, thế giới lương thiện – bất lương, nơi tự do – nơi ngục tù, thế giới thượng lưu – hạ lưu, không gian thuần nhất – phức hợp, không gian đông đúc, phồn hoa – hoang vắng, đơn độc, không gian sinh hoạt đời thường – tàn tảo, thoát tục, không gian đời tư – công cộng, không gian xã hội – thiên nhiên, con người – vũ trụ, cõi tục – cõi tiên, hiện thực – kỳ ảo...

Xét theo phương thức tồn tại của không gian, người ta chia ra: không gian vật lý – tâm lý, không gian bên ngoài (địa lý, xã hội) – bên trong (tâm lý, hội trường)...

Xét từ góc độ nghệ thuật ngôn từ, người ta chia ra: không gian bối cảnh (thiên nhiên, xã hội), không gian sự kiện, không gian tâm lý, không gian kể chuyện, khoảng trống trên văn bản.

Xét từ góc độ nghệ thuật kịch, người ta còn phân biệt: không gian kịch bản, không gian sân khấu, không gian diễn viên...

Qua sự thống kê các thuật ngữ như vậy, ta thấy các hình thức của không gian thật muôn hình vạn trạng, giống như kính vạn hoa phản ánh đủ mọi sắc màu của thế giới. Tuy nhiên, ta có thể quy các loại không gian trên về bảy loại cơ bản: Không gian thiên nhiên, không gian sinh hoạt, không gian văn hóa, không gian tâm lý, không gian tu từ, không gian văn bản, không gian kể chuyện và biểu diễn. Trong đó, ta có thể gộp ba loại: không gian thiên nhiên, không gian sinh hoạt, không gian văn hóa vào không gian bối cảnh, hoặc còn gọi là Thi pháp hoàn cảnh. Không gian bối cảnh có tác dụng làm phong nền để bổ sung các ý nghĩa cho tác phẩm, góp phần khắc họa nhân vật sống trong không gian đó. Có khi không gian bối cảnh cũng là một nhân vật, gọi là nhân vật không gian. Không gian bối cảnh còn có tác dụng tạo giá trị thẩm mỹ cho tác phẩm theo tinh thần “nghệ thuật vị nghệ thuật”.

#### **4.1.2.1. Không gian thiên nhiên**

Trong văn chương xưa nay, thiên nhiên là hình tượng rất quen thuộc và có vai trò quan trọng trong việc thể hiện chủ đề tác phẩm. Trong thơ trung đại, có nhiều bài không có hình ảnh con người, chỉ có thiên nhiên là hình ảnh trung tâm. Ví dụ như thơ Hai kư của



Basô: “*Trên cành khô / Con quạ đậu / Chiều thu*”, “*Ao cũ / Con ếch nhảy vào / Vang tiếng nước xao*”... Hoặc trong bài *Cây chuối* của Nguyễn Trãi, chỉ có hai hình ảnh là cây chuối và gió, giống như một bức họa vẽ theo phong cách phương Đông, “ý tại ngôn ngoại”: “*Tự bèn hơi xuân tốt lại thêm / Đầy buồng lạ, màu thâu đêm / Tình thư một bức, phong còn kín / Gió nơi đâu, gượng mở xem !*”.

Trong sử thi Ramayana, có nhiều đoạn văn miêu tả thiên nhiên rất đẹp và gợi cảm, cho thấy sự tinh xảo của tác giả: “*Mặt trăng đang tưới ánh sáng bạc lên bầu trời. Nó trắng như bông sen và vỏ sò, được bao quanh bởi hàng hà sa số các ngôi sao... Trăng nom như một con thiên nga nằm trong chiếc lồng bằng bạc*”. “*Nước hồ sao mà trong vắt như pha lê, có khác gì chất ngọc lỏng trên nước da màu lơ ? Những bông sen đỏ rộ nở mới nhiều làm sao! (...)* *Cây Tilaka nở hoa, đu đưa trong làn gió thoảng, nom chẳng khác gì một mỹ nhân chính choáng hơn men, lối cuốn đàn ong đang hối hả bay tới*”... Thiên nhiên không chỉ đẹp mà còn phản ánh cái nhìn của nhân vật, người và cảnh giao hòa.

Trong bài thơ *Con đường mùa đông*, Puskin đã miêu tả một con đường chạy qua thảo nguyên trong đêm trăng lạnh lẽo. Có khi, con đường chỉ là một không gian địa lý thuần túy, và nội dung bài thơ mang ý nghĩa là Puskin trên đường về nhà. Tuy nhiên, căn cứ vào suy tư của nhân vật, ta có thể xem con đường là một hình tượng nghệ thuật: “*Trên đường mùa đông, buồn tẻ / Xe tam mã vun vút lao đi, (...)* *Buồn quá, Nhina : đường tôi đi tẻ ngắt / Bác xà ích lặng lẽ thiu thiu / Tiếng lục lạc đơn điệu / Mặt trăng mờ sương*”. Bác xà ích có vẻ bằng lòng đi trên con đường tẻ nhạt ấy đến suốt đời. Trong khi chủ trữ tình chỉ đi có một lần đã cảm thấy buồn chán, không bằng lòng với cuộc sống đơn điệu trên con đường cũ tẻ ngắt. Con đường dài qua thảo nguyên vắng lặng và thăm thẳm đêm sâu có tác dụng đo ý nghĩa cuộc sống của con người.

Trong *Mùa hoa dẻ*, Văn Linh đã miêu tả nhiều bức tranh thiên nhiên say đắm lòng người. Ý thức lấy cảnh ngụ tình được thể hiện rất rõ qua đoạn văn sau: “*Hoa đang ngời dẹt ở khung cửa. Cô ngừng tay đưa thoi, nhìn qua cửa sổ ra lối đi. Trên hai bờ chèo mạn hảo có dây tơ hồng leo, mấy con chim vành khuyên riu rít tìm sâu cắn mổ tí tách. Ở giàn bầu phía cuối sân, những cánh bướm vàng nhớn như hút mật quanh hoa bầu*”. Những hình ảnh trước mắt Hoa đều gợi liên tưởng đến người yêu của cô và nhắc nhở việc hôn nhân của hai người.

#### **4.1.2.2. Không gian sinh hoạt**

Ta hiểu đây là không gian sinh hoạt của con người, bao gồm: làng xóm, phố xá, chợ búa, cơ quan, trường lớp... Nói chung, đây là không gian sinh sống, làm việc và giải trí. Việc miêu tả không gian sinh hoạt có tác dụng làm nền cho cuộc sống con người, bổ sung một số nội dung cho câu chuyện, góp phần thể hiện tính cách nhân vật.

Đọc thơ Nguyễn Công Trứ, ta thường thấy cảnh sinh hoạt đậm bạc của hàn Nho. “*Kìa ai: Bốn vách tường mo / Ba gian nhà cỏ / Đầu kèo một tạc vẽ sao / Trước cửa nhện giăng màn gió / Phên trúc ngăn nửa bếp nửa buồng / Ống nứa đựng đầu kê đầu đỗ / Đầu*

*giường tre, mỗi dũi quanh co, / Góc tường đất, trùn lên lỗ nhỏ. / Bóng nắng giọt trứng gà bên vách, thằng bé tri tro / Hạt mưa xoi hang chuột trong nhà, con mèo ngáp ngó / Trong cũi, lợn nằm gặm máng, đỏi chẳng muốn kêu, / Dầu giàn, chuột lóc khua niêu, buồn thôi lại bỏ. / Ngày ba bữa, võ bụng rau bịch bịch, người quân tử ăn chẳng cầu no / Đêm năm canh, an giấc ngáy kho kho, đời thái bình cửa thường bỏ ngõ”* (Hàn Nho phong vị phú). Nhà Thi pháp học không quan tâm tới việc Nguyễn Công Trứ nghèo như thế nào, vì sao nghèo mà cần chỉ ra việc tác giả nhấn mạnh cái nghèo như vậy để làm gì. Có thể thấy dụng ý của Nguyễn Công Trứ là khoe sự thanh bạch của nhà Nho, chứng tỏ mình có được cái thú của cuộc sống thanh bần, không bon chen tranh lợi lộc. Có thể thấy triết lý vô vi ấy qua hai câu thơ của Nguyễn Bình Khiêm: *“Ta dại, ta tìm nơi vắng vẻ / Người khôn, người đến chốn lao xao”*.

Nhiều nhà văn mượn không gian sinh hoạt để miêu tả tính cách con người. Nhân vật thường sống trong bóng tối sẽ bí ẩn, phức tạp hơn so với nhân vật thường sống trong ánh sáng. Nhân vật sống trong cảnh vắng vẻ sẽ buồn hơn nhân vật sống trong cảnh đông vui tấp nập. Những nhân vật sống trong không gian thoáng đãng thì tính tình sẽ thoáng hơn những nhân vật sống trong không gian chật hẹp. Nhân vật sống ở thành phố thường ít có điều kiện bộc lộ tính cách cởi mở, chân thành như nhân vật sống ở nông thôn. Trong *Bức tranh quê*, Anh Thơ đã khắc họa nhiều bức tranh đậm âm của làng quê Bắc Bộ: *“Trong bếp, lửa chập chòn bên cối gạo / Mặc tiếng chày thình thịch xuống thời gian / Bàn hàng xóm họp nhau và chuyện hã / Khói thuốc lò mò mịt tỏa bay lan”* (Đêm trăng đông). Đoạn thơ miêu tả cảnh sinh hoạt gia đình và xóm làng. Địa điểm hội tụ mọi người là bếp lửa, nơi diễn ra những hoạt động quen thuộc của người dân Bắc Bộ: giã gạo, hút thuốc lò, trò chuyện. Chi tiết *“tiếng chày thình thịch xuống thời gian”* nghĩa là không gian “nện” chày xuống thời gian (nhân hóa). Cả thời gian và không gian đều chuyển động theo nhịp chày – biểu trưng cho thời gian nông nghiệp.

Không gian sinh hoạt không chỉ giới thiệu phong tục, tập quán, gia cảnh, vị trí xã hội của con người. Nó còn cho thấy tài nghệ của tác giả trên các phương diện: cách chọn chi tiết tiêu biểu, tả ít, gợi nhiều, dùng từ đắt và đúng, cách nhìn độc đáo, lột tả được cái thần thái của cảnh vật. Có thể lấy ví dụ một đoạn tả cảnh chợ búa trong *Đất rừng phương Nam* của Đoàn Giỏi: *“Chợ Năm Căn nằm sát bên bờ sông, ồn ào, đông vui tấp nập. Vẫn là cái quang cảnh quen thuộc của một xóm chợ vùng rừng cận biển thuộc tỉnh Bạc Liêu, với những túp lều lá thô sơ kiểu cổ xưa nằm bên cạnh những ngôi nhà gạch vắn mình hai tầng, những đống gỗ cao như núi chất dựa bờ, những cột đậy, thuyền chài, thuyền lưới, thuyền buôn dập dềnh trên sóng (...) Những người con gái Hoa kiều bán hàng lời xởi, những người Chà Châu Giang bán vải, những bà cụ già người Miên bán rượu, với đủ các giọng nói lúi lỏ, đủ kiểu ăn vận sắc sỡ, đã điểm tô cho Năm Căn một màu sắc độc đáo, hơn tất cả các xóm chợ vùng rừng Cà Mau”*.

#### **4.1.2.3. Không gian văn hóa**

Đây là loại không gian nhằm khắc họa các giá trị văn hóa vật chất và tinh thần hoặc thể hiện tín ngưỡng của con người. Thuật ngữ văn hóa có khi được hiểu là quần thể di tích văn hóa, chẳng hạn như không gian văn hóa Chăm ở thánh địa Mỹ Sơn, không gian sử thi Tây Nguyên, không gian văn hóa sông nước đồng bằng sông Cửu Long. Trong văn chương, không gian văn hóa được chỉ những đoạn văn miêu tả các di tích, phong tục văn hóa tín ngưỡng. Mục đích của việc miêu tả này không chỉ để giới thiệu các kiến thức văn hóa mà quan trọng hơn là để thể hiện cuộc sống con người và cho thấy tài nghệ thuật của tác giả.

Trong thơ trung đại, ta thấy có khá nhiều bài khắc họa sinh động không gian văn hóa. Chẳng hạn như *Hoàng Hạc Lâu* của Thôi Hiệu: “*Hạc vàng ai cười đi đâu / Mà đây Hoàng Hạc riêng lâu còn trơ / Hạc vàng bay mất từ xưa / Ngàn năm mây trắng bây giờ còn bay*”. Không gian xưa đã không trở lại nhưng vẫn còn phảng phất chút dư âm khiến lòng người ngẩn ngơ nuối tiếc vẻ đẹp của nó. Không gian văn hóa cũng được thể hiện qua những công trình kiến trúc, điêu khắc thời xa xưa như trong sử thi trong sử thi *Mahabharata*: “*Những lâu đài to lớn đường bệ và trắng toát như những vách núi Kailasa, được bao quanh bởi những bức tường vững chắc bằng kim loại quý, cửa sổ vàng, đồ đạc nội thất khảm ngọc trai, những bậc lầu trải thảm quý. Trắng như tuyết, sáng bạc như mặt trăng, chúng lộng lẫy hiện ra từ khoảng cách xa hàng trăm dặm*”.

Trong tiểu thuyết *Nhà thờ Đức Bà Paris*, V. Hugo đã dành một dung lượng đáng kể để chạm khắc kiến trúc của Nhà thờ Đức Bà. Trong *Bão biển*, Chu Văn đã dành hơn 50 trang sách để miêu tả cảnh Hội thánh. Không gian văn hóa có thể hiện hữu trong cuộc sống nhưng cũng có thể “miền đất hứa” đẹp đẽ ở thiên đàng nằm trong trí tưởng tượng của người dân. Đó có thể là không gian tiên cảnh, thể hiện niềm mơ ước của con người. Trong *Đất lửa* của Nguyễn Quang Sáng, các tín đồ Phật giáo Hòa Hảo mơ ước: “*Nếu ai được đến đó với lòng thành thì tâm hồn sẽ tan đi hết nỗi ưu phiền. Nơi ấy có áng mây ngũ sắc, có dòng suối Cam Lộ, có đủ thứ chim muôn biết ca hát, có những nàng tiên thỉnh thoảng chấp cánh về trần đi tắm suối. Trên những đám mây ngũ sắc đó có các chư tiên, chư Phật tọa trên đài sen phát trần nhìn cuộc thế*”.

Trong *Dưới đám mây màu cánh vạc*, Thu Bồn đã chọn một “không gian điểm” rất độc đáo để thể hiện sự băn khoăn của người dân trước sự lựa chọn các tôn giáo: “*Ở ngã ba Mỹ Thủy có một con đường rẽ qua trái được quét dọn sạch sẽ, đó là lối đi về nhà thờ Thiên chúa giáo (...) Bên phải là con đường mới dọn dẫn đến chùa Phật học và khuôn hội Phật giáo (...) Ai không đến nhà thờ thì đến chùa. Làm một công dân của quốc gia không thể vô thần, vô Phật được*”. Con đường nào cũng được quét dọn sạch sẽ để mời mọc người ta đến với nó. Ai muốn tiến lên thì hoặc phải theo Phật giáo (rẽ phải), hoặc phải theo Công giáo (rẽ trái). Nếu không theo bên nào thì đành phải quay lại, đồng nghĩa với việc chọn con đường vô thần. Ngã ba là một không gian điểm thường được dùng để chỉ sự lựa chọn của con người, như “ngã ba tư tưởng”, “ngã ba lòng”...

#### 4.1.2.4. Không gian tâm lý

Là loại không gian cảm tính mang tâm trạng, tư tưởng của nhân vật và tác giả. Nó thường được thể hiện qua dòng hồi tưởng của nhân vật, tuy nhiên, nếu sự vật được tái hiện lại một cách khách quan và không mang dấu ấn tâm trạng thì cũng không nên xem là không gian tâm lý. Không gian tâm lý còn được thể hiện qua cách nhìn, cách cảm độc đáo của chủ thể trữ tình. Dĩ nhiên, hình ảnh sự vật trong không gian tâm lý rất khác xa với hình ảnh sự vật trong không gian địa lý.

Trong bài *Hầu trời* của Tản Đà, có miêu tả cảnh không gian thiên đình nhưng thực ra đó là không gian tưởng tượng của nhà thơ. Trong tiểu thuyết *Cửa biển* của Nguyên Hồng, có đoạn tả không gian tôn giáo trong đoạn Huệ Chi đêm tân hôn, không gian cổ tích “Người vàng lập sóng biển Đông”. Tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, không gian chiến trường được thể hiện qua dòng hồi ức của nhân vật. Có rất nhiều mảng không gian đan xen lộn xộn, rời rạc, đứt quãng. Bạn đọc phải chấp vá lại các không gian đó mới có thể hiểu câu chuyện một cách logic.

*Nhật ký Anne Frank* miêu tả một không gian ngột ngạt trong vùng cai trị của Đức quốc xã. Điều đáng lưu ý là không gian bối cảnh này được nhìn qua con mắt ngây thơ và buồn bã lo sợ của một cô bé 13 tuổi: “*Buổi sáng thứ Hai, ngày 8 tháng 11, 1943. Tất cả chúng tôi ở đây có những tâm trạng khác nhau, lúc vậy lúc khác (...) Nó chỉ giống như một vòng tròn nhỏ của bầu trời xanh. Tám con người trong gian nhà bí mật này ở trong vòng tròn đó, nhưng tất cả chung quanh đây là mây đen và hiềm họa. Vòng tròn đang nhỏ dần, và bóng đen dần lại gần. Phải chi chúng tôi bay lên được bầu trời xanh vào cõi thiên đàng. Hỡi vòng tròn, hãy mở rộng và cho chúng tôi ra ngoài*”. Không gian “Vòng tròn” là một cách nói hình ảnh chỉ vòng vây của Đức quốc xã đang siết chặt khiến cho những người Do Thái ngột ngạt, muốn thoát khỏi sự cai trị đó.

Trong thơ, ta cũng gặp khá nhiều không gian tâm lý. Như trong bài *Cảnh thiên đường* (Luu Trọng Lưu): “*Nhờ em chỉ hộ chốn thiên đường / Ở tận miền âm hay cõi dương / Hay ở trong lòng người thiếu nữ / Một chiều nhuốm đỏ ráng yêu đương*”. Không gian thiên đường không còn được hiểu theo nghĩa thông thường, mang màu sắc tôn giáo mà được nhìn qua con mắt của kẻ si tình. Nó không nằm trên trời mà nằm trong lòng người. Ta cũng thấy hiện tượng như vậy trong *Lỡ bước sang ngang* của Nguyễn Bính: “*Mười năm lòng lạnh như tiền / Đào sâu chôn chặt mối tình đầu tiên*”. Trong *Xa cách*, Xuân Diệu còn hình dung có một khoảng cách không gian rất lớn giữa đôi trai gái yêu nhau: “*Có thể nào qua Vạn lý trường thành / Cửa hai vũ trụ chứa đầy bí mật*”. Trong *Tổng biệt hành* (Thâm Tâm), ta cũng thấy có một không gian tâm tưởng trong lòng người đưa tiễn:

*Đưa người, ta không đưa qua sông  
Sao có tiếng sóng ở trong lòng,  
Bóng chiều không thắm, không vàng vọt  
Sao đầy hoàng hôn trong mắt trong ?*

Có một không gian sông nước trong lòng nhân vật, có một hoàng hôn nằm trong ánh mắt nhân vật. Mượn không gian sông nước lúc chiều tà, tác giả muốn nói nỗi buồn trong lòng người đưa tiễn. Đó là không gian tâm lý.

Nhạc Trịnh Công Sơn cũng có khá nhiều không gian tâm lý. Tác giả tưởng tượng rằng, gánh nặng của trời đất, món nợ sinh thành đang đè nặng trên vai. Ông cảm nhận có mưa bay trong lòng, có bờ cỏ non trong giấc mơ mộng mị: “*Nghe mưa nơi này lại nhớ mưa xa / Mưa bay trong ta bay từng hạt nhỏ (...) Đường chạy vòng quanh một vòng chiều tụy / Một bờ cỏ non một bờ mộng mị ngày xưa...*” (Một cõi đi về). Ông thấy thác đổ trong giấc mơ, thấy lòng mình là một cánh cửa đã đôi lần khép kín: *Lòng tôi có đôi lần khép cửa / Rồi bên vết thương tôi quỳ (Đêm thấy ta là thác đổ)*. Những không gian ấy không có thật, nó chỉ là không gian tâm lý, hiện lên trong giấc mơ và sự tưởng tượng phóng túng của nhạc sĩ. Nó còn là một ký hiệu chứa đựng nhiều thông điệp nhân sinh của tác giả. Trong *Biển nhớ*, ông nhìn thấy đôi núi “*ngiênng đợi chờ*”, “*gió ngập hôn*, không gian mang tâm trạng con người: “*Ngày mai em đi / Đôi núi nghiêng nghiêng đợi chờ (...) Gọi trùng dương gió ngập hôn / Bàn tay chặn gió mưa sang*”. Thực ra, các hình tượng thiên nhiên ở đây đều mang hình bóng của người ở lại. Nhưng chủ thể trữ tình không tiện nói thẳng nỗi buồn của mình mà mượn các hình tượng thiên nhiên để nói. Có thể nói, đây là “nhân vật không gian” mang hình bóng tác giả.

#### 4.1.2.5. Không gian tu từ

Còn gọi là không gian nhân hóa. Loại không gian này được miêu tả bằng các biện pháp tu từ như nhân hóa, ẩn dụ, so sánh, phóng đại, thu nhỏ... Cách miêu tả như vậy làm cho câu văn giàu hình ảnh sinh động, diễn đạt cô đọng như vẫn hàm chứa nhiều ý nghĩa.

Hình thức điển hình nhất cho loại không gian tu từ là phép **nhân hóa** không gian. Không gian trưa hè vắng lặng như có chút buồn man mác của con người: *Mây đi vắng, trời xanh buồn rộng rãi / Sông im dòng động nắng đứng không trôi (Bến đò trưa hè – Anh Thơ)*. Tia nắng cũng biết nháy mắt, núi cũng mặc áo đi chợ tết: *Tia nắng tía nháy hoài trong ruộng lúa / Núi uốn mình trong chiếc áo the xanh (Chợ tết – Đoàn Văn Cừ)*. Con đường cũng mang những buồn vui như con người: “*Tôi con đường nhỏ chạy lang thang / Kéo nỗi buồn không dạo khắp làng*” (Lời con đường quê - Tế Hanh). Trong bài *Trên đường về*, Chế Lan Viên cũng nhân hóa hình tượng không gian. Những tháp Chàm cũng gầy mòn, than thở vì một thời thương tiếc một thời vàng son không bao giờ trở lại:

*Đây, những Tháp gầy mòn vì mong đợi  
Những đèn xưa đổ nát dưới Thời Gian  
Những sông vắng lê mình trong bóng tối  
Những tượng Chàm lở lói rỉ rên than.*

Ta cũng gặp phép nhân hóa không gian trong văn xuôi. Trong truyện *Phố của thành phố*, Bình Nguyên Lộc đã dùng lối nói tu từ, xem những con đường ở Sài Gòn cũng có đời sống như các danh nhân: “*Ông Thi Sách và Hai Bà Trưng chạy song song với nhau cho tới*

mé nước, và không bao giờ gặp nhau cả, đó cũng là điểm đáng buồn cho cặp vợ chồng ấy. Ông Nguyễn Thái Học còn được ngâm cười vì đã gặp Cô Giang, Cô Bắc ở hai ngã ba chợ Cầu Muối, đằng này ông chồng Bà Trưng chỉ nghe văng vẳng tiếng bà đó thôi”.

Chúng ta thường thấy không gian **ẩn dụ** trong ca dao. Chẳng hạn: “Anh tưởng nước giếng sâu / Anh nói sợi gàu dài / Ai ngờ nước giếng cạn / Anh tiếc hoài sợi dây...”. Những hình tượng không gian ẩn dụ là: giếng sâu (tình cảm sâu sắc, chắc chắn), nước giếng cạn (tình cảm hời hợt, không bền), sợi gàu dài (đầu tư công sức, tình cảm)... Trong *Cung oán ngâm khúc* (Nguyễn Gia Thiều), có đoạn miêu tả cảnh vườn xuân, hoa bướm, thực ra, đây chỉ là không gian ẩn dụ, chỉ thời thanh xuân của cung nữ. Lúc ấy, cô chưa chồng, như bông hoa thắm, khách công hầu ngấp nghé muốn cầu hôn mà không được: “Vườn xuân bướm hây rào rào / Thấy hoa mà chẳng lối vào tìm hương”.

Không gian ẩn dụ cũng được thể hiện trong văn xuôi: trong vở hài kịch *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* (B. Show), nhân vật Hecto hỏi: “Thế còn con tàu mà chúng ta đang ở đây? Thế còn cái nhà tù của linh hồn mà chúng ta gọi là nước Anh đây là cái gì?”. Thuyền trưởng Sotovo trả lời: “Thuyền trưởng thì đang ở trong giường ngủ, uống nước rãnh đóng chai, thủy thủ thì đang đánh bạc ở khoang trước. Con tàu sẽ va vào đá chìm ngim và vỡ tung”. Không gian con tàu và biển cả được nhắc tới trong đoạn đối thoại của hai nhân vật, thực chất là hình tượng ẩn dụ chỉ nước Anh nằm giữa đại dương trong cơn bão tố lịch sử.

Không gian tu từ còn được thể hiện qua sự so sánh giữa hai mảng không gian khác loại với nhau. Như trong tiểu thuyết *Bác sĩ Zhivago* (B. Paxternak) “Những ngôi sao chỉ chít trên trời như đồng cỏ mùa hè đầy những bông cúc điểm vàng”. “Buổi sáng mai rực rỡ dồn đuổi những mảng swong lộng lẫy như cô đầu búp lầy cái lông chim phết bơ lên vỏ chiếc bánh vừa nướng xong”. Trong tác phẩm cũng có sự so sánh phức hợp giữa cặp không gian này với cặp không gian kia: “tâm hồn chiếm vị trí trong không gian như răng trong miệng”.

Ta có thể thấy sự tổng hợp nhiều biện pháp tu từ không gian trong Người lái đò sông Đà của Nguyễn Tuân. Sông Đà có hai mảng không gian **tương phản** được tác giả đặt trong thể **so sánh**. Có khi, tác giả so sánh con sông Đà như một đội quân mai phục có nhiệm vụ tiêu diệt chiếc thuyền: “Bốn năm bọn thủy quân cửa ải nước bên bờ trái liền xô ra định núp thuyền lôi vào tập đoàn cửa tử (...) Chúng vẫn không ngớt khiêu khích mặc dù cái thằng đá tướng đứng chiến ở cửa vào đã tiu nghỉu cái mặt xanh lè thất vọng”. Có lúc, tác giả so sánh con sông Đà như một cô sơn nữ Tây Bắc: “Con sông Đà tuôn dài như một áng tóc trữ tình, đầu tóc chân tóc ẩn hiện trong mây trời Tây Bắc (...) nó đầm thắm như một cô nhân, mặc dù người cô nhân ấy mình biết là lắm bệnh, lắm chứng”. Con sông Đà được miêu tả qua bút pháp **nhân hóa** không gian, có lúc như một đội thủy quân dữ dội, có lúc như một cô gái hiền hòa. Tác giả cũng dùng thủ pháp **phóng đại** không gian khi miêu tả áng tóc tuôn dài hoặc cuộc chiến thư hùng giữa ông lái đò với binh tướng sông Đà: “nó rống lên như tiếng một ngàn con trâu mộng đang lồng lộn giữa rừng vầu rừng tre nứa nổ

lửa, đang phá tung rừng lửa, rừng lửa cùng gằm thét với đàn trâu da cháy bùng bùng”. Tác phẩm cũng thể hiện sự trùng điệp không gian qua việc miêu tả ba vòng quay thạch thủy trận và nhiều chi tiết khác được nhắc đến nhiều lần để tăng độ hoành tráng của cuộc chiến trên sông nước.

Như vậy, không gian tu từ như một tín hiệu thẩm mỹ, hàm chứa những thông điệp mà tác giả muốn gửi gắm đến bạn đọc. Không gian tu từ như một nhân vật gây khó khăn hoặc trợ giúp, làm nền cho hoạt động con người.

#### 4.1.2.6. Không gian văn bản

Đó là các khoảng trống trên văn bản được thể hiện ra ở dấu ba chấm hoặc những ký tự trắng. Các ký hiệu này muốn nói rằng, còn có nhiều thứ tương tự không kể hết hoặc vì lý do tế nhị không tiện nêu. Hoặc cố tình để cho bạn đọc tự suy ngẫm, lấp khoảng trống trên văn bản. Người ta gọi đó là không gian im lặng trên văn bản. Ví dụ, bài “Mẹ ~~ Quê hương” (Khải Minh)

*“Về đi bên mẹ ~~ đường chiều~~tiếng chuông ngân*

*Lời mẹ khuyên~~bước trần gian dịu lại*

*(...)*

*Thình không~~ chiều trông chiều~~xa vắng*

*Mẹ vẫn mình một mình~~nhớ con”*

Tác giả cố tình tạo ra những khoảng trống để bạn đọc tự điền từ vào. Mỗi bạn đọc sẽ có một cách đọc khác nhau và sinh ra một văn bản khác nhau.

Trong thơ thị giác, tác giả trình bày các câu thơ theo hình không gian bậc thang, con thoi, thơ hình tam giác (tượng trưng cho quả núi), thơ hình quả táo để nói về quả táo... Hoặc tác giả dùng thủ pháp ngắt dòng, thụt đầu dòng tạo một khoảng trống dài hơn quy định chung. Ví dụ như thơ của Hoàng Cầm:

*Chín mươi... dẫu đến mười mươi*

*Khát thương em quá...*

*Khóc thôi một mình*

*(Tinh anh thể phách)*

*Lí cây đa... lí huê tình*

*Nguyệt cầm long phím*

*dễ dành ai ca ?*

*Người ơi ! Người ở... hay là...*

*(Thể phách tinh anh)*

Không gian văn bản còn được hiểu là dung lượng văn bản, như là số trang, độ dài ngắn và khoảng cách các chương. Đó là khoảng cách giữa các khổ, chương mục, tập. Đối với thơ Đường luật, không gian các khổ ngang bằng nhau (bốn câu). Đối với thơ lục bát, cách trình bày văn bản theo lối canh giữa, nghĩa là câu sáu thụt vào, câu tám nhô ra. Nhiều

bài thơ có dạng hình thoi hình tam giác. Nhiều câu thơ ngắt dòng đột ngột gây bất ngờ thú vị cho bạn đọc.

Người ta căn cứ vào không gian văn bản mà chia tác phẩm văn chương thành các thể loại truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết. Một số báo quy định sẵn số trang của truyện ngắn. Bởi vậy, khi sáng tác, nhà văn phải định mức không gian văn bản. Từ đây, sinh ra loại truyện ngắn mini 100 chữ với một không gian văn bản rất hạn chế nhưng rất hàm súc, sức công phá mạnh.

Nói về việc tiếp nhận không gian văn bản, T. Todorov cho rằng: “Đọc, trong chừng mực nào đấy, là cuộc du hành trong không gian văn bản, một cuộc du hành mà lộ trình của nó không bị cản trở bởi những vách chắn nối tiếp nhau của những con chữ - từ trái sang phải, từ trên xuống dưới” [20, tr 446]. Ta hiểu cuộc du hành ở đây không chỉ là quá trình tiếp nhận những ý nghĩa trên bề mặt văn bản mà còn tiếp nhận các tầng nghĩa chồng lên nhau của văn bản. Nghĩa là, ta không chỉ thám hiểm bề mặt trái đất mà còn chinh phục độ sâu của biển cả và chín tầng trời.

Có người hiểu không gian văn bản là khoảng cách giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt. Ví dụ, so sánh hai câu sau: câu 1: “*Hãy cho tôi một tình cầu giá lạnh / Một vì sao trơ trọi cuối trời xa*” (Những sợi tơ lòng - Chế Lan Viên). Câu 2: “*Ai cho tôi tình yêu, để làm duyên nụ cười / Tôi xin dâng tình tôi trọn đời*” (Ai cho tôi tình yêu – Trúc Phương). Ta thấy câu 1 có khoảng cách giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt rất xa vời (ở trên vũ trụ). Còn trong câu 2, khoảng cách gần hơn vì rất có khả năng xảy ra.

Người ta còn hiểu rằng, không gian văn bản là khoảng cách giữa các lớp ý nghĩa trong tác phẩm. Chúng ta tưởng tượng rằng văn bản nghệ thuật như một dòng sông có hai bờ, bờ bên này chứa đựng cái biểu đạt và bờ bên kia chứa đựng cái được biểu đạt. Muốn hiểu tường tận tác phẩm, phải sang bờ phía bên kia, tức là phải hiểu được ngụ ý câu chuyện. Truyện ngụ ngôn *Thầy bói xem voi* có hai lớp văn bản, lớp hiển ngôn là bốn thầy bói mù miêu tả hình dạng con voi rất khác nhau. Lớp nghĩa hàm ngôn nói rằng, muốn đánh giá đúng sự thì phải xem xét toàn diện chứ đừng nên căn cứ vào cái bộ phận mà suy ra cái toàn thể. Nhìn chung, bạn đọc đều hiểu được ý nghĩa hàm ngôn, tức là đã sang được phía bên kia văn bản.

Tuy nhiên, cũng có một số tác phẩm mà hai bờ văn bản rất xa. Nhiều bạn đọc chỉ dừng lại ở bờ bên này mà không sang được bờ bên kia. Đó là hiện thường thấy khi tiếp nhận các văn bản truyện ngụ ngôn, truyện cười, câu đố, truyện hậu hiện đại, thơ tân hình thức. Có thể lấy một vài ví dụ sau đây:

*Gái thương chồng đương đông buổi chợ  
Trai thương vợ nắng quái chiều hôm*

(Ca dao)

*Duyên thiên chưa thấy nhô đầu dọc,  
Phận liễu sao đành nẩy nét ngang*



(Hồ Xuân Hương)

#### 4.1.2.7. Không gian kể chuyện và biểu diễn

Trước hết, ta hiểu đây là khoảng cách giữa tác giả - nhân vật - bạn đọc. Tùy vào từng thể loại và thời đại văn chương mà khoảng cách ấy xa hoặc gần.

Trong sử thi, có một “khoảng cách sử thi tuyệt đối” (Bakhtin) ngăn cách “thời đại anh hùng” với tác giả và độc giả. Cách nhân vật là các anh hùng, thủ lĩnh, cao hơn độc giả và cách xa độc giả về thời gian. Lời tác giả nói về nhân vật như lời của con cháu nói về ông bà tổ tiên. Bởi vậy sử thi có một giọng văn trang trọng, ngợi ca, đó là “khoảng cách anh hùng ca”. Và không phải ai cũng có quyền là tác giả sử thi và diễn xướng sử thi. Homero phải mở đầu Iliat bằng việc cầu viện nàng Thơ vì chỉ có các nữ thần thi ca mới đủ tư cách nói về những anh hùng ca quý: “*Hỡi các nữ thi thần, hãy ca lên cơn giận của Asin, cơn giận xiết bao tai hại đã đem đến cho những người Skéen muôn vàn đau khổ... Hỡi các nữ thần hãy ca lên từ lúc xảy ra cuộc tranh cãi làm chia rẽ người con trai Atorê, người che chở cho nhân dân mình, với Asin thần thánh*”.

Người kể chuyện cổ tích cũng đẩy nhân vật của mình ra xa, cả về không gian lẫn thời gian. Mở đầu truyện cổ tích thường có những câu như: ngày xưa ngày xưa, ở một làng nọ; chuyện xảy ra quá lâu rồi, những người già nhất làng cũng không nhớ rõ năm nào, ở một vương quốc nọ... Người kể chuyện toàn quyền độc diễn, người nghe bị “cắm cối” và chỉ biết đặt niềm tin một cách ngây thơ vào những điều phán xét của câu chuyện. Hiện tượng thiếu dân chủ cũng như vậy với các thể loại văn chương trung đại như thơ Đường luật, tiểu thuyết chương hồi... Dường như tác giả không có một lời gợi mở, kêu gọi tranh luận hoặc tạo khoảng trống để bạn đọc tham gia sáng tạo văn bản.

Bên cạnh đó cũng có những thể loại mang tính dân chủ hơn, như truyện cười, câu đố, ca dao dân ca, truyện thơ Nôm, chèo... Những bài hát đối đáp giữa nam và nữ được diễn ra tức thì trong thời hiện tại của người nói và người nghe. Nam cất tiếng hò ngỏ lời, nữ cũng cất tiếng hò trả lời ngay sau đó, tại nơi đó, nên không có khoảng cách xa vời về không gian và thời gian. Thậm chí, nội dung họ bàn tới cũng diễn ra trong phạm vi gần: “Gặp đây, anh mới hỏi nàng...”, “Hôm qua ra tát nước đầu đình...”. Như vậy, trong ca dao, có một khoảng cách rất gần giữa người nói, người nghe.

Ta cũng thấy tính dân chủ trong thể loại chèo sân đình. Đề tài của chèo nói về những con người bình thường, rất gần gũi với nhân dân lao động. Nhân vật chèo cũng ít trang nghiêm, đạo mạo hơn nhân vật tuồng. Nhân vật hề có tác dụng phá tan không gian ngăn cách giữa các nhân vật, giữa nhân vật và khán giả. Nhiều nhân vật lần đầu bước sân khấu với câu hỏi khán giả: “*Bà con ơi, tôi ra đây có phải xưng danh không nhỉ?*”. Khán giả liền đáp vào: “*Không xưng danh thì biết là ai?*”. Có khi, diễn viên xuống sân khấu hỏi chuyện khán giả (bàng thoại). Có lúc, cả khán giả và diễn viên cùng hát một bài ca nào đấy. Điều đó làm cho biên độ không gian biểu diễn được mở rộng, tác giả, nhân vật xích lại gần độc giả.

Hiện tượng này thường thấy trên sân khấu thể giới. Trong kịch *Ca kịch ba xu* (Brecht), nhân vật Mackei trước khi bị treo cổ, quay xuống sân khấu nói với khán giả: “*Các ngài đang thấy trước mặt các ngài là một trong những đại diện cuối cùng của một lớp người phải bị tiêu diệt. chúng tôi là những người tiểu thủ công làm việc với những phương pháp lạc hậu (...) Giết một người có lợi gì khi so sánh với việc cho người đó công ăn việc làm*”. Hình thức diễn viên và khán giả giao lưu đối thoại được thể hiện khá nhiều ở thể loại kịch cương. Đây là loại kịch không có kịch bản viết sẵn, diễn viên dựa vào đề cương mà tự đặt lấy lời khi biểu diễn. Chẳng hạn như vở *Gã buôn thuốc phiện* (J. Kirba), các diễn viên đóng vai những kẻ nghiện thuốc phiện tràn ra sân khấu, bước xuống chỗ khán giả để xin xỏ, trò chuyện. Các diễn viên tự biên, tự diễn lấy câu chuyện.

“Không gian của kịch” gồm các yếu tố: không gian kịch bản (thể hiện qua lời nhân vật); không gian sân khấu (diện tích sân khấu, trang trí những cảnh vật làm phong nền cho câu chuyện); không gian ngoài sân khấu (gồm không gian hai bên cánh gà, hậu trường, trước mặt sân khấu, tuy nhiên, loại không gian này không thuộc đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học); không gian diễn viên (nơi dành cho các diễn viên đi lại hoặc chủ tọa, vị trí ngai vàng chỉ dành cho vua ngời)... Trong bi kịch *Vũ Như Tô* (Nguyễn Huy Tưởng), ngoài không gian sân khấu còn có không gian địa lý bao la thể hiện qua lời thoại các nhân vật. Vẻ đẹp hoàng tráng của Cửu Trùng Đài được thể hiện qua lời của Vũ Như Tô: “*Hai mươi vạn phiến đá lớn, bốn mươi vạn phiến đá nhỏ. Từ Chân Lạp tải ra (...) Bao nhiêu vườn hoa, đường ngang, lối dọc, tôi để quây cả vào một cái Đài chính giữa. Đài ấy sẽ thành nơi hoa lệ nhất đời*”. Trong các vở có sự kết hợp cả bi hài kịch thì không gian kịch bản còn thể hiện ở khoảng cách giữa hai yếu tố bi và hài. Nếu để hai yếu tố bi và hài sát bên nhau, xuất hiện đồng thời sẽ khác với việc tạo ra bước đệm để ngăn tách chúng với nhau. Ngoài ra, còn phải tính đến khoảng cách giữa văn bản kịch và hoạt động diễn xuất của diễn viên. Nhiều khi, diễn viên không trung thành với nguyên tác nên tạo ra một khoảng cách rất xa giữa vở diễn trên sân khấu với kịch bản trên giấy.

Trong văn chương hiện đại, khoảng cách không gian kể chuyện khá gần. Tiểu thuyết thường viết về “thời hiện tại chưa hoàn thành”, vẫn còn gây tranh cãi. Nhà văn tiếp xúc với nhân vật ở cự ly gần, đôi lúc, tác giả và nhân vật là bạn bè. Nhiều lúc, nhà văn quay sang nói chuyện với độc giả. Và trong khi viết, cái bóng của bạn đọc hàm ẩn cúi xuống trang viết, nhà văn chừa ra một vài không gian trống trong tác phẩm để bạn đọc tham gia giải mã và lắp ghép câu chuyện. Văn chương hậu hiện đại hầu như xóa bỏ khoảng cách giữa tác giả - nhân vật – độc giả. Nói tóm lại, nếu dòng văn chương mang cảm hứng sử thi cổ tình tạo ra khoảng cách kể chuyện thì dòng văn chương mang cảm hứng tiểu thuyết chủ trương xóa bỏ khoảng cách không gian kể chuyện.

#### **4.1.3. Các loại không gian nghệ thuật qua từng giai đoạn và thể loại văn chương**

Trong lịch sử văn học đã tồn tại nhiều kiểu loại văn chương khác nhau. Mỗi thể loại, mỗi thời đại có những kiểu không gian phổ biến, đặc trưng phản ánh các cấp độ tư duy của con người.

Trong thể loại thần thoại, ý thức về không gian rõ nét hơn thời gian. Không gian thường thấy trong thần thoại là vũ trụ bao la hỗn mang, trên cùng là thế giới thần linh, ở giữa là thế giới con người và dưới địa ngục là nơi giam giữ những kẻ ác. Các yếu tố thiên nhiên được nhân hóa nên cũng có những khả năng siêu phàm (Thần sấm chớp Zeus, thần âm phủ Hades, thần mặt trời Helios, thần sông Tethys...). Không gian trong sử thi, truyền thuyết là không gian cộng đồng. Đó có thể là cộng đồng thị tộc trong núi rừng (*Dam Xan, Xinh Nhã*) hoặc ở các thành bang đã phát triển (*Iliade, Odysseus*). Không gian thần thiêng vẫn còn, con người có thể kết nối với thiên đường và âm phủ. Không gian truyện cổ tích thu hẹp hơn, có khi chỉ còn trong phạm vi không gian gia đình, không gian thế tục (*Tám Cám, Sọ Dừa, Cô bé lọ lem...*). Trong một số truyện phiêu lưu, có sự liên kết nhiều mảng không gian xa lạ, kỳ thú và có chức năng cản trở để thử thách nhân vật (*Thạch Sanh, Chàng Ivan, Ali Baba và bốn mươi tên cướp...*). Không gian quen thuộc trong ca dao dân ca là không gian sinh hoạt thế sự - đời tư. Bối cảnh quen thuộc là gia đình, làng xã, hình ảnh được nhắc đến nhiều là cây đa, giếng nước, sân đình, cánh đồng, sông lạch... Không gian trong ca dao thường mang tính phiếm chỉ và có tác dụng gợi hứng sinh tình...

Văn xuôi trung đại kết hợp nhiều loại không gian: thế tục, đời tư, thần thiêng... Tiểu thuyết chương hồi thường miêu tả không gian chiến trường, không gian cung đình, không gian sinh hoạt của giới quý tộc. Phổ biến loại không gian lịch sử rộng mở và mang tính chất động (*Đông Chu liệt quốc, Tam Quốc chí, Hoàng Lê nhất thống chí*). Truyện thơ Nôm phổ biến loại không gian lưu lạc, không gian tha phương. Phần lớn tác phẩm xây dựng bối cảnh không gian lãng mạn, thích hợp với kiểu nhân vật chính là tài tử giai nhân (*Sơ kính tân trang, Bích Câu kỳ ngộ, Phan Trần*). Trong thể loại ngâm khúc, không gian tâm lý khá phổ biến. Đó là loại không gian được tái hiện qua dòng hồi tưởng của nhân vật, có sắc thái buồn và đối lập giữa hai khung cảnh: hạnh phúc – bất hạnh (*Chinh phụ ngâm, Cung oán ngâm khúc*). Thơ trung đại gắn bó với không gian thiên nhiên rộng mở, nhàn tản, thoát tục: “*Ta dại, ta tìm nơi vắng vẻ / Người khôn, người đến chỗ lao xao / Thu ăn măng trúc, đông ăn giá / Xuân tắm hồ sen, hạ tắm ao*” (Nhàn – Nguyễn Bỉnh Khiêm). Thiên nhiên trở thành nơi gửi gắm nỗi niềm tâm sự của các nhà Nho. Chí lớn phải được đo trong không gian vũ trụ bao la: “*Giúp chúa, những mong xoay trục đất lại / Rửa vũ khí không có lối kéo tuột sông Ngân xuống*” (Cảm hoài - Đặng Dung). Từ thế kỷ XIX trở đi, không gian thế tục bắt đầu phổ biến trong thơ Nôm. Như không gian Chợ Đồng, Thu ẩm trong thơ Nguyễn Khuyến, không gian lao động đời thường như *Thương vợ* (Tú Xương)...

Trong văn chương lãng mạn, phổ biến loại không gian đời tư, nơi sinh hoạt của tầng lớp trung lưu. Không gian thực tại thường đối lập với không gian mộng tưởng: “*Em là gái trong khung cửa / Anh là mây bốn phương trời*” (Một mùa đông – Lưu Trọng Lư),

“Cửa nhỏ trông giời vướng chán song / Một khuôn chật chội mấy phương lòng / Tường vôi, gạch lở loang màu máu / Nung nấu thêm sâu mộng núi sông” (Đòi một nhà văn – Trần Huyền Trân), “Nằm nghe vũ trụ xôn xao / Đảo điên trong dạ biết bao nỗi niềm / Thương biết mấy ! Kể thềm sông núi / Mà phải nằm ôm nỗi ước mong / Mỗi lần nghe gió bên song / Buồn như biển cả nằm trong ao tù” (Nửa đêm – Đào Xuân Quý). Một số nhà thơ muốn thoát ly thực tại, tìm đường lên trời (Tiếng sáo thiên thai – Thế Lữ). Tìm đường sang xứ sở khác: “Nhỏ neo rời thuyền ơi! Xin mặc sóng / Xô về đông bay đạt tới phương đòai – Vũ Hoàng Chương). Thoát ly gia đình đi làm cách mạng như Dũng và Trúc (Đôi bạn – Nhất Linh). Trốn vào nơi tu hành: *Hồn bướm mơ tiên* của Khải Hưng, kịch bản cải lương *Chuyện tình Lan và Điệp* của Loan Thảo. Trong *Những người khôn khổ*, cái thành phố nhỏ do Madeleine (Valjean) làm thị trưởng chỉ là nơi thể hiện khát khao của Victor Hugo về một cuộc sống lý tưởng.

Nếu như văn chương lãng mạn chuộng loại không gian ảo mộng thì văn chương tả chân chuộng loại không gian thực tế, không gian sinh hoạt đời thường, không gian thế sự. Các nhà văn hiện thực thường chọn miêu tả những nơi nghèo khổ nhất. Đó có thể là làng quê nghèo đói, bất công (*Tắt đèn, Một bữa no*), hoặc là nơi phố phường ô hợp, xấu xa (*Ngựa người người ngựa, Bỉ vỏ*)... Kết thúc tác phẩm, nhân vật thường bị đẩy vào không gian bế tắc như nhà tù, nghĩa địa, tha phương cầu thực, hoặc chấp nhận sống trong đau khổ với môi trường cũ. Trong văn chương cách mạng, nhân vật thường được hướng đến mảng không gian tươi sáng hơn. Văn chương cách mạng thường phổ biến loại các loại không gian động như không gian chiến trường, không gian công cộng, không phổ biến loại không gian đời tư chật hẹp, tĩnh tại. Hình tượng quen thuộc là con đường, dài rộng, hướng đến những chiến công và hạnh phúc trong tương lai. Đặc điểm của không gian trong văn chương cách mạng là dài rộng, sôi động, sáng tươi, đẹp đẽ, lạc quan. Có thể thấy điều đó trong thơ Tố Hữu, Chế Lan Viên, *Mặt đường khát vọng* (Nguyễn Khoa Điềm), *Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu), *Bão biển* (Chu Văn)...

Nhiều nhà văn hiện đại Châu Âu chủ trương những cách tân trong việc xây dựng không gian nghệ thuật. Những nhà văn chuộng bút pháp dòng ý thức thì lạm dụng không gian tâm lý. Các nhà văn theo chủ nghĩa hiện thực kỳ ảo thì chuộng loại không gian thần thoại, hư ảo. Các nhà văn phi lý thì miêu tả sự phi logic, vô lý trong không gian sinh hoạt đời thường. Những người theo chủ nghĩa góc nhìn (trường phái điểm nhìn) thì dùng ý thức không gian của hội họa để xây dựng tác phẩm văn chương. T.S. Eliot, Pound, Proust, James, Joyce... không thích bố cục tác phẩm theo trật tự thời gian mà dùng lối lắp ghép không gian để dựng lên câu chuyện. Tác phẩm *Phòng bí mật* của Gerie chỉ miêu tả một bức tranh, với sự luân phiên các chi tiết trong tranh mà tạo thành một câu chuyện. Trong văn chương hậu hiện đại, dường như không có một khuôn mẫu chung nào, mỗi nhà văn sáng tạo một kiểu không gian thời gian riêng, không lặp lại người khác. Tiểu thuyết *Bà Darovi* của Virginia Woolf được xây dựng theo hình thức không gian. Bà Đarôvi đi phố London,

mua hoa, thăm dạo công viên, ngắm nhà cửa, cây cối, người qua lại, ngửi các mùi vị của phố xá, nghe các loại âm thanh: xe hơi, máy bay, những người ăn mày, tiếng chuông... Tác giả không quan tâm tới cốt truyện, dòng tâm tư nhân vật. Độc giả theo dõi các mảnh ghép không gian phố xá để tạo ra câu chuyện. Ở Việt Nam, chúng ta cũng thấy hình thức này trong truyện *Ánh sáng đô thị* của Đào Duy Hiệp.

#### 4.1.4. Phân tích không gian nghệ thuật

Trong tác phẩm nghệ thuật, có rất nhiều biểu hiện không gian, nhưng nhà Thi pháp học chỉ lựa chọn phân tích những tín hiệu không gian nào thể hiện rõ nét ý đồ nghệ thuật của tác giả hoặc người đọc cảm thấy tâm đắc. Ví dụ, hình tượng con tàu thường tượng trưng cho khát vọng đi xa. Quảng trường là không gian công cộng, dành cho những người thích hòa đồng với mọi người. Bức tường, con sông, dãy núi, đường biên giới thường ám chỉ sự ngăn cách. Ta phải xem xét không gian trong các cặp đối lập, ví dụ, hình tượng cửa sổ khép kín hay rộng mở, con đường bằng phẳng hay chông gai, bầu trời rộng hay hẹp...

Khi phân tích không gian nghệ thuật, ta cần lưu ý các vấn đề sau:

Sự ám ảnh của người viết về không gian, trước hết ở việc đặt tên nhan đề tác phẩm như: *Ba mét phía trên bầu trời, Phía vầng trăng còn khuyết, Phía ngày loang nắng, Không gian thì thâm, Khoảng lặng không gian, Bí mật của không gian, Mười sáu mét vuông, Ngã ba lòng, Những nẻo đường của gió, Nẻo nhớ, Lạc nẻo thiên đường, Người đàn bà trong ngõ hẻm, Cửa ngõ thiên đường, Ngõ hoang, Bụi mọc ngõ trong, Mấy nẻo đường yêu, Chiều qua ngõ vắng, Ngõ cụt cuộc đời, Ngã ba nẻo đời, Ô cửa nhỏ của tôi, Vạn nẻo phù dung, Thưa mẹ phía trăng lên, Ước mơ gửi phía chân trời, Không gian em, Đặc nhiệm không gian, Thám tử không gian, Phía bên kia nỗi buồn, Bài ca phía mặt trời, Con hãy đi về phía mặt trời...*

Nhiều nhà văn dùng không gian làm bối cảnh để góp phần thể hiện cuộc sống con người. Trong bài *Đất nước*, Nguyễn Đình Thi đã khắc họa hai mảng không gian xưa và nay. Xét theo logic thời gian thì đáng ra phải miêu tả không gian Hà Nội trước. Nhưng trong tác phẩm, nhân vật “tôi” đã đứng ở không gian Việt Bắc bồi hồi nhớ lại không gian Hà Nội. Hai mảng không gian này mang hai màu sắc trái ngược nhau. Không gian Hà Nội lúc ra đi rất xơ xác, u buồn: “*Sáng chớm lạnh trong lòng Hà Nội / Những phố dài xao xác hơi may / Người ra đi đầu không ngoảnh lại / Sau lưng thềm nắng lá rơi đầy*”. Cũng là mùa thu nhưng nếu mùa thu Hà Nội lúc ra đi rất buồn thì mùa thu ở Việt Bắc hiện tại rất vui: “*Mùa thu nay khác rồi / Tôi đứng vui nghe giữa núi đồi / Gió thổi rừng tre phất phới / Trời thu thay áo mới / Trong biếc nói cười thiết tha*”. Rõ ràng, ta thấy, sự thay đổi không gian đã làm thay đổi con người. Và không gian mang sắc màu vui hay buồn còn do cách nhìn của con người.

Thông thường, không gian tương hợp với con người. Nói như Nguyễn Du: “*Cảnh nào cảnh chẳng đeo sầu / Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ*”. Trong Truyện Kiều có khá nhiều đoạn miêu tả không gian tâm trạng. Thúc Sinh vui nên thấy cảnh vui: “*Long lanh đáy*

*nước nước in trời / Thành xây khói biếc non phơi bóng vàng*”. Thúy Kiều buồn nên thấy cảnh trước lầu Ngưng Bích cũng buồn: “*Bẽ bàng mây sớm đèn khuya, / Nửa tình, nửa cảnh như chia tấm lòng. / Buồn trông gió cuốn mặt ghènh / Âm âm tiếng sóng kêu quanh ghế ngồi*”. Trong trường hợp này, nhân vật không bằng lòng với không gian mà mình đang sống. Chúng ta cũng gặp sự tương phản giữa tình và cảnh, cảnh mĩa mai người. Như đoạn Kim Trọng trở lại vườn Thúy: “*Trước sau nào thấy bóng người / Hoa đào năm ngoái còn cười gió đông*”. Hoa đào đang cười cợt trên nỗi đau của chàng Kim. Chàng trở nên lạc lõng giữa không gian kỷ niệm.

Chúng ta cũng cần chú ý đến cách bố cục không gian như: gần - xa, cao - thấp, liền mạch – đứt quãng, xen kẽ, đồng hiện, phối cảnh xa - gần, to - nhỏ, mờ nhạt – rõ nét, đồng đẳng – tương phản... Trong thơ, phép đối xứng rất quan trọng, đó là sự đối xứng về khổ thơ, các câu, nhịp điệu. Hiểu theo nghĩa rộng, đó là phép là phép đối xứng không gian văn bản. Theo nghĩa hẹp, đó là sự tương phản hình tượng không gian. Trong bài hát *Yêu một mình* của Trịnh Lâm Ngân, có sự đối lập về không gian giữa nhà anh và nhà em ở cùng một khu phố. Nhưng để thấy được sự đối lập ấy, ta phải giải mã các ký hiệu thẩm mỹ.

*“Nhà em có hoa vàng trước ngõ  
Tường thật là cao có dây leo kín rào  
Nhà anh cuối con đường ngoại ô  
Vách thưa đèn dầu thấp, gió lùa vào từng đêm”.*

Hình ảnh “*hoa vàng trước ngõ*” là một tín hiệu không gian. Bông hoa vàng chỉ người con gái giàu sang quý phái. Sự xuất hiện của bông hoa trước ngõ như có ý giới thiệu nhà này có một cô gái đang tuổi kén chồng. Hình ảnh không gian “*Tường thật là cao có dây leo kín rào*” có nhiều nghĩa: chỉ sự giàu sang, cuộc sống khép kín và lễ giáo nghiêm ngặt của gia đình em. Đối lập lại là không gian nhà anh với “*Vách thưa đèn dầu thấp, gió lùa vào từng đêm*”. Nó cũng là một biểu tượng chỉ sự nghèo nàn, cuộc sống tự do, phóng túng, hòa mình với thiên nhiên. Trong chi tiết “*cuối con đường ngoại ô*”, bên cạnh nghĩa hiển ngôn, còn có nghĩa hàm ngôn là cảnh sống nghèo. Có hai tầng bậc của cái nghèo: ngoại ô đã nghèo, cuối con đường ngoại ô lại nghèo hơn. Giải mã hai không gian tương phản ấy, ta biết chàng trai mang tâm trạng bị kịch vì không thể đến được với cô gái.

Trong văn chương thường xuất hiện không gian con đường nhưng không phải con đường nào cũng là không gian nghệ thuật. Ta chỉ xem con đường là một hình tượng nghệ thuật khi nó mang một hàm ý nào đó, có một vai trò nào đó trong việc biểu hiện nội dung tác phẩm. Ta hãy xét đến con đường mòn trong truyện *Thuốc* của Lỗ Tấn: “*Ở giữa có con đường mòn nhỏ hẹp, cong queo, do những người hay đi tắt giẫm mãi thành đường. Đó cũng lại là cái ranh giới tự nhiên giữa nghĩa địa những người chết chém hoặc chết tù, ở về phía tay trái, và nghĩa địa những người nghèo, ở về phía tay phải*”. Hình ảnh “*con đường mòn*” ở đây được hiểu theo nghĩa ẩn dụ, chỉ nếp mòn trong quan niệm con người. Con đường “*nhỏ hẹp*”, ý nói những quan niệm ấy là hẹp hòi, thiển cận. Nó “*cong queo*” bởi

hình thành tự phát, lộn xộn, không có ai định hướng đi rõ ràng ngay thẳng. Phía bên trái đường là phần mộ của người chết chém hoặc chết tù (“trái đạo”). Phía bên phải là phần mộ của dân nghèo (“phải đạo”). Tuy nhiên, khoảng cách phân biệt đối xử này không xa lắm, chỉ ngăn tách bằng một lối đi hẹp. Sau này, bà mẹ Hạ Du và mẹ bé Thuýên đã đến với nhau, đi chung một con đường, xóa bỏ sự phân biệt ấy.

Ta cũng gặp những trường hợp nhân vật lấy không gian để đo nỗi nhớ. Trong *Chinh phụ ngâm*, nỗi sầu của người chinh phụ được đo bằng không gian thiên nhiên, vũ trụ: “*Khắc giờ đằng đẵng như niên / Mối sầu dằng dặc tựa miền bể xa (...) Non Yên dù chẳng tới miền / Nhớ chàng thăm thẳm đường lên bằng trời*”. Lối nói này thường kết hợp với hình thức phóng đại hình ảnh không gian. Ngoài ra, ta cũng gặp hình thức lấy không gian đo tâm trạng trong bài *Nguyệt cầm* của Xuân Diệu: “*Sương bạc làm thình, khuya nín thở / Nghe sầu âm nhạc đến sao Khuê*”. Nỗi sầu của chủ thể trữ tình được đo bằng khoảng cách từ mặt đất đến sao Khuê. Đây là cách nói phóng đại để nhấn mạnh nỗi sầu vũ trụ của tác giả.

Ta cũng cần chú ý sự lồng ghép các mảng không gian với nhau. Trong bài *Trăng lên* (Lưu Trọng Lư) có hình thức không gian trong không gian: “*Mắt em là một dòng sông / Thuýên ta bơi lội trong dòng mắt em*”. Trong *Tổng biệt hành*, Thâm Tâm đã miêu tả một không gian tâm lý: “*Đưa người, ta không đưa qua sông / Sao có tiếng sóng ở trong lòng ?*”. Ở đây, có một không gian địa lý nằm trong không gian tâm lý. Tác giả không tiễn bạn qua sông như sự tích Kinh Kha ngày xưa nhưng vẫn cảm nhận không khí thời Chiến quốc. Chúng ta cũng gặp một sự lồng ghép không gian như vậy trong bài *Hoàng Hạc lâu* của Thôi Hiệu: “*Nhật mộ hương quan hà xứ thị / Yên ba giang thượng sử nhân sầu*”. Nhìn cảnh khói sóng trên sông, tác giả chợt liên tưởng đến khói lam chiều ở quê hương. Ở đây, ta có một không gian cổ hương nằm trong không gian tha phương.

Khi nghiên cứu mối quan hệ giữa hoàn cảnh và nhân vật, ta phải xem xét thái độ của nhân vật có bằng lòng với môi trường sống của mình hay không. Trong *Phiên chợ Giát* (Nguyễn Minh Châu), lão Khúng có vẻ hài lòng với cuộc sống ở nông thôn với không gian thoáng đãng, tự do. Đặc biệt, là cái thời lão đi khai hoang: “*ngày ấy mặt đất đâu đâu cũng là rừng rú, người thì ít, lác đác, quá ít, chỉ có một gia đình lão do tảo tợn mới dám chạy lên lập nghiệp, ấy vậy mà cái sợ lại không nhiều như bây giờ*”. Trên chiếc xe bò ra chợ Giát, lão ung dung ngắm sao trời, triết lý vắn vơ như một nghệ sĩ. Tuy nhiên, lão Khúng trong *Khách ở quê ra* lại mang tâm trạng bi kịch khi đóng vai người khách trong không gian chật hẹp của phố phường. Lão có cảm giác không thỏa mái, “*đưa mắt ngắm cái gian nhà bằng cái lỗ mũi của ông chú với một cái gác lửng xếp tú ụ những đóng chẵn, gối mà đêm qua lão phải ngủ trên đấy, suốt đêm mót đái lại thèm thuốc Lào mà cứ phải nằm im, ho khạc một cái cũng sợ làm tỉnh giấc nhà hàng xóm*”. Và cuối cùng, lão đã về lại với đồng rừng: “*Trong đêm, lão Khúng nhận ra luồng gió man dại quen thuộc, và biết mình đã ra khỏi thành phố, đang trở về với đất cát hồn nhiên và hoang dã...*”. Dưới mắt lão Khúng,

không gian phố thị có sự tương phản gay gắt với không gian thôn dã. Lòng lão phóng khoáng, phải dùng kích thước trời đất để đo. Loại người như lão không bằng lòng với kiểu sống chật hẹp trong hộp bê tông của cư dân đô như thị: “*Nhà độc 1 phòng, 16 mét vuông gạch men nâu; phòng độc 1 cửa sổ, lỗ thủng hình chữ nhật lúc thì màu xanh, lúc thì vàng óng, lắm khi xám xịt, đóng khung lên thế giới men nâu*” (Thiên sứ - Phạm Thị Hoài).

## 4.2. THỜI GIAN NGHỆ THUẬT

### 4.2.1. Quan niệm về thời gian nghệ thuật

Trong lịch sử nhân loại, vấn đề thời gian đã làm tốn không biết bao nhiêu giấy mực của các nhà Triết học, Vật lý học, những người nghiên cứu văn chương nghệ thuật. Suốt mấy ngàn năm, con người tin tưởng vào tính khách quan tuyệt đối của thời gian. Tuy nhiên, với sự ra đời của thuyết tương đối, Einstein đã chứng minh rằng, thời gian chỉ chính xác một cách tương đối. Sự đo lường thời gian sẽ khác nhau với những người ở vào hai khoảng không gian khác nhau. Hai đứa trẻ sinh đôi, nếu một đứa du hành trong tàu vũ trụ với vận tốc gần bằng vận tốc ánh sáng thì nó sẽ trẻ hơn đứa ở lại dưới mặt đất. Những nhà du hành vũ trụ sau một chuyến du hành trở về trái đất thì thấy bạn bè đã quy tiên từ lâu. Chúng ta có thể thấy điều này trong truyện *Từ Thức lên tiên*. Và thêm một ví dụ nữa về thơ ca nước ngoài:

*Có một tiểu thư Wight  
Đi nhanh hơn ánh sáng nhiều  
Một ngày kia nàng ra đi  
Theo một con đường tương đối  
Và nàng đã tới nơi vào tối hôm trước*

(Dẫn theo S. Hawking, *Lược sử thời gian*) [25, tr. 225]

Trong lịch sử đã từng có những cuộc tranh luận về vấn đề có hay không có sự tồn tại của thời gian, và có cần thiết phải chia thời gian thành ba thời quá khứ - hiện tại - tương lai hay không. S. Augustin cho rằng, thời gian chỉ có trong trí tuệ con người, nó tồn tại cùng lúc với con người đang sống. Bởi vậy, nó chỉ có ở thời hiện tại: “hiện tại những cái đã qua, hiện tại của những điều trước mắt, hiện tại của những sự việc sắp đến” [95, tr. 204]. Các nhà triết học như H. Bergson, A. Carrel chia thời gian làm hai loại lớn là thời gian vật lý và thời gian tâm lý (bao gồm cả thời gian sinh lý), nhờ thời gian tâm lý mà con người nhận thức được thời gian vật lý. Nghĩa thời gian là do ta tự hình dung ra và đặt lề luật cho nó chứ nó không có thật ngoài đời. Đây cũng là điểm tựa về lý luận để các nghệ sĩ sáng tạo ra thời gian nghệ thuật.

Văn chương là loại hình nghệ thuật trình bày theo thời gian (khác với hội họa được trình bày theo không gian). Bởi vậy, thời gian có vai trò rất quan trọng trong tác phẩm văn chương. Đ.X. Likhachev cho rằng: “Thời gian là đối tượng, là chủ đề, là công cụ miêu tả -



là sự ý thức và cảm giác về sự vận động và đổi thay của thế giới trong các hình thức đa dạng của thời gian xuyên suốt toàn bộ văn chương”.

Còn Chiristan Metz cho rằng: “Truyện là một chuỗi thời gian hai lần thời gian... có thời gian của cái được kể và thời gian của truyện (thời gian của cái được biểu đạt và thời gian của cái biểu đạt)”. Có thể quy thời gian nghệ thuật trong tác phẩm văn chương thành hai lĩnh vực lớn:

Thứ nhất là thời gian trần thuật (thời gian của cái được biểu đạt, thời gian của cái được kể (miêu tả), thời gian của “Chuyện”). Nó bao gồm thời gian cốt truyện – tình tiết – nhân vật, thời gian bối cảnh và quan niệm của tác giả về thời gian, tức là bao hàm cả thời gian vật lý và thời gian tâm lý. Nói cách khác, thời gian được trần thuật tương đương với hình tượng nhân vật, ta gọi nó là “hình tượng thời gian”. Thời gian có vai trò quan trọng trong truyện. Nói như Anatoli Botsarov: “Thời gian là một trong những nhân vật chính của cuốn tiểu thuyết”. Ta cũng có thể hình ra nhân vật thời gian qua các thủ pháp tu từ trong Thơ Mới: “Đời hiu quạnh, thời gian nghiêng bóng nhớ” (Huy Cận), “Thời gian ngừng bước trên đồng vắng / Lá ngập ngừng sa nhẹ lướt ao” (Bàng Bá Lân), “Ngày muốn hết buồn như đời muốn hết / Chiều bị thương rắng sức kéo mình đi”, “Nắng nhỏ băng khuâng chiều lờ thừ” (Xuân Diệu)...

Thứ hai là thời gian trần thuật (thời gian của cái biểu đạt, thời gian của cái kể lại, thời gian của “Truyện”). Nó bao gồm trật tự kể, độ dài thời gian và tần số lặp lại. Nói cách khác, thời gian trần thuật là cách thức kể, nghệ thuật kể, bố cục trần thuật. Nó có vai trò rất quan trọng trong kết cấu của truyện. Thời gian trần thuật sẽ nhào nặn thời gian được trần thuật theo những ý đồ nghệ thuật khác nhau. Ví dụ, có khi, thời gian sự kiện rất ngắn nhưng thời gian trần thuật rất dài. Trong *Ulysses* (Joyce), thời gian sự kiện là một ngày nhưng thời gian văn bản là trên 700 trang. Trong truyện *Chuyến đổi* (M. Butor) thời gian sự kiện 21 tiếng đồng hồ, thời gian văn bản gần 300 trang. Trong *Một ngày dài hơn thế kỷ*, Aimatov kéo giãn thời gian quá khứ dài tới một thế kỷ nhưng lại nằm trong thời gian hiện tại chỉ có một ngày thông qua hồi tưởng của nhân vật Edigay trong đám tang Kazangap.

Bởi thời gian trong tác phẩm nghệ thuật xuất hiện với hai tư cách như vậy nên cũng khó khăn trong việc sắp chúng vào các chương mục nghiên cứu. Nếu ta hiểu thời gian với tư cách là một hình tượng thì sẽ xếp chúng vào mục hình tượng văn chương cùng với hình tượng không gian, hình tượng nhân vật và tác giả. Nếu ta hiểu thời gian với tư cách là một phương thức trần thuật thì ta có thể xếp chúng vào mục kết cấu tác phẩm. Trong công trình này, chúng tôi tạm thời xếp thời gian trần thuật vào mục Thời gian nghệ thuật. Tuy nhiên, một số nội dung của chúng cũng sẽ được nhắc đến trong phần kết cấu.

#### **4.2.2. Phân loại thời gian nghệ thuật**

Thời gian là hình thức vận động, tồn tại của thế giới, mà thế giới thì muôn màu, muôn vẻ nên hình thức thời gian cũng rất đa dạng. Xét một cách bao quát, thời gian được trần thuật bao gồm hai loại lớn: thời gian của vũ trụ (vật lý) và con người (tâm lý). Tuy nhiên,

trong thực tiễn nghiên cứu thời gian nghệ thuật, ta thấy có rất nhiều cách phân chia khác nhau. Chúng ta sẽ điem qua các thuật ngữ về thời gian nghệ thuật và phân chia chúng thành các cụm sau:

#### **Nhóm các loại thời gian được trần thuật:**

Triết học: thời gian nhập thế, thời gian hành động, vận động, thời gian điền viên, ẩn cư, thời gian lý tưởng, thời gian thăng hoa, thời gian hưởng thụ, thời gian hồi sinh, phục hưng, thời gian của sự tồn tại, hiện thực...

Vật lý: thời gian quá khứ, hiện tại, tương lai, thời gian vũ trụ thiên nhiên, tự nhiên, bốn mùa, thời gian vật lý, vật chất, cơ học, đồng hồ, lịch, thời gian khách quan, thực tế, độc lập, thời gian sóng đôi, thời gian quy ước, thời gian chu kỳ, tuần hoàn, thời gian hữu hạn, khoảnh khắc, thời khắc, thời gian vĩnh hằng, vô cực, thời gian lớn, nhỏ...

Kinh tế: thời gian nghề nghiệp, nông nghiệp, trồng trọt, thương nhân, công nghiệp, thời gian biểu, lịch trình, ca làm việc...

Lịch sử: thời kỳ cổ đại, trung đại, hiện đại, thời kỳ đồ đá, đồ đồng, đồ sắt, thời gian chiến tranh, chiến dịch, cách mạng, thời gian phé tích, tiêu điều, biên niên, niên biểu, thời gian sự kiện, biến cố...

Văn hóa: thời gian phong tục, lễ hội, thời gian bí tích, thời gian sinh hoạt, thời gian thường nhật, thông thường, thời gian địa phương, quốc gia...

Tôn giáo: thời gian tội lỗi, cứu vớt, thời gian tạm bợ, hủ lậu, tha hóa, thời gian thế tục, cõi trần, trần thế, thời gian thần thiêng, kinh thánh, sấm truyền, nhà thờ, nghi thức tôn giáo, thời gian Niết bàn, cõi tiên, hư ảo, thời gian phiêu lưu, hành hương...

Con người: thời gian nhân vật, thời gian xã hội, tập thể, tập đoàn xã hội, thời gian gia đình, họ hàng, thị tộc, thời gian cá nhân, cá biệt, đời tư, tiểu sử, thời gian thế hệ cũ - mới, già - trẻ, thời gian nhân bản, thời gian con người, cuộc đời, thời gian sinh mệnh, thời gian thân phận, thời gian trong ta, định mệnh, còn - mất, thời gian sinh vật, thời gian miếng ăn...

Tâm lý: thời gian xác định chất lượng và phi chất lượng, thời gian phi lý, thời gian nội tâm, thời gian tâm lý, ý thức, tinh thần, kinh nghiệm, kiểm nghiệm, cảm niệm, được thể nghiệm, được tư duy, phân tích và cảm xúc, hồi tưởng, liên tưởng, thời gian chủ quan, thời gian chia ly...

#### **Nhóm các loại thời gian trần thuật**

Thể loại: thời gian thần thoại, sử thi, cổ tích, văn chương trung đại, hiện đại, văn chương phi lý, huyền ảo, dòng ý thức; thời gian văn chương, thời gian kịch, thời gian điện ảnh, thời gian âm nhạc...

Các thành phần trần thuật: thời gian câu chuyện, thời gian tích truyện, thời gian cốt truyện, thời gian nhân vật, thời gian tâm lý đơn / đa tuyến, thời gian phát ngôn, thời gian tác giả, thời gian người kể, thời gian người đọc, thời gian hư cấu, thời gian quy chiếu...

Thủ pháp trần thuật: thời gian tự sự, thời gian kết cấu, thời gian nhân quả - phi nhân quả, thời gian hậu kết – phi hậu kết, thời gian tuyến tính – phi tuyến tính, thời gian đảo tuyến, thời gian quay trở lại, thời gian hình tuyến, thời gian đơn tuyến đa tuyến, thời gian đồng hiện, thời gian nén chặt, thời gian co giãn, thời gian ngoài cốt truyện, thời gian xây lắp, thời gian chấm phá, thời gian “vận động nhảy cóc”, thời gian đứt quãng, thời gian gấp khúc, đột biến, gián cách, xa tách, khép kín, thời gian mở...

Mối quan hệ giữa thời gian trần thuật và thời gian được trần thuật: thời gian ngoài thời gian, thời gian trong thời gian, thời gian khắc phục không gian, thời gian có tính không gian, thời gian bối cảnh, làm nền, thời gian được trần thuật (được miêu tả) - thời gian trần thuật (miêu tả), thời gian của cái được biểu đạt - thời gian của cái biểu đạt, thời gian của cái được kể - thời gian của cái kể lại, thời gian của chuyện - thời gian của truyện.

Thời gian văn bản và biểu diễn: thời gian đọc văn bản, thời gian bỏ lửng, thời gian “chậm chậm”, thời gian diễn xuất, thời gian các chương / hồi / cảnh / tập, thời gian quay phim nhanh / chậm, thời gian giải lao, thời gian giới thiệu / giáo đầu...

Đó là các trạng thái, tính chất và thủ pháp khác nhau của thời gian mà ta gặp trong tác phẩm văn chương. Mỗi loại thời gian như vậy, đặt trong bối cảnh sử dụng, sẽ biểu hiện một dụng ý nào đó của nhà văn hoặc mang một ý nghĩa nào đó mà bạn đọc tự cảm nhận được.

Thời gian nghệ thuật chia làm bảy loại chính: thời gian thiên nhiên, thời gian sinh hoạt, thời gian văn hóa, thời gian tâm sinh lý, thời gian tu từ, thời gian trần thuật, thời gian văn bản và biểu diễn. Trong đó, có thể gộp thời gian thiên nhiên, thời gian sinh hoạt, thời gian văn hóa thành thời gian bối cảnh. Nếu gộp thời gian bối cảnh và không gian bối cảnh lại, ta có Thi pháp hoàn cảnh.

#### **4.2.2.1. Thời gian thiên nhiên**

Trước khi đồng hồ vật lý phổ biến, người nông dân thường có thói quen dùng thiên nhiên để đo thời gian. Họ tính thời gian bằng vụ mùa, mặt trời, mặt trăng nên thời gian cũng giàu hình ảnh sinh động. Trong *Sau những mùa trăng* (Đỗ Bích Thúy), ánh trăng vừa chỉ thời gian vật lý nhưng cũng phản ánh cái nhìn sinh động của người dân miền núi: “*Không hẹn trước mà lần nào trở về tôi cũng gặp trùng mùa trăng. Mùa trăng có ý nghĩa với người miền núi nhiều lắm. Thường thì người ở trên nương cứ thấy khói bếp dưới bản bay lên là bảo nhau về, nhưng vào mùa trăng thì ai cũng cố nán lại. (...) Đã mấy lần trăng lên rồi trăng tàn tôi không về. Mấy mùa trăng là mấy lần mẹ mang mẹt thuốc ra phơi, rồi lại mang vào cất đi. Bốn cum thóc, chỉ một loáng, trăng lên đến ngọn cây đẽ cao nhất cuối rừng thì đám thanh niên già xong (...) Trăng cuối mùa vẫn chưa kịp lặn nhưng đã lặn vào chân trời đang sáng dần lên...”*

Trong sử thi M’ông, thời gian được tính bằng sự trưởng thành của sự vật:

*Con gà từ lúc nằm trong trứng, bây giờ đã thành gà lớn rồi*

*Con dê từ lúc nhỏ, bây giờ đã thành già*

*Mãng từ khi mới nhú, nay đã thành tre già*

*Mặt trăng từ lúc như lá cong, nay đã tròn*

Thiên nhiên thường được nhìn từ hai phương diện: không gian và thời gian. Nhà văn nào cũng miêu tả thời gian thiên nhiên nhưng không phải ai cũng lột tả được linh hồn của nó. Trong *Phân tông vàng*, Xuân Diệu cũng tỏ ra là một họa sĩ tài năng trong việc khắc họa khoảng khắc thiên nhiên: “*Họa sĩ đến đó, trong giờ đẹp nhất của buổi chiều. Trưa đã đi ngày chưa ngã, sắc nắng ở giữa màu vàng héo màu đỏ tươi. Ấy là một buổi chiều hè, khi nắng chín muồi nhưng còn lâu chưa rụng, ngày như đứng sững để cho sắc vàng dùng trôi chảy hay đổ xiêu*”. Cái hay của thời gian ở đây là nó nằm ở dạng lơ lửng giữa trưa và chiều. Nó nằm trong trạng thái chuyển hóa giữa các màu sắc. Và thời gian như có linh hồn “đứng sững” như để giữ nhan sắc vào thời khắc “đẹp nhất” của mình.

Có khi, ta hiểu thời gian thiên nhiên theo nghĩa rộng, không chỉ là thời gian tồn tại vũ trụ, cây cối, muôn thú mà có cả thời gian tồn tại những sự vật do con người tạo ra. Đó có thể là những căn nhà tranh nhuộm nắng chiều, chiếc thuyền câu trong đêm khuya, buổi chiều trên sân ga, ánh đèn vàng vọt trên đường phố đêm đông... Thời gian sự vật có vai trò hỗ trợ cho thời gian thiên nhiên để tạo thành thời gian bối cảnh. Như bài *Chuyến tàu hoàng hôn* (nhạc Minh Kỳ)

*Chiều nào, tiễn nhau đi khi bóng ngả xế tà  
Hoàng hôn đến đâu đây, màu tím dăng trong hồn ta  
Muốn không gian đừng tan, níu đôi chân thời gian  
Ngừng trôi cho giây phút chia ly này kéo dài,  
Trước khi phân kỳ, ước sao cho tàu đừng đi.  
Xe lăn êm êm lúc ga chiều sắp lên đèn  
Mưa thu bay bay vắt ngang trời ướt vai mềm  
Hoàng hôn dần buông,  
Mà ai còn đứng im trong chiều sương xuống.*

Phần lớn các chi tiết thời gian trong bài đều là thời gian nghệ thuật có tác dụng làm bối cảnh cho buổi chia ly. Đó là một bối cảnh chiều tà buồn lưu luyến, người ở lại muốn níu đôi chân thời gian, muốn thời gian ngưng đọng lại, đừng vội vàng trôi chảy để kéo dài buổi tiễn đưa. Nhưng rồi, thời gian vật lý vẫn cứ trôi theo quy luật của nó làm cho nhân vật trở tình thần thức trong buổi chiều tàn lạnh lẽo, vắng xa người thương.

#### **4.2.2.2. Thời gian sinh hoạt**

Thời gian sinh hoạt là thời gian sinh sống của con người. Đó có thể là thời gian làm ăn như buổi chợ, ca trực, tiết dạy, một buổi gặt lúa, một ngày ra khơi... Đó có thể là thời gian sinh hoạt gia đình, cộng đồng vui chơi, giải trí, như: bữa cơm chiều, đêm hẹn hò, đêm chơi trung thu, ngày tết, nghỉ hè... Mỗi thời đại, quốc gia, dân tộc, gia đình, mỗi người có một kiểu thời gian sinh hoạt riêng. Trong một gia đình, mỗi người tính thời gian theo một cách khác nhau: ông bà quan tâm tới lịch âm vì nó chứa ngày giỗ tổ tiên, lễ lạt truyền thống. Cha mẹ quan tâm tới lịch dương để xem ngày giờ đi làm ở công sở. Người cháu

hoạt động theo thời khóa biểu nhà trường, thời gian tính theo tiết học. Người nội trợ quan tâm tới “thời gian miếng ăn”, đối với bà ta, thời gian chỉ có ba điểm nhấn quan trọng: bữa sáng, bữa trưa, bữa chiều...

Trong ca dao, ta gặp khá nhiều bài nói về thời gian sinh hoạt của người nông dân, như bài *Tháng chạp là tháng trồng khoai*:

*Tháng chạp là tháng trồng khoai,  
Tháng giêng trồng đậu, tháng hai trồng cà.  
Tháng ba cày vỡ ruộng ra,  
Tháng tư làm mạ mưa sa đầy đồng.  
Ai ai cùng vợ cùng chồng,  
Chồng cày vợ cấy trong lòng vui thay.*

Thạch Lam cũng có nhiều truyện ngắn miêu tả cảnh sinh hoạt gia đình rất đậm ảm. Như một đoạn văn trong *Nhà mẹ Lê*: “*Cuộc đời của gia đình bác Lê cứ như thế mà lặng lẽ qua, ngày no rồi lại ngày ngày đói. Tuy vậy cũng có những ngày vui vẻ. Những ngày nắng ấm trong năm, hay những buổi chiều mùa hạ, mẹ con bác Lê cùng nhau ngồi chơi ở trước cửa nhà (...) Những đêm sáng trăng mùa hạ, cả phố bắc chông ngoài đường, vì trong nhà nào cũng nóng như một cái lò, và hàng vạn con muỗi vo ve. Dưới bóng trăng, những đá rải đường trông đen láy và lấp lánh sáng. Đất hãy còn giữ cái nóng buổi trưa và bốc lên một cái mùi riêng, lẫn mùi rác bẩn và mùi cát (...) Mấy năm sau, sự kiếm ăn ngày một thêm khó khăn. Buổi chợ họp không đông đúc như trước và vãn sớm (...) Mùa rét năm ấy đến, giá lạnh và mưa gió lầy lội. Đàn con bác Lê ôm chặt lấy nhau rét run trong căn nhà ẩm ướt và tối tăm vì đèn đóm không có nữa*”. Trong đoạn văn trên, có thời gian làm việc, thời gian nghỉ ngơi vui chơi giải trí, có thời gian sinh hoạt gia đình và cộng đồng. Có thời gian con người và thời gian thiên nhiên hòa lẫn nhau tạo thành một thời gian bối cảnh làm nền cho cuộc sống con người.

#### **4.2.2.3. Thời gian văn hóa**

Thời gian văn hóa là loại thời gian phản ánh các giá trị văn hóa vật chất và tinh thần. Ví dụ như: tiếng chuông chiều, thời gian Phật lịch, rêu phong cổ tháp, mấy mùa lễ hội, dấu xưa trên nét bút... Thời gian văn hóa được thể hiện qua cách dùng từ ngữ như: chiều chỉ, ngự y, muôn tâu, trăm, mẫu hậu, ái khanh (thời gian cổ xưa), ông chủ, con sen, thuê thân, suất đình, mỡ làng, lạy cụ, toa, moa, nàng, chàng, cái ái tình... (nửa đầu thế kỷ XX)...

Trước đây, người công giáo tính thời gian theo tiếng chuông nhà thờ. Người theo Phật giáo tính thời gian theo tiếng chuông chùa. Người nông dân Bắc Bộ cũng tính thời gian theo các lễ hội truyền thống, gọi là thời gian phong tục. Ta gặp rất nhiều thời gian lễ hội trong thơ Đoàn Văn Cừ. Đó có thể hội tết (*Năm mới, Tết, Tết quê bà, Chợ tết...*), hội làng (*Chơi xuân, Chợ làng vào xuân, Đám hội...*), lễ tục (*Tục làng, Lễ thánh, Đám cưới mùa xuân...*). Nhà thơ đã vẽ lại đầy đủ các khoảng thời gian ở nông thôn qua các mùa xuân, hạ, thu, đông, sớm, trưa, chiều, tối.

Các nhà thơ trung đại thường có tâm trạng hoài cổ vì cho rằng, quá khứ thường đẹp hơn hiện đại. Nét đẹp của thời gian văn hóa trong thơ xưa thường ở thời dĩ vãng vàng son. Như trong bài *Thăng Long thành hoài cổ* của Bà Huyện Thanh Quan:

*“Tạo hóa gây chi cuộc hỉ trường  
Đến nay thấm thoát mấy tình vương  
Lối xưa xe ngựa hồn thu thảo,  
Nền cũ lâu đài bóng tịch dương,  
Đá vẫn trơ gan cùng tuế nguyệt,  
Nước còn cau mặt với tang thương.  
Ngàn năm gương cũ soi kim cổ.  
Cảnh đây người đây luống đoạn trường”*.

Thời gian văn hóa xa xưa còn đọng lại trong dấu vết ngựa xe, nền cũ lâu đài, đá, nước, cây cỏ... Quá khứ đẹp không trở lại, gây nỗi bi thương cho chủ thể trữ tình. Nếu như nhà Nho cho rằng, quá khứ đẹp không trở lại thì nhà Phật cho rằng thời gian có tính xoay vòng theo luật luân hồi, nhân quả. Nếu nhà Nho thường nhìn về quá khứ thì nhà Phật thường nhìn về tương lai: *“Chớ bảo xuân tàn hoa rụng hết / Đêm qua sân trước một nhành mai”* (Mãn Giác thiền sư).

Thời gian văn hóa còn được hiểu là thời gian phong tục. Trong *Vợ chồng A Phủ*, Tô Hoài đã tạo dựng nên một thời gian bối cảnh rất đặc sắc. Đó là những đêm tình mùa xuân ở Tây Bắc. Ta gọi đây là thời gian phong tục vì phản ánh nét độc đáo của văn hóa Tây Bắc.

*“Ở Hồng Ngài, người ta thành lệ, cứ ăn tết khi gặt hái vừa xong, không kể ngày, tháng nào. Ăn tết như thế cho kịp lúc mưa xuân xuống thì đi vỡ nương mới. (...) Tiếng chó sủa xa xa. Những đêm tình mùa xuân đã tới (...) Cả nhà thống lý Pa Tra vừa ăn xong bữa cơm tết cúng ma. Xung quanh chiêng đánh âm ỹ (...) Chèung đã khuya. Lúc này là lúc trai đang đến bên vách làm hiệu, rủ người yêu dỡ vách ra rừng chơi”*.

Đoạn văn phản ánh cách tính thời gian ăn tết của người Mèo: khi nào gặt hái xong thì có nghĩa là... tết. Thời gian văn hóa lệ thuộc vào thời gian thiên nhiên và thời gian lao động. Tác giả cũng miêu tả thời gian sinh hoạt của nhà thống lý (buổi chiều) và thời gian yêu đương của trai gái (đêm khuya). Đây không chỉ là đoạn văn thuần túy miêu tả phong tục và chỉ có giá trị nội dung. Đoạn văn có chất nghệ thuật cao ở cách chọn chi tiết đắt và dùng từ ngữ gợi cảm, giàu màu sắc.

#### **4.2.2.4. Thời gian tâm sinh lý**

Thời gian tâm lý còn được gọi là thời gian cảm niệm, thời gian bên trong. Tức là cảm giác về thời gian của nhân vật, thái độ của nhân vật đối với thời gian. Và thời gian tâm lý có thể sai lệch so với thời gian vật lý. Thời gian sinh lý được đo bằng các chu kỳ sinh học. Ví dụ, thời gian giữa hai bữa ăn no và đói, thức và ngủ, thời gian dậy thì của thiếu nữ, thời gian đau ốm tuổi già... Nhiều khi, thời gian tâm lý thường gắn với thời gian sinh lý. Ví dụ, một người khỏe mạnh, đang đi chơi, thấy một ngày rất ngắn, một người đang bệnh tật nằm

trên giường thấy ngày rất dài. Người già thường không ngủ được, thấy đêm dài, thanh niên nằm xuống là ngủ ngay, thấy đêm ngắn, ta gọi là thời gian tâm sinh lý.

Trong *Evgenhi Onhegin* (Pushkin), có đoạn nói về thời gian sinh lý của nông dân Nga: “*Thời gian như ta đã biết / Ở nhà quê không bận rộn chi nhiều / Cái dạ dày là đồng hồ tin cậy nhất*”. Như vậy, thời gian ở đây được đo bằng đồng hồ sinh học – tức là cái dạ dày. Trong truyện của Nam Cao, thời gian được đo bằng miếng ăn. Ngày được đo bằng miếng ăn: “*Mỗi ngày chỉ năm hào. Hai đồng rưỡi ăn được năm hôm. Ba hôm hết đồng rưỡi bạc rồi. Còn một đồng ăn được hai hôm nữa*” (*Trẻ con không biết đói*). Tháng được đo bằng miếng ăn: “*Thoạt tiên com nuôi tháng một đồng. Rồi com nuôi tháng năm hào*” (*Một bữa no*)... Có những nhân vật rất coi trọng thời gian, luôn vật lộn với thời gian “*lúc nào cũng lo làm thế nào cho không chết đói*” (*Những chuyện không muốn viết*). Nhưng cũng có những nhân vật không quan tâm lắm tới thời gian. Chí Phèo chìm trong cơn say nên không có ý thức về thời gian rõ ràng: “*Bây giờ hẳn đã thành người không tuổi rồi*”. Trong khi nhiều nhân vật nông dân nghèo thường bị ám ảnh bởi thời gian hiện tại (thời gian miếng ăn) thì nhiều nhân vật trí thức thường hướng về tương lai đẹp. Họ nuôi một ảo tưởng rất cao xa nhưng bị áo cơm ghi sát đất. Kết cục, họ rơi vào cái vòng thời gian lẩn quẩn không lối thoát, đó là thời gian buồn chán, vô nghĩa lý (*Đời thừa, Trăng sáng, Sống mòn*...).

Cách cảm nhận thời gian cũng tùy theo nghề nghiệp. Nhà khảo cổ học đo lịch sử cổ đại theo đơn vị thế kỷ, nên không quan tâm tới những khoảng thời gian nhỏ. Trong khi người theo dõi thời gian thi đấu thể thao hoặc tính cước điện thoại sẽ chú ý đến từng giây đồng hồ. Thời gian rất “loãng” với nông dân nhưng lại rất “đậm đặc” với công nhân. Nó phi chất lượng với người lười biếng nhưng lại có chất lượng với người siêng năng. Thời gian hội hè có lẽ rất hấp dẫn với thanh niên độc thân nhưng lại bình thường với những người đã có gia đình. Nhiều người theo tôn giáo quan niệm rằng, cõi vĩnh hằng là ở trên thiên đường. Còn cõi người hiện tại chỉ là tạm bợ. Trong bài thơ *Sonnet*, J.D. Bellay xem thời gian đời người quá ngắn ngủi, chưa bằng một ngày:

*Khi mà cuộc đời ta ngắn hơn một ngày  
Trong cõi vĩnh hằng, năm tháng vẫn xoay  
Xua đuổi đời ta ra đi không trở lại  
Mọi vật sinh ra đều có thể tiêu tan  
Hồi linh hồn bị giam hãm của ta, người nghĩ gì ?*

Nghiên cứu thời gian tâm lý, ta cần chú ý đến độ đo thời gian của nhân vật. Thời gian dài hay ngắn là do tâm trạng từng người, từng hoàn cảnh. Cũng là thời gian một ngày nhưng lúc Thúy Kiều và Kim Trọng gặp nhau thì “*Ngày vui ngắn chẳng đầy gang*”, tức là một ngày quá ngắn. Đến khi Kim Trọng trở lại vườn Thúy không thấy người yêu thì “*Ba thu dồn lại một ngày dài ghê!*” (tức là một ngày dài bằng ba mùa thu, “nhất nhật tam thu”). Tản Đà cảm thấy đời người rất ngắn: “*Trăm năm một giấc mơ màng*”, “*Đời người thử ngắm mà hay / Trăm năm là ngắn, một ngày dài ghê*”. Xuân Diệu thì thấy rằng, mùa xuân

rất dài, ngự trị trong lòng người vĩnh cửu: “*Xuân đã sẵn trong lòng tôi lai láng (...) Xuân ơi xuân, vĩnh viễn giữa lòng ta*” (Xuân không mùa). Có khi, nhân vật cảm nhận một ngày rất dài, dường như một ngày bao hàm nhiều tháng, và mất cả hệ tiêu chuẩn đo thời gian. “*Nour không còn nhớ chuyến đi đã bắt đầu bao nhiêu ngày rồi. Có thể đó chỉ là một ngày duy nhất và bất tận đã diễn ra như vậy khi mặt trời mọc và lặn trong bầu trời sáng rực*”, “*Ngày quá dài ở trên kia, trên cao nguyên đá, đến nỗi Lalla có cảm tưởng mình đã ra đi có thể từ nhiều ngày, nhiều tháng*” (Sa mạc - J.M.G. Le Clezio).

Có nhân vật đo thời gian bằng hành động hữu ích trong khi nhân vật khác lại đo thời gian bằng thú vui vô bổ. Trong tiểu thuyết *Trước giờ nổ súng* của Phan Tứ, nhân vật Sử tính tuổi người bằng hành động hữu ích nên thấy thời gian trôi rất nhanh: “*Vèo một cái, hai năm trôi qua lúc nào không biết*. Trong khi đó, tên lính gác đồn Pà Thạc đo thời gian bằng thú vui vô bổ: “*Hai giờ gác dưới mưa dài hơn hai canh bạc thâu đêm*”. Cùng một nhân vật nhưng cách cảm nhận thời gian cũng khác nhau. Cũng cùng khoảng thời gian 6 năm nhưng lúc vợ chồng chưa tan vỡ thì Lương thấy thời gian trôi rất nhanh: “*Sáu năm trôi vèo, anh còn nhớ tiếng cười sặc, nhớ bàn chân con đá vào cằm như mới hôm qua*”. Đến khi người vợ không chịu đựng nổi sự xa cách nên lấy chồng khác thì anh thấy thời gian rất dài: “*mới cách đây sáu năm mà xa như hai đầu mút của một kiếp người*”. Người vợ ngồi ở nhà nên thấy thời gian trôi đi rất chậm, người chồng di chuyển không gian liên tục nên thấy thời gian trôi đi rất nhanh. Như vậy, cùng một thời gian vật lý nhưng cách đo của mỗi người rất khác nhau.

#### **4.2.2.5. Thời gian tu từ**

Thời gian tu từ được thể hiện thông qua các thủ pháp tu từ như nhân hóa, vật hóa, phóng đại, nói giảm, ẩn dụ, so sánh... Mục đích miêu tả là làm cho câu văn giàu hình ảnh sinh động, hàm súc, đa nghĩa.

Trước hết, ta thấy thời gian tu từ được thể hiện ở cách đặt nhan đề tác phẩm: giọt TG trốn thoát, TG thâm lặng, TG ra đi, bước chậm của TG, tiếng vọng TG, TG khắc khoải, ru ngọt TG, hương TG, chạy đua với TG, hồn TG, vũ khúc TG, gót TG, khát vọng TG, hơi thở TG, nỗi đau TG, khúc ca TG, thương lượng với TG, tạ lỗi với TG, TG hồi tiến lên, thư gửi TG, viết tặng TG, độc thoại với TG, rượt đuổi TG, em ơi TG, lắng nghe TG, chạm bẫy TG, TG ngoảnh mặt, TG ủng hộ chúng ta, ngày xưa ơi, nói với hoàng hôn, tự thú trước bình minh, bình minh ơi trở lại, đợi chờ bình minh em...

Thủ pháp quen thuộc nhất của thời gian tu từ là nhân hóa thời gian. Trong *Vội vàng*, Xuân Diệu đã nhân hóa thời gian, làm cho thời gian mang hình bóng của một thiếu nữ xuân thì “*mon mơn*”. Nàng có “*mùi thơm*” ngan ngát của “*cỏ rạng*” trên “*đồng nội xanh rì*”. Nàng có giọng ca quyến rũ như “*khúc tình si*”, đẹp như “*ánh sáng chớp hàng mi*”. Nàng quá “*ngon*” nên trong “*tuần tháng mật*” chủ thể trữ tình muốn “*ong bướm*” với nàng, muốn “*ôm*”, “*riết*”, “*thâu*” cho đến mức “*say*”, “*chuẩn choáng*”, “*đã đầy*”, “*no nê*”. Và trong cơn yêu đương cuồng nhiệt, chàng muốn “*cắn vào*” “*cặp môi gòn*” rực lửa của nàng Xuân.



Một số nhà thơ muốn dùng ngôn từ để vẽ chân dung thời gian. Trong bài *Màu thời gian*, Đoàn Phú Tứ muốn vẽ lại chân dung thời gian bằng nét cọ của họa sĩ siêu thực: “*Màu thời gian không xanh / Màu thời gian tím ngắt / Hương thời gian không nồng / Hương thời gian thanh thanh*”. Nếu Đoàn Phú Tứ nói “màu thời gian” thì Huy Cận nói “*Màu năm tháng cũng ngậm ngùi thế nhỉ*” (*Trò chuyện*). Dưới con mắt của các nhà thơ, thời gian không chỉ có tính cách mà còn có màu sắc, mùi vị đầy vẻ quyến rũ. Có khi, thời gian không màu, có vẻ trong suốt như nước: “*Thời gian lặng rớt một dòng buồn tênh*” (*Thơ sầu rụng – Lưu Trọng Lư*). Huy Cận cảm nhận được tiếng của thời gian: “*Đêm mơ lay ánh trăng tàn / Hồn xưa gửi tiếng thời gian, trống dồn*” (*Chiều xưa*). Còn Đoàn Văn Cừ nhìn thấy hình bóng của thời gian: “*Ngày đã xế, bóng chiều đi chậm chậm / Ít nắng tà dừng lại các cành cây*” (*Đàn trâu*)...

Trong văn xuôi, thời gian cũng được xem như một nhân vật. Nó giống như một vị thần có tác dụng thử thách con người. Thời gian chiến tranh thử thách sức chịu đựng gian khổ của các anh hùng và thời gian chờ đợi thử thách lòng chung thủy của những người vợ ở quê nhà. Trong *Odyssey*, thời gian có tác dụng thử thách sự chịu đựng gian khổ của anh hùng Odyssey. Chàng đã lạc vào nhiều chốn thiên đường, ở đó, người ta dường như quên thời gian nhưng Odyssey vẫn ý thức được. Thời gian cũng thử thách thiếu phụ Penelov. 108 vị cầu hôn gã vương tôn quý tộc cầu hôn và cũng đặt cho nàng 108 hạn trả lời. Nhưng cả hai vợ chồng đều vượt gian thời gian thử thách, cuối cùng vẫn đoàn tụ.

Trong tiểu thuyết *Người người lớp lớp* (Trần Dần), ta cũng gặp hình bóng của thời gian ám ảnh nhân vật. Các chiến sĩ Điện Biên cảm nhận: “*Thời gian đi nhanh như kẻ cướp*” (so sánh tu từ). Tướng De Castries cũng muốn tiêu diệt thời gian hiện tại (nhân hóa): “*Đờ-Cát vớ lấy quyển lịch, gạch vội cái ngày hôm nay đi. Gạch nát cả bìa đen nghịt... Ngày hôm nay chưa hết, mới chiều tà... Nhưng mặc kệ, cứ xóa đi, cứ ăn cướp thời gian đi!*”.

Một thủ pháp quen thuộc nữa trong văn chương là bút pháp **tượng trưng, ẩn dụ** thời gian. Người ta thường lấy mùa xuân chỉ tuổi trẻ, lấy hoàng hôn chỉ tuổi già... Trong bài thơ *Khúc thánh chín*, Du Tử Lê trò chuyện với thời gian như trò chuyện với một cô gái:

*Này thánh chín, mùa thu về rất sẽ  
Em biết không ? Tôi kẻ đứng bên đường  
Hồn thánh chạp, cuối đời khua tiếng gậy  
Em từ tâm có đủ lượng bao dung ?*

Ta hãy giải mã ẩn ý thời gian trong bài. Nhiều người quan niệm đoạn đời để yêu chỉ có 60 năm (“Anh ơi có bao nhiêu ? 60 năm cuộc đời” - 60 năm cuộc đời, nhạc Y Vân). Nếu xem 60 năm này tương ứng với 12 tháng thì tháng 9 tương ứng với độ tuổi ngoài 50 (*mùa thu về rất sẽ*), còn tháng chạp tương ứng với tuổi già (*cuối đời khua tiếng gậy*). Như vậy, tháng 9, tháng chạp, mùa thu là những hình tượng thời gian mang tính ẩn dụ. Ta cũng thấy hiện tượng ẩn dụ thời gian trong bài *Enxa ngồi trước gương* (L. Aragon)

*Ngay giữa hồi bi kịch của ta đây  
Như thứ năm cứ hàng tuần ngồi đó  
Một ngày dài ngồi soi vào trí nhớ  
Nàng thấy nhòa đi trong tấm gương soi*

Một tuần có 7 ngày tương ứng với 7 năm của thế chiến II. Enxa ngồi chải mái tóc vàng như lửa vào ngày thứ 5, nghĩa là tương ứng với năm 1942, giữa cuộc chiến tranh. Đây là thời kỳ mà tác giả và nhân vật cho là “Ngay giữa hồi bi kịch của ta đây”...

Ngoài ra, ta còn gặp một số thủ pháp tu từ khác như **so sánh** thời gian: “*Thời gian như bà điên ngoài chợ Sắt / Tóc trắng ôm hoa te tái mỉm cười*” (Nửa đêm tới thành phố lạ gặp mưa của Lưu Quang Vũ). “*Một buổi trưa không biết ở thời nào / Như buổi trưa nhẹ nhẹ trong ca dao*” (Đi giữa đường thơm – Huy Cận). Lỗi **phóng đại** thời gian: “*Nhất bách niên trung thị nhất xuân / bất giao nhật nguyệt triếp di luân*” (Trong vòng một trăm năm mới là một mùa xuân / Bờ không để bánh xe mặt trời, mặt trăng di chuyển nhanh - Tào Đường). Lỗi **thu nhỏ** thời gian: “*Nghìn thu hội lại một chiều / Buồn hơn nhớ, nhẹ hơn điều trông mong*” (Chiều xuân trung Kỳ - Hồ Dzếnh). “*Bao nhiêu năm làm kiếp con người / Chợt một chiều tóc trắng như vôi / Lá úa trên cao rụng đầy / Cho trăm năm vào chết một ngày*” (Trịnh Công Sơn). **Định ngữ nghệ thuật**: “*Ngon gió thời gian không ngớt thổi / Giờ tàn như những cánh hoa rơi*” (Giờ tàn – Xuân Diệu). “*Hoang sơ, tuổi đá bùng cơn mộng / Cúi mặt u huyền, khép áo xuân*” (Lạc hồn ca – Đinh Hùng)...

#### **4.2.2.6. Thời gian trần thuật**

Thời gian trần thuật là thủ pháp thời gian mà tác giả dùng để kể lại câu chuyện. Đó là sự thay đổi cách thức trần thuật để tránh sự đơn điệu. Có khi tác giả kể chuyện theo trật tự tuyến tính như trong truyện truyền thống, có khi đảo tuyến. Có khi, tác giả trực tiếp kể chuyện, có khi trao quyền cho nhân vật kể. Cả tác giả và nhân vật dùng nhiều thủ pháp thời gian khác nhau để câu chuyện kể sinh động, phục vụ các ý đồ nghệ thuật của mình. Có nhiều loại thời gian trần thuật.

Nếu xem xét mối tương quan giữa thời gian trần thuật và các yếu tố khác của tác phẩm, ta có các loại:

- Thời gian đơn tuyến và đa tuyến: thời gian kể được bỏ dọc theo một tuyến nhân vật là đơn tuyến, theo nhiều tuyến nhân vật là đa tuyến. Nội dung này có liên quan đến cốt truyện.

- Thời gian kể chuyện của tác giả và nhân vật: ta tính đến các trường hợp: mấy người luân phiên nhau kể, thứ tự kể, mỗi người kể dài bao lâu? Nội dung này có liên quan đến kết cấu.

- Các cấp độ trần thuật: trật tự kể chuyện, lưu lượng kể và tần xuất kể. Nội dung này có liên quan đến mối quan hệ giữa thời gian trần thuật và thời gian được trần thuật mà ta sẽ nói đến ở phần sau.

Nếu xem xét trong nội bộ thời gian trần thuật, ta có các thủ pháp sau:

Nhóm các thủ pháp làm tăng thời gian trần thuật: kéo dài sự kiện (giãn ra), bình luận ngoại đề, hồi tưởng, đồng hiện, lặp lại, biên độ, tải trọng, chêm xen, lắp ghép, hoán vị (luân phiên)... Những thể loại có xu hướng kéo dài thời gian trần thuật là sử thi, truyện thơ, tiểu thuyết...

Nhóm các thủ pháp rút ngắn thời gian trần thuật: ngắt đoạn, gián cách, treo tình tiết (bỏ lửng), dồn nén, lược thuật... Những thể loại có xu hướng rút ngắn thời gian trần thuật là truyện ngụ ngôn, truyện cười, truyện ngắn, thơ ca...

Nhóm các thủ pháp trung dung: đảo tuyến, mai phục, che giấu bí mật, dự đoán, bắt ngờ, đón trước, bước ngoặt... Những thể loại có xu hướng sử dụng nhiều các thủ pháp này là: câu đố, truyện phiêu lưu, truyện trinh thám, tiểu thuyết võ hiệp...

Thời gian trần thuật thường sử dụng nhiều trong văn xuôi tự sự, tuy nhiên, nó cũng có ở các thể loại khác. Truyện thơ Nôm có hình thức văn vần nhưng có cốt truyện và lời kể của tác giả. Nhiều bài thơ vẫn có thời gian tự sự như: về dân gian, *Cô hàng xóm* (Nguyễn Bính), *Chùa Hương* (Nguyễn Nhược Pháp)... Thời gian tự sự cũng có trong kịch nhưng được thể hiện qua lời nhân vật.

#### **4.2.2.7. Thời gian văn bản và biểu diễn**

Thời gian văn bản là độ dài của văn bản và các thủ pháp thời gian mà ta có thể thấy hiển hiện trên văn bản tác phẩm.

Trước hết, thời gian trình bày của một văn bản tùy thuộc rất nhiều vào thể loại. Ví dụ, thơ tứ tuyệt quy định văn bản có độ dài trong bốn dòng thơ. Trong khi tiểu thuyết thì có thể dài vô tận, bao nhiêu cũng được. Đối với văn bản viết thì thời gian tiếp nhận là thời gian đọc. Đối với văn bản nói thì thời gian tiếp nhận là thời gian nghe. Cùng một văn bản nhưng thời gian tiếp nhận sẽ có thể khác nhau khi trình bày ở hai dạng nói và đọc.

Thời gian văn bản còn được hiểu là độ ngừng sau khi đọc xong một câu, một đoạn, một chương... Trong một câu, có nhiều dấu, độ nghỉ sau dấu phẩy ngắn hơn sau dấu chấm. Câu thơ ngắn hơn câu văn nên đọc thơ thường bị ngắt giữa chừng. Nhiều nhà thơ xem việc ngắt câu đột ngột là một thủ pháp gây bất ngờ và nhấn mạnh ý. Có những câu chỉ có một từ. Hoặc một dòng thơ bị ngắt thành hai câu: “*Một câu hỏi lớn. Không lời đáp / Cho đến bây giờ mặt vẫn chau*” (Huy Cận).

Nhiều nhà văn phương Tây thử nghiệm lối viết không có dấu chấm câu để kéo dài thời gian văn bản đến vô tận. Chẳng hạn như tác phẩm *Lịch sử* (C. Simone), không có dấu hiệu ( - ) để báo trước các đối thoại, nhiều dấu chấm lửng tạo ra khoảng trống trên văn bản. Nhiều nhân vật phát âm chưa hết từ hoặc đang nói giữa câu thì bị nhân vật khác ngắt lời. Ở Việt Nam, nhiều nhà thơ tân hình thức cũng không dùng dấu chấm câu, không viết hoa đầu dòng. Họ quan niệm, văn bản giống như một dòng chảy, nối liền trước nó và sau nó. Bởi vậy, để cho dòng chảy ấy khỏi bị đứt quãng thì không nên dùng dấu chấm câu.

Thời gian của kịch (sân khấu) bao gồm nhiều yếu tố. Trước hết là thời gian sự kiện trong kịch bản. Trong nhiều vở cải lương có nhan đề cho thấy thời gian sự kiện rất dài:

*Mười tám năm trường hận, Đợi em ba mùa lá rụng, Đòi cô Lưu...* Mặc dù thời gian sự kiện kéo dài 20 năm nhưng thời gian biểu diễn thực tế trên sân khấu chỉ có khoảng 2 giờ. Trong một đêm diễn còn có nhiều loại thời gian khác: thời gian giới thiệu hoặc giáo đầu. Thời gian giải lao. Thời gian các diễn viên nói, hát và hành động. Trong bi kịch phương Tây cổ điển, người ta đưa ra luật Tam duy nhất để khống chế thời gian biểu diễn trong một ngày. Đó là một hành động (xoay quanh một xung đột chính), diễn ra ở một nơi, thời gian chỉ một ngày. Từ thế kỷ XIX, luật này đã được vận dụng một cách linh hoạt và hầu như đã không còn tác dụng trong kịch hiện đại.

Trong điện ảnh, kịch bản phim bị chi phối rất nhiều bởi thời gian. Mỗi một bộ phim thường kéo dài khoảng 60 đến 90 phút. Đối với phim truyền hình, người ta căn cứ vào thời gian để khống chế các tình tiết trong kịch bản. Đối với phim nhiều tập, người ta chia các tập ngang bằng nhau về thời gian (điều này khác với văn chương). Có những bộ phim rất nhiều tập, như *Truyện thuyết Jumong* (Hàn Quốc): 81 tập. Đó là phim truyền hình, còn phim chiếu rạp có thời gian ngắn hơn, người ta ghi nhận bộ phim chiếu rạp dài nhất là *Chiến tranh và hòa bình*, dài 10 tiếng đồng hồ. Trong điện ảnh hiện nay, người ta còn dùng các kỹ xảo để quay nhanh hoặc quay chậm các hành động của diễn viên. Nhà quay phim kéo dài thời gian hành động để cho thấy thời gian trôi đi chậm chạp. Họ làm cho hình ảnh hiện ra và biến mất nhanh như chớp để diễn tả thời gian trôi nhanh. Ta xem đó là thời gian diễn xuất của diễn viên.

#### **4.2.3. Các kiểu loại thời gian qua các giai đoạn và thể loại văn chương**

Mỗi thể loại và thời đại văn học có một kiểu thời gian đặc trưng và thường cũng có sự khác nhau trong mối quan hệ giữa thời gian trần thuật và thời gian được trần thuật. Trong truyện cổ dân gian, thời gian kể và thời gian sự kiện thường cùng pha nhau theo trật tự thời gian tuyến tính. Nhịp kể thường chậm, không bị câu thúc bởi thời gian. Người kể chuyện thần thoại không có khái niệm rõ ràng về thời gian, nhân vật là các vị thần bất tử, sống trong cõi vĩnh hằng, không ai già đi nên cũng không ai quan tâm tới tuổi tác và ngày tháng. Một dũng sĩ đi tìm kho báu mất ba năm, trên đường quay về mất thêm 12 năm, ngày cuối cùng vẫn bị một ông tiên / phù thủy kéo dài thời gian một ngày để thử thách, vậy mà không ai thấy chướng. Truyện thuyết có khái niệm về thời gian, tuy nhiên vẫn còn mơ hồ. Ví dụ, trong nhiều truyện, ta bắt gặp cách nói “Đòi vua Hùng Vương thứ 18”, tuy nhiên, đây không phải là thứ tự thứ 18 mà có nghĩa là rất lâu, rất cao xa. Tác giả sử thi cổ điển không quan tâm lắm tới thời gian, vì thời gian ở đó đã bị đông cứng lại cùng với những nhân vật ngày xưa ngày xưa của nó. Truyện cổ tích thường miêu tả các sự việc quá khứ. Mở đầu truyện thường có cụm từ: ngày xưa, ngày xưa ngày xưa, đã lâu rồi... để đẩy câu chuyện về quá khứ thật xa, cách ly với thời hiện tại. Trong khi đó, ca dao thường nói về thời hiện tại, thời gian sự việc và thời gian diễn xướng thường trùng nhau. Ca dao thường theo một số mô típ thời gian quen thuộc như: Hôm qua, Chiều chiều, Ngày ngày, Bây giờ, Đêm khuya, Đêm nằm...

Truyện trung đại thường kể theo trật tự tuyến tính, thời gian mang tính lịch sử sự kiện, thường ghi rõ niên hiệu triều đại để tăng tính xác thực. Tiểu thuyết chương hồi chia thời gian văn bản thành nhiều hồi tương đối bằng nhau. Truyện trung đại có thời gian văn bản ngắn hơn. Phần lớn truyện trung đại đều có thời gian tuần hoàn khép kín, kết thúc có hậu. Truyện thơ Nôm thường có kết thúc có hậu: Đôi lứa sum họp, hưởng hạnh phúc lâu dài (*Song Tinh, Hoàng Tú, Phù Dung tân truyện...*). Ngay cả việc chia tay vợ hoặc chồng để bay về trời, vào động tiên, đi tu... cũng là một lối kết thúc có hậu theo quan niệm Phật giáo.

Thơ trung đại thường hướng tới thời gian vĩnh hằng, vô cực. Họ xem việc trôi đi nhanh chóng của thời gian như một lẽ thường tình. Thời gian đi rồi đến, phía trước trước vẫn là mùa xuân bất tận: “*Chín mươi thì kể xuân đã muộn / Xuân ấy qua thì xuân khác còn*” (Nguyễn Bình Khiêm). Nhà Phật cho rằng, thời gian có tính luân hồi, hết kiếp này chuyển sang kiếp khác, đừng sợ hãi sự hữu của cõi tạm. Vạn Hạnh Thiền Sư “*Dạy đệ tử*”: “*Thân như bóng chớp có rồi không / Cây cối xuân tươi, thu nào nùng / Mặc cuộc thịnh suy đừng sợ hãi / Kìa như ngọn cỏ giọt sương đông*”. Đối với nhà Nho, thời gian lý tưởng nhất là thời gian ẩn cư, vui thú cùng thiên nhiên: “*Một mai, một cuộc, một cần câu / Thơ thần dẫu ai vui thú nào*” (Nguyễn Bình Khiêm). Bên cạnh đó, vào giai đoạn cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX, cũng phổ biến nhiều bài thơ mang cảm hứng lịch sử của Nguyễn Du, Phạm Thái, Nguyễn Khuyến, Nguyễn Đình Chiểu... Đối với họ, thời gian đẹp nhất thường ở thời quá khứ, thời gian lý tưởng nhất là thời vua Nghiêu, Thuấn.

Các nhà văn hiện đại rất coi trọng các thủ pháp thời gian trần thuật. Họ thường kể chuyện theo kiểu thời gian phi tuyến tính, thời gian sự kiện và thời gian kể không đồng pha nhau. Nhịp kể trong truyện hiện đại nhanh hơn truyện trung đại. Trong văn học lãng mạn, thời gian cá nhân thường tách biệt với thời gian lịch sử xã hội. Một số nhà thơ thường hướng về thời gian vàng son trong quá khứ, Chế Lan Viên xem quá khứ là đẹp để huy hoàng, ông đi tìm vẻ đẹp *Điêu tàn* của nước Hời đã mất “*Một ngày biếc thị thành ta rời bỏ / Quay về xem non nước giống dân Hời*” (*Trên đường về*). Thế Lữ, Huy Cận... hướng tới không gian tiên cảnh vĩnh hằng trên vũ trụ. Nguyễn Tuân mãi mê đi tìm vẻ đẹp “*Vang bóng một thời*”. Trong khi đó, các nhà văn tả chân thường quan tâm tới thời gian hiện tại, thời gian thế tục. Họ thường có cái nhìn bi quan về thời gian đời người. Chí Phèo tự chọn cho mình một nắm mồ, bên một cái lò gạch sẽ để ra một Chí Phèo con cũng chẳng có tương lai sáng sủa. Kết thúc *Tắt đèn*, Ngô Tất Tố để cho chị Dậu chọn một tương lai đen tối: “*Chị vùng chạy ra ngoài giữa lúc trời tối đen như mực, đen như cái tiền đồ của chị!*”.

Tuy nhiên, sau 1945, quan niệm về thời gian có sự thay đổi ở một số nhà văn đi theo cách mạng. Chế Lan Viên phủ nhận quá khứ, đề cao hiện tại và tương lai: “*Những ngày tôi sống đây là những ngày đẹp hơn tất cả / Dù mai sau đời muôn vạn lần hơn*”. Trong *Mùa lạc*, Nguyễn Khải đặt nhân vật Đào trong sự đối sánh với hai mảng thời gian đối lập xưa (đau khổ) và nay (sung sướng), qua đó, ca ngợi sự đổi đời nhờ cách mạng. Còn trong *Cái*

*sân gạch* (Đào Vũ), hình ảnh quá khứ (lão Am) bị xem là lạc hậu, chậm tiến so với hành ảnh hiện tại (Trọng, Châm). Phần lớn tác phẩm văn chương cách mạng đều có cái nhìn bất bình đẳng về thời gian. Trong văn chương cách mạng, thời gian cá nhân được lồng ghép vào thời gian lịch sử xã hội. Tố Hữu thường lấy thời gian lịch sử để xác định các mốc thời gian trong đời mình. Trong truyện, loại thời gian lịch sử sự kiện trở thành trục chính. Kết thúc tác phẩm thường mở ra một tương lai tương sáng cho nhân vật.

Trong văn chương hiện đại thế giới, mô hình thời gian rất đa dạng. Tiểu thuyết dòng ý thức thường sử dụng loại thời gian cảm niệm, thời gian hồi tưởng và tác giả đặc biệt coi trọng các thủ pháp thời gian. Nói như Albert Thibaudet: “Tính thời gian là chìa khóa của bố cục tiểu thuyết”. Tiểu thuyết phi lý không chuộng loại thời gian vật lý mà phổ biến loại thời gian phi logic. Còn trong dòng tiểu thuyết hiện thực kỳ ảo, ta chứng kiến sự quay trở lại của dòng thời gian huyền thoại. Xu hướng chung của tiểu thuyết Mới là xóa bỏ các quan niệm về tính chính xác của thời gian. Các nhà văn làm đảo lộn các thứ tự thời gian trần thuật. Thời gian không chỉ là một con vật ảo hóa mà còn là một thủ pháp góp tay vào việc cấu trúc tác phẩm. Trong văn chương phi lý, thời gian mang tính hư ảo, mang có tính chính xác như thời gian vật lý. Chẳng hạn như trong kịch *Những chiếc ghế* (Eugène Ionesco). Ông lão 95 tuổi luyến tiếc về thành phố Paris cách đây 400.000 năm, mà thời đó, ông chứng kiến nửa đêm trời vẫn sáng. Ông mời khách ra hòn đảo để nghe diễn thuyết, ông nói với cô hoa hậu “Tôi đã từng yêu nàng, một trăm năm trước đây”. Như vậy, không thể tin được thời gian như vậy với nhãn quan duy lý.

#### **4.2.4. Phân tích mối quan hệ giữa các loại thời gian**

##### **4.2.4.1. Phân tích mối quan hệ giữa các loại thời gian được trần thuật**

Trong nội bộ của thời gian được trần thuật, có nhiều loại thời gian nhỏ hơn. Ở đây, ta sẽ xét mối quan hệ giữa các loại hình tượng thời gian khác nhau trong tác phẩm văn chương. Xem cách đặt nhan đề tác phẩm sau đây, ta thấy có sự kết hợp giữa các thời điểm trong ngày: những bình minh chiều, bóng tối lúc bình minh, đêm đã qua rằm... Đôi khi, có hiện tượng lấy thời gian nhỏ chỉ thời gian lớn. Chẳng hạn, đợi anh ba mùa lá rụng, những mùa trăng mong chờ, mùa hoàng hôn... Hoặc “*Sầu đông càng lác càng đầy / ba thu dọn lại một ngày dài ghê*” (Truyện Kiều). Trong Kinh thi có câu: “*Nhất nhật bất kiến / Như tam thu hề*” (Một ngày không gặp, dài tựa ba thu).

Khi phân tích thời gian nghệ thuật phải chú ý đến các thời. Có thể xem mỗi thời là một hình tượng: quá khứ - hiện tại – tương lai. Mỗi thời mang một ý nghĩa riêng tùy vào quan điểm nhân vật, tác giả và hoàn cảnh sử dụng. Trong *Rừng xà nu*, thời gian mang tính biểu trưng, đại diện cho một thế hệ người. Nguyễn Trung Thành đặt bên cạnh nhau ba hình tượng thời gian: quá khứ (cụ Mết), hiện tại (Tnu, Mai, Dít) và tương lai (Heng). Khi sắp xếp các hình tượng thời gian bên cạnh nhau như vậy tác giả muốn gửi đến bạn đọc thông điệp rằng: ba thế hệ hợp tác, bổ sung cho nhau sẽ làm nên sức mạnh tổng hợp của cộng đồng.

Trong tiểu thuyết *Người trong bóng tối* (Paul Auster), ta thấy có nhiều loại thời gian song hành. Trước hết là thời gian vật lý qua qua cái đồng hồ của Noriko và thời gian của đoàn tàu: “Khi ta thấy chị với chiếc đồng hồ nằm trong lòng bàn tay, ta như cảm thấy chính thời gian, thời gian đang tăng tốc cùng với đoàn tàu đang tăng tốc, xô ta vào cuộc đời rồi lại cuộc đời, nhưng thời gian cũng lại là quá khứ, quá khứ của người mẹ chồng đã chết, quá khứ của Noriko, cái quá khứ đang tiếp tục sống trong hiện tại, cái quá khứ sẽ mang theo mình vào tương lai”. Bên cạnh đó còn có thời gian tâm lý tồn tại ở cả ba thời: quá khứ, hiện tại, tương lai. Trong đó, thời gian quá sẽ đi theo nhân vật trên bước hành trình đi đến tương lai.

Trong thơ, ta cũng thường thấy cách trình bày hai loại thời gian xưa và nay song hành: “*Người xưa đã cười hạc vàng bay đi / Nơi đây chỉ còn lại lầu Hoàng Hạc / Hạc vàng một khi bay đi đã không trở lại / Mây trắng ngàn năm vẫn phiêu diêu trên không*” (Hoàng Hạc lâu – Thôi Hiệu). Hình ảnh của quá khứ vẫn còn trong hiện tại. Cả hai loại thời gian cộng hưởng để tăng thêm chất thơ của lầu Hoàng Hạc. Có khi, ta cũng gặp thời gian xưa và nay đối nghịch: “*Khi đi trẻ, lúc về già / Giọng quê vẫn thế, tóc đà khác bao / Trẻ con nhìn lạ không chào / Hỏi rằng: Khách ở chốn nào lại chơi?*” (Hồi hương ngẫu thư - Hạ Tri Chương).

Ta cũng nghiên cứu sự lệch pha và mâu thuẫn giữa các loại thời gian. Từ Thức bước vào động tiên là sống trong thời gian vĩnh hằng, một ngày dài bằng cả đời người dưới trần gian. Thời gian tiên cảnh trôi chậm hơn thời gian trần tục, dẫn đến sự lệch pha rất lớn. Ta cũng thấy sự lệch pha này trong thơ Trương Liên Khuê: “*Động lý tiên nhân phương thất nhật / Thiên niên dĩ quá kỷ đa thời*” (Nơi động tiên mới vừa bảy ngày / Ngàn năm nơi hạ giới đã qua từ lâu).

Ta cũng chú ý phân tích sự lồng ghép các loại thời gian với nhau. Sự lồng ghép thời gian thường được thể hiện qua dòng hồi tưởng của nhân vật. Chẳng hạn như: tôi nhớ lại thời tôi còn trẻ... Trong bài *Nghỉ hè* (Xuân Tâm) có sự lồng ghép thời gian thiên vào thời gian tâm lý và lồng ghép thời gian mùa xuân vào mùa hạ: “*Chín mươi ngày nhả nhót ở đồng quê / Ôi tất cả mùa Xuân trong mùa Hạ!*”. Mùa này lồng vào trong mùa kia: “*Xuân ở giữa mùa đông khi lóa nắng / Giữa mùa hè khi nắng biếc sau mưa / Giữa mùa thu khi gió sáng bay vừa*” (Xuân không mùa – Xuân Diệu),

Ta cũng gặp sự mâu thuẫn giữa thời gian vật lý và thời gian tâm lý trong bài thơ Tự tình của Hồ Xuân Hương: “*Ngán nỗi xuân đi xuân lại lại / Mảnh tình san sẻ tí con con*”. Tuổi xuân con người đã trôi qua, không trở lại nhưng mùa xuân vẫn cứ xoay vòng làm cho con người dần vật về tuổi xuân bất hạnh của mình. Trong bài *Vội vàng*, Xuân Diệu cũng mang một cảm thức như vậy. Ông muốn giữ nàng Xuân ở lại nhưng thời gian vật lý không chịu theo thời gian tâm lý: “*Lòng tôi rộng, nhưng lượng trời cứ chật / Không cho dài thời trẻ của nhân gian / Nói làm chi rằng xuân vẫn tuần hoàn / Nếu tuổi trẻ chẳng hai lần thắm lại / Còn trời đất, nhưng chẳng còn tôi mãi / Nên bâng khuâng tôi tiếc cả đất trời*”. Có khi

cùng một thời gian vật lý nhưng cách cảm nhận của nhân vật rất khác nhau: “Ngày tháng anh mong chậm chậm lại / Hững hờ em mặc tháng ngày qua” (Khi thu rụng lá – Lưu Trọng Lư). Nhân vật anh thấy dòng thời gian trôi đi rất nhanh, đó là thời gian tâm lý. Nhưng nhân vật em vô cảm trước thời gian, có nghĩa là đồng nhất với thời gian vật lý.

#### **4.2.4.2. Phân tích mối qua hệ giữa thời gian trần thuật và thời gian được trần thuật**

Trong mỗi tương quan giữa thời gian trần thuật và thời gian được trần thuật, ta cần khảo sát ba cấp độ: trật tự, thời lưu, tần xuất.

**Trật tự thời gian** là mối quan hệ giữa thời gian kế tiếp nhau của sự kiện với trật tự (giả thời gian) mà tác giả sắp xếp chúng. Tác giả có thể sắp xếp các sự kiện theo hình thức tuyến tính hoặc phi tuyến tính (hay là nhân quả và phi nhân quả). Hình thức đảo tuyến có nhiều mục đích: bổ sung nội dung, dùng quá khứ để giải thích hiện tại, đối chiếu hai đoạn đời nhân vật, gây hiệu quả xúc cảm hoặc giải lao tâm trí bạn đọc, tạo bất ngờ... Lối kể xáo trộn thời gian được nhiều nhà văn hiện đại sử dụng bởi nó tránh được sự đơn điệu và để bạn đọc tham gia lắp ghép thời gian. Trong trường hợp người kể chuyện xưng “tôi” thì ta phải lưu ý thời gian kể ở thời hiện tại, còn thời gian sự kiện ở thời quá khứ.

**Thời lưu** (trường độ, thời lượng): tức là độ dài của sự kiện được tính bằng số câu, số trang viết. Trong sử thi Ấn Độ, tốc độ kể rất chậm do tác giả lồng ghép vô số chi tiết phụ, lời bình ngoại đề, những đoạn miêu tả cảnh vật, con người... Trong khi tác giả sử thi không bị câu thúc bởi thời gian thì tác giả kịch rất quan tâm tới khuôn khổ thời gian biểu diễn. Họ nén chặt biến cố để tạo ra sức công phá mạnh. Các nhà văn hiện đại thường kể chuyện với tốc độ rất nhanh. Có khi chuyện xảy ra trong suốt mười năm nhưng chỉ được kể có một vài câu trong khi chuyện xảy ra có một ngày lại được kể tới cả trăm trang sách. Khi tác giả dừng lại để tả chi tiết cảnh vật thì thời gian sự kiện bằng 0.

**Tần xuất** là số lần lặp lại của hình tượng, sự kiện, ngôn ngữ... Việc lặp lại nhiều chi tiết có tác dụng gây chú ý, khắc sâu, nhấn mạnh đối tượng. Có thể căn cứ vào số lần lặp lại mà biết được thể loại, nội dung chủ đạo, tư tưởng tình cảm, phong cách nhà văn. Phép lặp là đặc trưng của sử thi cổ. Thơ ca thường dùng thủ pháp điệp để tăng nhạc tính. Tần số xuất hiện được hiểu theo hai hình thức: kể lại n lần điều xảy ra n lần, chuyện xảy ra một lần nhưng kể lại nhiều lần, kể lại một lần điều xảy ra nhiều lần (hàng ngày, năm nào cũng vậy, thường thường, nhiều đợt...). Điều quan trọng là phải tìm tác dụng của việc lặp lại cùng dụng ý của nhà văn.

Ngoài ra, G. Genette chỉ ra bốn hình thức cơ bản của mối quan hệ giữa thời gian trần thuật và thời gian được trần thuật như sau:

1. Tĩnh lược: thời gian được trần thuật rất dài nhưng thời gian trần thuật bằng 0, điều này kêu gọi tò mò, tạo ẩn ý;
2. Lược thuật: sự kiện dài nhưng được kể rất ngắn, làm cho tác phẩm cô đọng, súc tích hoặc cho biết đó là chi tiết không quan trọng;



3. Cảnh tượng: thời gian sự kiện và thời gian kể diễn ra song trùng nhau, giống như kịch.

4. Dừng lại: khi tác giả dừng lại để tả chi tiết đồ vật hay phong cảnh, thời gian kể chuyện thì có nhưng thời gian sự kiện bằng 0.

Nói đến kết cấu, phải nói đến cách sắp xếp các tình tiết trong tác phẩm. Việc nói cái nào trước, cái nào sau, nhấn mạnh cái nào, lướt qua cái nào... đều nằm trong dụng ý tác giả. Chẳng hạn, cuộc đời Chí Phèo nếu kể theo cốt truyện tự nhiên sẽ có các bước sau: 1: Chí Phèo ra đời. 2: Lớn lên trong các gia đình, đi ở cho nhà Bá Kiến. 3: Đi tù và trở thành lưu manh. 4: Về làng làm tay chân cho Bá Kiến, tác oai tác quái dân làng. 5: Uống rượu chửi bới dân làng. 6: Uống rượu với Tụ Lãng. 7: Gặp Thị Nở và yêu đương. 8: Mắc bi kịch không lối thoát. 9. Giết Bá Kiến và tự sát. 10: Dư luận xôn xao, Thị Nở thấy hiện ra cái lò gạch. Nhưng cốt truyện nghệ thuật là: 5 – 1 – 2 – 3 – 4 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10. Sở dĩ đảo phần 5 lên trước là để gây ấn tượng, kích thích sự tò mò của bạn đọc. Phần 1, 2 nói lướt qua, không quan trọng, cốt để giải thích thêm cho phần 5. Phần 3 bị tính lược, không cho biết Chí Phèo đã lưu manh khi nào, ở đâu. Có che giấu bí mật như vậy, tác giả mới để cho độc giả có nhiều hướng suy diễn khác nhau về nguyên nhân tha hóa của Chí Phèo: do Bá Kiến thủ đoạn, do nhà tù thiếu trách nhiệm, do xã hội thối nát, hoặc do bản tính tự nhiên của cá nhân... Tác giả không nói mà hóa ra khoảng trống trong tác phẩm đã nói lên rất nhiều. Phần 4, 6, 7, 8, 9 được tả rất kỹ vì đây là phần chính. Quan hệ giữa bước 5 với bước 1 là theo lối quả – nhân, giữa bước 1 với 2, 3, 4 là theo quan hệ nhân – quả. Xét trên điểm nhìn trần thuật, cốt truyện nghệ thuật theo trật tự: hiện tại - quá khứ - hiện tại – quá khứ - hiện tại – tương lai. Cách sắp xếp chi tiết lộn xộn như vậy có tác dụng tránh sự đơn điệu, tạo bất ngờ, bổ sung ý nghĩa cho nhau...

Trong *Đi tìm thời gian đã mất*, M. Proust sử dụng thủ pháp dòng ý thức với các thủ pháp ngôn ngữ điêu luyện. Ông phối hợp nhiều kiểu câu và sử dụng 21 thời của tiếng Pháp với các dạng thức: chỉ định, điều kiện, mệnh lệnh... Ông chuyển từ xử lý nhân vật sang xử lý thời gian. Mở đầu tác phẩm báo hiệu nhân vật sẽ đi vào thế giới mộng mơ: "*Từ lâu, tôi đi ngủ sớm. Nhiều khi nén vừa tắt, mắt đã khép nhanh, khiến tôi không kịp nhủ thầm "mình đang ngủ" (...) tôi muốn đặt cuốn sách mà mình tưởng nó vẫn còn nằm trong tay và thổi tắt nến; trong khi ngủ tôi không ngừng nghĩ đến những điều vừa đọc.* Nhân vật tôi đã hồi tưởng lại những kỷ niệm đắng cay và ngọt bùi của tuổi thơ. Những mảng thời gian sự kiện và thời gian trần thuật đan chéo nhau, lộn xộn, rời rạc. Sau 3000 trang sách đi tìm “thời gian đã mất”, cuối cùng tác giả cũng thấy “thời gian tìm thấy lại” với dòng kết thúc: "*Sau khi chết, thời gian rút khỏi xác và những kỷ niệm có lạnh lùng, có xanh xao, rồi cũng bị xóa khỏi người đã khuất*". Như vậy, thời gian ở đây được hiểu là thời gian tâm lý, con người mất thì dòng thời gian cũng mất, mất cả địa ngục và thiên đường.

Đôi lúc, người ta cũng khảo sát cả mối quan hệ thời gian giữa ba đối tượng: nhà văn – nhân vật – bạn đọc. Có trường hợp ý thức thời gian của nhân vật và độc giả trái ngược

với tác giả. Trong *Iliat*, Achille mang tâm trạng nóng như lửa đốt chờ lấy khiên ra trận trả thù cho bạn. Khán giả cũng nóng lòng chờ nghe diễn biến câu chuyện thì tác giả Homere bình chân rẻ sang câu chuyện thần thoại rền làm chiếc khiên cho Asin. Tác giả miêu tả hết sức tỉ mỉ các văn hoa của chiếc khiên, người ta gọi là lối “trì hoãn sử thi”. Tác giả đã đầu tư miêu tả không gian, triệt tiêu thời gian sự kiện nhưng thời gian trần thuật vẫn tiến triển chậm chạp trong sự chờ đợi của độc giả. Hoặc có khi, nhân vật không muốn nhắc lại câu chuyện mà tác giả cứ nhắc lại hoài như muốn chọc tức. Độc giả muốn đọc liền mạch thì tác giả cắt ngang lái sang chuyện khác, độc giả muốn câu chuyện có hậu nhưng tác giả không cho có hậu... Xu hướng chung của các tiểu thuyết hiện đại là thích tạo ra sự lệch pha như vậy giữa thời gian trần thuật với thời gian sự kiện và thời gian tiếp nhận tác phẩm.

Tác phẩm *Trăm năm cô đơn* có hai người kể chuyện với hai dòng thời gian đồng hiện. Người kể chuyện thứ 2 (Menkyadet) viết truyện trên tấm da thuộc kể về dòng họ Buendya. Căn cứ vào văn bản này, người kể chuyện thứ nhất (tác giả) đã kể lại cái văn bản mà chúng ta đọc được từ đầu đến cuối quyển sách. Thời gian trần thuật của người kể chuyện thứ nhất bị xáo trộn rất nhiều. Ví dụ, mở đầu cuốn sách: “*Rất nhiều năm sau này, trước đội hành hình, đại tá Aureliano Buendya đã nhớ lại buổi chiều xa xưa ấy, cái buổi chiều cha chàng dẫn chàng đi xem nước đá*”. Thật ra, sự việc Buendya sắp bị hành quyết được diễn ra vào chương thứ 7 nhưng tác giả đã đảo tới đầu chương 1. Sau đó, đoạn hồi tưởng này cũng lặp đi lặp lại nhiều lần làm cho người đọc tin rằng ông ta sẽ chết và tò mò theo dõi câu chuyện. Thời gian hồi tưởng và thời gian biên niên xen kẽ nhau, tạo ra những mảnh nát vụn giống như lịch sử làng Macondo.

Bên cạnh thời gian lịch sử xã hội làm cái nền cho tác phẩm, còn có thời gian kỳ ảo. Mở đầu câu chuyện là một cặp vợ chồng loạn luân sinh ra cái cái đuôi lợn. Họ trốn chạy nó, lập ra ngôi làng Mancondo. Bảy thế hệ dòng họ Buendya được sinh ra. Thế hệ đầu tiên là bà cụ Ucsula Igoaran sống quá lâu, ngoài trăm tuổi nên sinh ra thói quen không cần đếm tuổi nữa (thời gian ngoài thời gian). Người đẹp Remedios bay lên trời và không ai biết thời gian sống chết của cô ta (thời gian bí tích). Người có quỹ thời gian ngắn nhất là đứa bé cuối cùng của dòng họ, cũng mang một cái đuôi lợn, bị đàn kiến ăn thịt khi vừa mới chào đời. Dòng họ Buendia cùng với ngôi làng Mancondo bị xóa sạch khỏi mặt đất, trả lại với thời khởi thủy như thuở ban đầu. Đó là thời gian quay vòng, trong cái vòng tròn lớn của dòng họ, còn có những cái vòng tròn nhỏ của mỗi thành viên. Kết cấu tác phẩm đã làm toát lên triết lý: “thời gian là một vòng tròn”.

#### **4.3. MỐI QUAN HỆ GIỮA KHÔNG GIAN VÀ THỜI GIAN NGHỆ THUẬT**

Xét trên phương diện vật lý, thế giới là một thể thống nhất gồm không gian – thời gian – vạn vật. Trong *Lược sử thời gian*, nhà Vật lý học người Mỹ S. Hawking phát biểu: “Chúng ta cần phải chấp nhận rằng, thời gian không hoàn toàn tách rời và độc lập với

không gian, mà kết hợp với nó thành một đối tượng được gọi là không – thời gian” (Space – time) [25, tr. 46]

Trong tác phẩm nghệ thuật, các yếu tố không gian và thời gian nghệ thuật thường liên kết chặt chẽ với nhau để tổ chức các sự kiện của tác phẩm và quy định đặc trưng thể loại. Nói như M. Bakhtin: “Trong văn chương, hệ thống thời - không có một ý nghĩa thể loại chủ yếu. Chúng ta có thể nói dứt khoát rằng, thể loại và những điển hình thể loại chắc chắn là do hệ thống thời - không quy định”. Không gian, thời gian thường gắn liền, chi phối lẫn nhau tạo thành “hệ thống không – thời”. Hai yếu tố trong hệ thống chi phối lẫn nhau, liên kết nhau để tạo ra nghĩa mới, áp lực mới mà nếu tách ra sẽ không thể có được.

Trước hết, ta thấy mối quan hệ giữa không gian và thời gian được thể hiện qua cách ghép từ của các nhà văn. Ví dụ: trong cụm từ “đường tới bình minh” thì “đường tới” chỉ không gian, “bình minh” chỉ thời gian. Trong cụm “hoàng hôn màu lá mạ” thì “hoàng hôn” chỉ thời gian buổi chiều, “màu lá mạ” chỉ sắc màu không gian. Và cũng tương tự như vậy với: vết chân TG, bóng TG, bến TG, tháp thoáng TG, núp bóng TG, úp mặt vào TG, chiếc gương TG, ngã ba TG, vũng TG, nơi cất giấu TG, trên lối đi TG, vương quốc TG, quán trọ TG, hai bờ TG, phi thuyền TG, lối mòn TG, vệt TG, chai TG, bên kia TG, dòng chảy TG, biểu tượng TG, theo bước TG, TG vùi lấp, mưa TG, cát bụi TG, ngọn sóng TG, ngược dòng TG, TG biển cả, bay trong TG, ngô thu, chiều mưa biên giới, chiều ngã ba sông, tìm về nẻo xưa, trước ngưỡng cửa bình minh, bình minh mưa, cung đường bình minh, nhật mảnh hoàng hôn, đi ngược hoàng hôn, lối rẽ hoàng hôn, gánh hoàng hôn, hoàng hôn rơi xuống, Tự cháy phía hoàng hôn, ánh hoàng hôn mỏng manh, ngã ba đường chiều, ngã ba thời gian, ngõ hẻm dưới ánh trăng, cho tôi một vé đi tuổi thơ...

Ta cũng gặp nhiều lối diễn đạt ghép các từ không gian và thời gian lại với nhau: Trong Truyện Kiều: “*Trước lầu Ngưng Bích khóa xuân*” (khóa – không gian, xuân – thời gian), “*Bẽ bàng mây sớm đèn khuya*” (mây – không gian, sớm – thời gian, đèn – không gian, khuya – thời gian). Hoặc một số định ngữ nghệ thuật ghép thời gian với không gian như: “*In rờ rệt **chân trời quá khứ** / Chùa thôi không tình tự thuở xa xăm*” (Chùa – Tê Hanh). “*Xót lòng động biển sâu lâu / Thời gian trốn bỏ nhịp cầu bình minh / Sông xưa khắc khoải ân tình / Thuyền xưa già bến trắng thanh soi đường*” (Thuyền đời – Đông Hoài). Ở đây, có một số cụm từ ghép thời gian và không gian là: *nhịp cầu bình minh, sông xưa, thuyền xưa...* Và trong một số nhân đề tác phẩm văn chương, ta cũng thấy có hiện tượng ghép thời gian – không gian – con người: Quê tôi ngày ấy bây giờ, Nơi bước chân đã qua, Cô gái đến từ quá khứ, Gọi hoàng hôn lên mắt, Trên lối đi thời gian, Bình minh trong ánh mắt, tím màu kỷ niệm, bình minh giữa nắng chiều,

Ta cũng gặp trường hợp thời gian hóa thành không gian. Ví dụ, trong cụm từ “diện mạo TG” thì từ “diện mạo” chỉ không gian. Hoặc “TG ghép mảnh” thì “ghép mảnh” chỉ không gian. Cũng như vậy với các cụm từ: nơi TG trở lại, nụ hôn TG, vòng tay TG, bay qua TG, dấu ấn TG, TG hoang phế, góp nhặt TG, xanh mãi TG, dấu ấn TG, TG đọng lại,

mốc son TG, dòng chảy TG, đi qua TG, chuỗi TG, giữa hai chiều TG, thang TG, cầu xoắn TG, con lắc TG, chiết đoạn TG, kết nối TG, Click vào TG, cát bụi TG, nhật TG, tiếng sóng TG, TG trong suốt, TG xanh, chuyển tốc hành TG, dòng TG, bên ngoài TG, đôi ngã TG, tín hiệu TG, hai mặt của TG, xuyên TG, Bóng dáng ngày xưa, mắt bình minh, bình minh màu mực tím, bình minh màu lúa, hoàng hôn trắng, hoàng hôn cháy, hoàng hôn xanh...

Ta có thể lấy thêm dẫn chứng trong thơ văn để minh họa cho thời gian chuyển hóa thành không gian: “Ngâm nga mục tử về thôn vắng / Vai nặng hoàng hôn mỗi bước đường” (Chiều quê – Vân Đài). “Hoàng hôn” dùng để chỉ thời gian, còn từ “nặng” để chỉ không gian. Khi nói “nặng hoàng hôn” nghĩa là thời gian đã bị không gian hóa. Cũng như vậy, trong truyện Man Nương, Phạm Thị Hoài đã dùng hình ảnh không gian để miêu tả đặc tính của thời gian: “Man Nương, tôi gọi em như vậy những buổi chiều bốn mét nhân bốn mét rưỡi nhân hai mét tám màu xanh lơ trong căn phòng trống rỗng tầng ba có hai hành xanh một thứ cây nào đó tôi không bao giờ biết tên”. Trong bài thơ “mở ngoặc ngày cuối năm”, Trần Nghi Hoàng đã sử dụng các từ “ngụm thời gian”, “cục thời gian” để chỉ thời gian đã được không gian hóa:

*“tùng ngụm thời gian  
mọc ngoài dự báo  
(...) treo từng cục thời gian trên không gian vô lượng  
tôi treo đời tôi vào Em  
làm dấu một thời đại sau tiền kiếp”*

Một số trường hợp cả không gian và thời gian hòa nhập rất khó tách bạch và ta có thể gọi đó là không gian hay thời gian đều được. Chẳng hạn, trong *Yêu ngôn*, Nguyễn Tuân viết: “những vệt nước thời gian trượt từ đầu ngọn tường xuống vách gạch”. Chúng ta không thể phân cách cụm “vệt nước thời gian” theo kiểu lý tính, nói như Xuân Diệu, không nên “*phân chất một mùi hương*”. Trong bài *Thơ sâu rụng* (Lưu Trọng Lư), có câu: “*Thời gian lặng rớt một dòng buồn tênh*”. Tín hiệu “thời gian” có thể hiểu theo nghĩa gốc là thời gian, cũng có thể hiểu theo nghĩa phái sinh là không gian. Vì khi chữ “thời gian” cộng hưởng với cụm từ “rớt một dòng”, ta có thể liên tưởng đến một dòng chảy thời gian – tức là thuộc phạm trù không gian. Hoặc trong cụm “*mùi đu đủ xanh*” (tên một bộ phim của đạo diễn Trần Anh Hùng), từ “xanh” có thể chỉ không gian màu xanh, hoặc cũng có thể chỉ tuổi xanh.

Nhưng chúng ta không chỉ dừng lại ở việc chỉ ra yếu tố nào là không gian, yếu tố nào là thời gian. Điều quan trọng hơn là việc giải mã các tín hiệu không – thời gian đó. Chẳng hạn, đối với cụm từ “Trước ngôi mộ thời gian”, ta hiểu thời gian ở đây chỉ sự chết chóc, đó là thời gian chết, đáng buồn, hoặc là một thời gian tưởng niệm cho những điều đáng buồn trong quá khứ. Trong cụm “Tìm mình phía hoàng hôn”, tự “phía” chỉ hướng không gian, “hoàng hôn” chỉ thời gian. Có thể hiểu ý câu này là: tìm lại mình lúc tuổi già, hoặc lúc về già mới hiểu mình hơn. Vũ Đình Liên từng nói: “*Lòng ta là những hàng thành quách cũ /*

Tự ngàn năm bỗng vắng tiếng loa xưa”. Tác giả ví mình như những thành quách cũ ngàn năm. Ở đây, “thành quách” là không gian, “cũ”, “ngàn năm” là thời gian. Cả không gian và thời gian đều cộng hưởng để làm sáng tỏ tâm tư hoài cổ của tác giả.

Trong thơ Mới, mối quan hệ giữa không gian và thời gian được thể hiện rất đa dạng. Có khi, Xuân Diệu **lấy không gian định nghĩa thời gian** mùa xuân: “Xuân là khi nắng rạng đến tình cờ (... ) Xuân là lúc gió về không định trước” (Xuân không mùa). Có lúc, Xuân Diệu thấy thời gian buổi chiều di chuyển vào lòng mình. Có lúc, nhà thơ cảm nhận thời gian buổi chiều buồn đang chuyển vào trong tâm hồn mình, tức là **thời gian chuyển vào bên trong không gian**: “Anh một mình nghe tất cả buổi chiều / Vào chậm chậm ở trong hồn hiu quạnh” (Tương tư chiều). Trong *Đợi chờ*, Lưu Kỳ Linh miêu tả **thời gian tương hợp với không gian**, cả hai khép mở cùng một lúc. “Đêm xuân mộng chữa về thăm / Cửa lòng rộng mở, em nằm nghe sương (...) gà vô ý giục tàn canh / Cửa lòng vội khép cho tình ngủ thôi”. Lúc đầu đêm, cửa lòng mở rộng để chờ tình. Cuối đêm, cửa lòng khép lại vì thất vọng. Còn trong *Mê hồn ca*, Đinh Hùng sáng tạo ra hình thức **lấy không gian vùi lấp thời gian**: “Lầu gác xưa nghiêng bóng lấp thời gian”. Đây cũng là biểu hiện thời gian bị không gian hóa.

Trong thơ Chế Lan Viên có rất nhiều mối tương giao giữa thời gian và không gian. Trước hết, thể hiện ở việc lấp ghép những từ chỉ thời gian và không gian: “Đây những tháp gầy mòn vì trông đợi / Những đèn xưa đỏ nát **dưới** Thời Gian (...) Ngài vội bước trong giòng sâu đón lấy / Những ngày xưa theo nước cuộn trôi về” (*Trên đường về*). Sau từ “dưới” thường là từ chỉ không gian. Nhưng ở đây lại là một từ chỉ “thời gian”. “Ngày xưa” là thời gian, nó bị hòa vào dòng chảy không gian. Như vậy, thời gian đã bị không gian hóa. Trong bài *Trưa đơn giản* cũng ghép không gian và thời gian, “Tiếng ca vương buồn thương song cửa sổ / Nâng không gian trưa đặt giữa lòng người”. Chế Lan Viên thấy nhiều thế kỷ hội tụ về một phút, thấy cả vũ trụ bao la hội tụ về hạt cát nhỏ bé: “Ta lắng đếm thử bao nhiêu thế kỷ / Đã trôi trong một phút vội vàng qua / Ta lắng nghe những thế giới bao la / Tụ họp lại trong lòng muôn hạt cát” (*Ngủ trong sao*). Có lúc, nhà thơ muốn lấy không gian chặn thời gian: “Ai đâu trở lại mùa thu trước / Nhật lấy cho tôi những lá vàng / Với cửa hoa tươi muôn cánh rã / Về đây, đem chắn nẻo xuân sang” (*Xuân*). Nhưng cũng có lúc, Chế Lan Viên muốn dùng thời gian để thay đổi không gian: “Ôi, ta muốn trong cõi trời tư tưởng / Với thời gian thay đổi cả không gian” (*Thay đổi*).

Chúng ta cũng chú ý đến độ đo thời gian và không gian. Có trường hợp lấy thời gian để đo không gian: “từ đây đến bản làng xa bằng hai ngày chạy ngựa”. Nhưng thông thường là lấy không gian để đo thời gian: “Bốn năm đại học trôi vèo như một chiếc xe tốc hành qua xa lộ tri thức”. “Bốn năm đại học dài lê thê như con lạc đà gãy chân trườn qua sa mạc”. Đoàn Văn Cừ lấy nhịp chày để đo bước thời gian ban đêm: “Tiếng chày nhịp một trong đêm vắng / Như bước thời gian đếm quăng khuya” (Tối). Người nông dân lấy không gian để đo thời gian: mặt trời đã lên một cây sào, mặt trời đứng bóng, hai mùa trăng mong chờ,

hồi chuông tắt lửa (tối), hồi chuông lửa gia súc ra bãi (sáng). Thơ ca và hội họa xưa thường lấy các hình ảnh trong vũ trụ như mặt trời, trăng, sao, mưa gió để chỉ thời gian. Như một đoạn trong Truyện Kiều:

*Ngày xuân con én đưa thoi  
Thiều quang chín chục đã ngoài sáu mươi  
Thú quê thuần hức bén mùi,  
Giếng vàng đã rụng một vài lá ngô.  
Sen tàn cúc lại nở hoa,  
Sầu dài ngày ngắn đông đà sang xuân.*

Khi miêu tả cảnh mùa thu, Nguyễn Du lấy ý trong thơ cổ Trung Quốc: “*Ngô đông nhất điệp lạc. Thiên hạ cộng tri thu*”. Tức là lấy lá ngô đồng (một biểu tượng không gian) để chỉ thời gian mùa thu. Cũng tương tự như vậy, lấy biểu tượng không gian sen chỉ mùa hè. Thời gian ở đây biến thiên quá nhanh, cái thước đo của thời gian không đủ độ dài để đo nỗi sầu con người.

Tuy nhiên, cùng một thời gian mùa hè như cách chọn biểu tượng không cũng khác nhau ở từng thời đại và nhà văn. Nhiều văn nghệ sĩ Việt Nam hiện đại thường lấy hoa phượng làm tín hiệu không gian để chỉ thời gian mùa hè: “*Trong tiếng hát ve phượng hồng là hoàng hậu đó/ Phượng buồn vì tình đã tan theo sóng biển nổi trôi / Ngàn năm trong tôi tình này không phai phôi / Xuân qua hè tới ta nhớ nhau luôn phượng ơi*” (Phượng buồn - Thanh Sơn, Phượng Vũ).

Khi thời gian thay đổi sẽ kéo theo sự thay đổi của không gian. Ta hãy xem một đoạn văn trong bài *Gió lạnh đầu mùa* của Thạch Lam. “*Buổi sáng hôm nay, mùa đông đột nhiên đến, không báo trước. Vừa mới ngày hôm qua giờ này còn nắng ấm và hanh, cái nắng về cuối tháng mười làm nứt nẻ đất ruộng, và làm ròn khô những chiếc lá rơi. Sơn và chị chơi cò gà ở ngoài cánh đồng còn thấy nóng bức, chảy mồ hôi. / Thế mà qua một đêm mưa rào, trời bỗng đổi ra gió bắc, rồi cái lạnh ở đâu đến làm cho người ta tưởng đang ở giữa mùa đông rét mướt*”. Tác giả miêu tả hai mảng không gian trái ngược nhau để chỉ hai mùa thu và đông. Sự chuyển giao hai mùa diễn ra rất nhanh, không có những tín hiệu không gian báo trước.

Trong *Chinh phụ ngâm* cũng có hiện tượng lấy không gian để chỉ thời gian nhưng thời gian ở đây chỉ mang tính tương đối. Chúng ta thấy có sự phi lý trong lời hẹn ước của người chồng lúc ra đi chinh chiến.

Ban đầu, “*Thuở lâm hành oanh chưa bén liễu*”, người chinh phụ nói thời điểm chồng ra đi vào lúc chưa xuân (nhưng cũng có người nói là chưa thu hoặc đang xuân). “*Hỏi ngày về ước nẻo quyên ca*”, người vợ hỏi ngày về thì chồng trả lời rằng mùa hè sẽ về. Nhưng “*Nay quyên đã giục oanh già*”, tức là đã sang hè mà vẫn chưa thấy chàng về. Bây giờ thì “*Ý nhi lại gáy trước nhà liú lo*”, mùa thu lại đến (có người nói là xuân năm sau).

Tuy nhiên, ở đoạn tiếp theo, thời gian lại không giống như vậy. Thời điểm ra đi: “*Thuở đặng đồ mai chưa dạn gió*”, tức là chưa đông (có người nói đang mùa đông). “*Hỏi ngày về chỉ độ đào bông*”, chồng hẹn xuân sẽ về. “*Nay đào đã quén gió đông*”: đã hết xuân. “*Phù dung lại rã bên sông ba xoà*” : đã bước sang thu mà chàng vẫn chưa về.

Trong đoạn tiếp theo cũng có sự phi lý về thời gian và không gian hẹn gặp nhau: “*Hẹn cùng ta Lũng Tây nham ấy / **Sớm** đã trông nào thấy hơi tăm, / Ngập ngừng lá rung cành trâm, / Thôn **trưa** nghe dậy tiếng cầm lao xao. / Hẹn nơi nao Hán Dương cầu nọ, / **Chiều** lại tìm nào có tiêu hao / Ngập ngừng lá rung cành trâm / Thôn **trưa** nghe dậy tiếng cầm lao xao*”. Ta thấy các địa điểm không gian như Lũng Tây Nham, cầu Hán Dương đều mơ hồ, vì nhân vật khó có thể di chuyển địa điểm nhanh trong một ngày, sáng – trưa – chiều được.

Như vậy, ta có thể khẳng định rằng, người chinh phụ không nhớ thời gian hoặc không quan tâm lắm tới sự chính xác của thời gian, không gian. Nàng chỉ xem không gian, thời gian như một cái cớ để giải bày tâm sự mà thôi. Ta gọi đây là không gian – thời gian tâm trạng, hay là không – thời gian phi lý. Còn sở dĩ mỗi người có một cách lý giải khác nhau về thời gian là do độ chênh lệch về không gian. Có người cho rằng, chuyện này xảy ra bên Tàu nhưng được kể ở Việt Nam, mùa thu chim én còn ở bên Tàu thì mùa xuân mới bay tới Việt Nam. Đây cũng là một ví dụ về “tính tương đối” của không gian, thời gian vậy.

Trong ca từ, ta cũng gặp hình thức không gian, thời gian kỳ ảo, phi lý trong “Bài ca nhược tiểu”: “... *thành phố ấy trẻ con không có thời ấu thơ / Em chưa hề biết yêu / Vì anh không có tuổi già / thành phố ấy / những con quạ đen từ bốn phương về / đậu trên cành cây tuổi xuân đã tri lá xanh hy vọng / Nhân loại mới hai mươi tuổi / Chúng tôi cũng vừa đúng tuổi hai mươi / (...) Anh ra đi một hôm nào em không hề biết / như chính tương lai em / như cái chết / vô cùng im lặng tuổi thanh niên...*”. Trong thành phố buồn ấy, con người không có thời thơ ấu và tuổi già, tức là không có quá khứ và tương lai, chỉ có hiện tại. Nhưng hiện tại trong thành phố cũng toàn quạ đen – biểu tượng của cái chết. Và những thanh niên cũng chết trong bối cảnh không gian và thời gian chết.

Thời gian và không gian có thể ủng hộ hoặc gây cản trở cho nhân vật. Trong truyện *Son Tinh Thủy Tinh*, không gian thời gian có tính cản trở khi vua Hùng ra điều kiện cho hai chàng trai phải nộp đủ lễ vật vào rạng sáng hôm sau. Đối với Thủy Tinh, đó là một thử thách lớn vì anh ta ở xa, dưới biển lại không có voi chín ngà, gà chín cựa, ngựa chín hồng mao. Vua Hùng ra điều kiện như vậy là cố ý gây khó khăn cho Thủy Tinh. Trong bài *Đặng cao* của Đỗ Phủ, cả không gian và thời gian bất lợi cho nhân vật: “*Ngàn dặm thu buồn, thường ở nơi đất khách / Trăm năm nhiều bệnh, một mình lên đài cao*”. Tác giả sống trong không gian tha phương, cô độc một mình, mang nhiều bệnh. Thời gian mùa thu buồn, lá rụng, tàn tạ, cũng làm tăng thêm nỗi buồn cho con người.

Không gian và thời gian liên kết lại có thể sẽ tạo ra nỗi niềm bi cảm cho nhân vật. Trong bài *Chiều mưa biên giới* (Nguyễn Văn Đông) có câu: “*Chiều mưa biên giới anh đi*

về đầu”. Biên giới là nơi giao nhau giữa các nước, nhân vật đứng trước không gian tuyến này sẽ cảm thấy bần khoản khó xử như đứng trước một khoảng không lửng lơ. Thời gian buổi chiều cũng nằm ở trạng thái lửng lơ giữa ngày và đêm. Không gian trời mưa và thời gian chiều tối cộng hưởng nhau gây bất lợi không cho phép nhân vật phải lường lự nhiều về hướng đi của mình. Tác phẩm đã tạo ra một không gian suy tưởng rộng rãi cho bạn đọc. Chúng ta cũng thấy một trạng thái khó xử của nhà thơ Đỗ Quyên khi đứng trước tình trạng cản trở của không gian và thời gian: “*Anh còn lại một ngày / Mà Đông phương xa quá*”. Nếu thời gian ngắn một ngày mà không gian gần hoặc nếu không gian xa xôi mà thời gian có nhiều thì nhân vật vẫn đạt ý nguyện. Đằng này, thời gian ngắn cộng không gian dài đã làm cho tác giả thất vọng. Đó là không gian – thời gian mang tính bi kịch.

Trong tiểu thuyết *Trước giờ nổ súng*, Phan Tứ đã tạo ra một không gian – thời gian mang tính thử thách cao độ. Đội trinh sát CC3 có nhiệm vụ phải về gấp bộ chỉ huy để nộp bản đồ đồn Pà Thạc. Trên đường đi, họ gặp một không gian cản trở, cố dẫn họ vào “con đường chết”: lạc đường, máy bộ đàm hỏng, địch phục kích, thú dữ, thời tiết khắc nghiệt, đói khát, bệnh tật, nội bộ mâu thuẫn... Nếu gặp không gian khắc nghiệt nhưng có nhiều thời gian thì không sao. Đằng này, không gian khắc nghiệt cộng hưởng với thời gian gấp rút đã gây sức ép, tạo bi kịch cho nhân vật. Đội trưởng Lương muốn thời gian chậm lại nhưng thời gian vẫn trôi quá nhanh: “*Mặt trời lên. Đứng bóng. Xế chiều*”. Thời gian tâm lý mâu thuẫn với thời gian vật lý. Cũng là thời gian tâm lý, cùng chung một khoảng thời gian nhưng đội CC3 thấy thời gian trôi đi quá nhanh vì di chuyển không gian liên tục. Trong khi đó, Bộ chỉ huy ở một chỗ, chờ đợi CC3 trong nỗi tuyệt vọng nên thấy thời gian trôi đi quá chậm: “*Đêm từ từ trôi, dài như một đời người*”.

Tác giả còn sử dụng rất nhiều thủ pháp thời gian trần thuật. Chẳng hạn, tác giả “đón đầu” sự việc bằng một chi tiết “bước ngoặt”: “*Khiêm vừa bị bắt sáng nay*”. Sao đó, tác giả “đảo tuyến” quay về tối hôm trước để “lược thuật” sự kiện và “dự đoán” là người yêu anh ta cũng bị bắt. Rồi đoạn “hồi tưởng” về môi tình của họ bị “bỏ lửng” để quay về hiện tại “lắp ghép” các mảng thời gian và không gian tù đày. Đoạn này, tác giả dùng thủ pháp “kéo dài” thời gian trần thuật nhưng đoạn Khiêm trốn thoát chỉ được kể trong một câu với “biên độ” rất ngắn: “*Qua một đêm, Khiêm biến mất tăm*”. Tác giả dùng thủ pháp “che giấu bí mật”, tạo “khoảng trống” để bạn đọc tự “suy đoán” cách trốn của Khiêm dựa trên sự lắp ghép các sự kiện trước đó.

Nhiều khi, không gian – thời gian - nhân vật liên kết với nhau qua các ký hiệu số. Chẳng hạn, trong *Núi thần* của Th. Mann, thời gian trần thuật được chia làm 7 phần, nhân vật chính lạc vào núi thần 7 năm, trong nhà ăn có 7 cái bàn và 7 người bạn thân. Con số 7 đã xuyên chuỗi các biểu tượng thời gian – không gian – nhân vật. Trong *Thần khúc* của Đan tê, nhân vật làm cuộc hành trình vào cõi huyền bí trong thời gian 7 ngày. Tác phẩm lặp lại rất nhiều các con số: 3, 9. Ví dụ, tác phẩm chia phần 3 phần: 33 ca khúc nói về địa ngục, 33 ca khúc nói về tỉnh thổ, 33 ca khúc nói về thiên đường, mỗi khổ thơ có 3 dòng. Địa ngục có



9 vòng, tĩnh ngục có 9 bậc, thiên đường có 9 tầng. Trong truyền thuyết cũng có hiện tượng nhắc đến con số 3 và bội số của 3. Ví dụ. 3 chàng hoàng tử đi tìm 3 nàng công chúa, đi suốt 3 ngày 3 đêm, qua 3 quả núi, trải qua 3 lần thử thách. Vua Hùng vương thứ 18 (3 nhân 6 hoặc 9 nhân 2) ra điều kiện các chàng trai phải tìm voi 9 ngà, gà 9 cựa, ngựa 9 hồng mao... Các biểu tượng không gian, thời gian, con đường đều được mã số hóa, chỉ số lượng nhiều. Đó là tính tượng trưng, mơ hồ của không gian, thời gian.

Trong văn học hậu hiện đại, có nhiều hình thức miêu tả không gian và thời gian rất phức tạp. M. Proust đầu tư cho bố cục thời gian và lấy nó làm bộ khung để cấu tạo không gian. Chính ông đã phát biểu: “thời gian bao hàm tính không gian”. Trong vở kịch *Chờ Godot*, có hiện tượng dùng nhân vật và không gian để chỉ thời gian. Mái tóc của người đi qua sân khấu lần trước còn xanh, lần sau đã hói, xen vào đó, lần trước có một cành cây khẳng khiu, không có lá, cảnh hai đã có 3 lá. Khán giả hiểu là thời gian đã trôi đi theo hai hướng khác nhau: mất đi (đầu rụng tóc) và hồi sinh (cây mọc lá). Trong các tiểu thuyết của F. Kafka, cả ba yếu tố: con người, không gian, thời gian đều hướng tới làm sáng rõ tính chất phi lý của cuộc sống. Không gian con đường dẫn đến “*Lâu đài*” như một mê cung lòng vòng, không muốn cho K tiếp cận được nó. Thời gian cũng chậm chạp, không đủ độ dài để điều kiện cho K đạt đến mục đích của mình. Hình tượng lâu đài như một khung trời ảo ảnh, treo trước mắt con người nhưng không cho con người đạt tới. Trong *Vụ án*, K cũng gặp một mê cung rối rắm vì không biết cách nào để tiếp cận được chân lý. Ngày qua ngày, K. lại đến tòa án, qua những hành lang tối tăm để rồi nhận những sự chỉ dẫn lòng vòng. Cả không gian, thời gian đều chòng chéo, lập lờ, đẩy con người vào “kết cục mù mịt và buồn thảm”. Như vậy, đối với những nhà văn tài năng, không gian, thời gian không chỉ là sự phản ánh hiện thực mà còn là một thủ pháp nghệ thuật quan trọng.

Khoảng cách không gian giữa tác giả và độc giả thông thường rất xa vời, tuy nhiên, trong một số truyện, độc giả cũng là một nhân vật. Chẳng hạn, trong *Nghìn lẻ một đêm*, người kể chuyện là Scheherazade, còn người nghe chuyện là quốc vương – độc giả đặc biệt. Trong tiểu thuyết *Làm gì* (Tchernyshevski), cho tác giả giả và độc giả cãi nhau. Đôi lúc, độc giả không trực tiếp xuất hiện nhưng ẩn tàng sau văn bản. Chúng ta có thể thấy điều đó qua những lời hô gọi độc giả trong tiểu thuyết *Tom Jones* (Fielding)

### **Câu hỏi ôn tập**

1. *Hãy chọn phân tích không gian nghệ thuật trong bài Biên đêm của V. Hugo hoặc chùm thơ mùa thu của Nguyễn Khuyến.*
2. *Hãy chọn phân tích thời gian nghệ thuật trong tiểu thuyết Trăm năm cô đơn (Marquez) hoặc Lâu đài (Kafka).*
3. *Hãy phân tích mối quan hệ giữa không gian và thời gian nghệ thuật trong một tác phẩm thuộc phong trào Thơ Mới.*

## **CHƯƠNG V: KIẾN TRÚC TÁC PHẨM VĂN CHƯƠNG: CỐT TRUYỆN - ĐIỂM NHÌN - KẾT CẤU**

Chúng ta ví văn chương như một cái nhà. Trong các chương trước, chúng ta đã tìm hiểu loại hình của cái nhà (thể loại), chất liệu xây nhà (ngôn ngữ), các sinh thể trong căn nhà (nhân vật, tác giả, không gian, thời gian). Bây giờ, chúng ta sẽ nghiên cứu cách thức xây dựng căn nhà đó. Khi mời một kiến trúc sư tới thiết kế căn nhà, anh ta sẽ xem xét căn nhà ấy là loại nhà gì, xây bằng chất liệu gì, có bao nhiêu người sinh sống, bao nhiêu đồ vật, sinh vật cảnh. Căn nhà ấy sẽ rộng hẹp, cao thấp thế nào, bao nhiêu phòng, độ bền thời gian bao lâu, mang gương mặt cổ điển hay tân kỳ... Sau đó, kiến trúc sư và những người thợ sẽ thiết kế và xây dựng căn nhà thích hợp với các đặc tính nêu trên.

Chúng ta có thể ví cốt truyện như những cái cột, kèo chống đỡ căn nhà tranh hoặc là khung bê tông chịu lực cho cả tòa cao ốc. Theo quan điểm truyền thống, cốt truyện là bộ xương sống của một tác phẩm tự sự. Bộ xương sống có rắn chắc, cơ động thì sinh thể văn chương mới khỏe mạnh, tồn tại lâu dài.

Điểm nhìn cũng rất quan trọng với một kiến trúc sư hay một người thợ xây nhà. Anh ta phải giỏi hình học không gian để thiết kế nên một thế giới phức tạp trong tòa cao ốc. Ví dụ như diện tích các phòng thích hợp cho bao nhiêu người, thiết kế cửa ra vào, cầu thang không làm ảnh hưởng xấu đến môi quan hệ của các cư dân. Giá trị tòa nhà còn phải có “view” cao rộng, thoáng, trên dưới, trước sau cho cân xứng, hài hòa để giữ chân các cư dân gắn bó lâu dài với nó. Nhiều khi, căn nhà có tuổi thọ ngắn chỉ vì cái nhìn sai lệch của người thợ.

Cuối cùng, chúng ta sẽ khảo sát kết cấu tác phẩm. Thực ra, nếu hiểu theo nghĩa rộng thì kết cấu đã bao hàm tất cả các thành tố còn lại. Không phải ngẫu nhiên mà ở phương Tây, Thi pháp học gắn liền với kết cấu tác phẩm mà ta gọi là chủ nghĩa cấu trúc hoặc thuyết cơ cấu. Nghĩa là có kết cấu thể loại, ngôn ngữ, hình tượng con người – không gian – thời gian... Ở chương này, chúng ta sẽ hệ thống lại toàn bộ cấu trúc tác phẩm văn chương và sẽ bàn sâu thêm một số vấn đề mà các chương trước chưa nói tới.

### **5.1. THI PHÁP CỐT TRUYỆN**

#### **5.1.1. Quan niệm thi pháp cốt truyện**

Theo cách hiểu truyền thống, cốt truyện là tiến trình (hoặc chuỗi) các sự kiện xảy ra theo trật tự thời gian biên niên hoặc nhân quả. Người ta dùng từ “cốt” để chỉ bộ khung câu chuyện. Ta hiểu đây là cốt truyện tự nhiên, mô phỏng theo diễn biến hành động nhân vật. Tuy nhiên, hiện nay, nhiều nhà Thi pháp học cho rằng, cốt truyện là sự sắp xếp các sự kiện, tình huống, các lớp thủ pháp. Họ cho rằng, nghiên cứu cốt truyện không chỉ khảo sát “cái được kể” mà còn khảo sát cả “hành động kể”. Cái được kể còn gọi là “chuyện” hoặc “cốt

truyện tự nhiên”, tích truyện, truyện gốc, chỉ trật tự tự nhiên các biến cố. Còn hành động kể còn gọi là “truyện” hoặc “cốt truyện nghệ thuật”, chỉ trật tự do người kể sắp đặt.

Trong “Cấu trúc văn bản nghệ thuật”, I.U.M. Lotman phân biệt cốt truyện ở hai bình diện: “Bình diện thứ nhất mà với nó, văn bản mô hình hóa toàn bộ thế giới, có thể gọi là bình diện huyền thoại học (mythologique). Bình diện thứ hai thể hiện một trường hợp nào đấy của hiện thực được gọi là bình diện câu chuyện (fabula) [52, tr. 366]. Ta hiểu, bình diện thứ nhất là cốt truyện mang tính phổ biến, như các mô típ: loạn luân, dũng sĩ cứu người đẹp, thử tài kén rể. Bình diện thứ hai là chi tiết cụ thể của câu chuyện. Ví dụ cũng cùng mô típ tài tử giai nhân nhưng mỗi truyện có một kiểu thể hiện nhân vật, ngôn từ, chi tiết... khác nhau.

Quan niệm cốt truyện theo quan điểm hiện đại sẽ giải quyết được nhiều vướng mắc trong thực tiễn sáng tác hiện nay. Khi gặp một truyện không có cốt truyện như *Hai đứa trẻ*, *Tòa nhì Kiều*, *Ông già và biển cả*, *Lặng lẽ thông*... ta phải chú trọng đến nghệ thuật kể chuyện. Chỉ nghiên cứu cách thức kể chuyện mới thấy rõ tính sáng tạo của tác giả. Do vậy, khi nghiên cứu cốt truyện, không thể bỏ qua cách sắp xếp câu chuyện mà ta thường gọi là “bố cục” câu chuyện, tức cấu trúc của truyện. Nghiên cứu cốt truyện thường đi liền với nghiên cứu kết cấu. Và lại, trong tiểu thuyết hậu hiện đại, người ta chủ trương bỏ cốt truyện, phá bộ khung “đại tự sự”. Câu chuyện chỉ còn là sự lắp ghép các chi tiết rời rạc của tác giả và bạn đọc. Trước tình hình đó, ta cần phải mở rộng khái niệm cốt truyện.

Cốt truyện phổ biến trong văn xuôi. Tuy nhiên, không phải tác phẩm văn xuôi nào cũng có cốt truyện. Cốt truyện cũng có trong văn vần, ta gọi là thơ tự sự. Có những thể loại văn vần bắt buộc phải có cốt truyện như vè, sử thi, truyện thơ... Đặc biệt, truyện thơ Nôm đòi hỏi phải có một cốt truyện hấp dẫn (*Hoa tiên*, *Phan Trần*, *Nhị Độ Mai*...). Trong thể loại kịch, cốt truyện được xem là quan trọng nhất, chính cốt truyện đã làm nên sự hấp dẫn của kịch.

Cốt truyện có nhiều chức năng: 1. Nó gắn kết các sự kiện thành một chuỗi tạo ra sự hoàn chỉnh của hình tượng và sự việc. 2. Bộc lộ các mâu thuẫn và những vấn đề đáng lưu ý của cuộc sống con người và tự nhiên. 3. Khái quát những quy luật cuộc sống, đưa ra triết lý nhân sinh hoặc lời kêu gọi. 4. Chức năng thẩm mỹ, hấp dẫn bạn đọc. Bất cứ nhà văn nào khi viết truyện cũng đều có suy nghĩ làm sao sáng tạo nên một cốt truyện thật hay, lôi cuốn bạn đọc. Các thể loại như: truyện trinh thám, truyện phiêu lưu, truyện võ hiệp... hấp dẫn bạn đọc chủ yếu ở cốt truyện.

Cốt truyện là một phạm trù vừa thuộc nội dung vừa thuộc hình thức tác phẩm. Thi pháp học chỉ nghiên cứu những yếu tố cốt truyện thuộc hình thức nghệ thuật.

### **5.1.2. Phân loại cốt truyện**

Các nhà nghiên cứu phân loại cốt truyện theo nhiều cách khác nhau.

Căn cứ vào mối tương quan giữa người kể chuyện và sự việc được kể, có thể chia ra cốt truyện tự nhiên và cốt truyện nghệ thuật. Hai loại cốt truyện này có thể trùng nhau

(Truyện cổ dân gian, tiểu thuyết trung đại) hoặc lệch pha nhau (thường thấy trong truyện hiện đại).

Căn cứ vào sự kiện, người ta chia ra: cốt truyện phân đoạn (*Tam Quốc chí, Số đỏ*), cốt truyện liền mạch (*Tám Cám, Chiếc lá cuối cùng*), cốt truyện kỳ ảo (*Tây du ký, Trăm năm cô đơn*), cốt truyện ghép mảnh (*Lớp học – D. Bartheline*), cốt truyện siêu văn bản (*Người trông trẻ – R. Coover*)...

Căn cứ vào thời gian trần thuật, người ta chia ra: cốt truyện tuyến tính (*Lão Hạc, Cỏ hương*), Cốt truyện khung (*Panchatantra, Nghìn lẻ một đêm*), cốt truyện gấp khúc (*Đi tìm thời gian đã mất, Cỏ lau*).

Căn cứ vào nhân vật, người ta chia ra: cốt truyện đơn tuyến (*Sợ Dừa, Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành*), cốt truyện đa tuyến (*Chiến tranh và hòa bình, Hoàng Lê nhất thống chí*), cốt truyện hành động (*Tây du ký, Đam San*), cốt truyện tâm lý (*Bà Bovary, Đời thừa*), cốt truyện dòng ý thức (*Đi tìm thời gian đã mất, Nỗi buồn chiến tranh*).

Căn cứ vào nội dung, người ta chia ra: cốt truyện phiêu lưu (*Odyssey, Dế Mèn phiêu lưu ký*), cốt truyện tài tử giai nhân (*Truyện Kiều, phim truyện tình cảm Hàn Quốc*), cốt truyện triết học (*Gặp gỡ cuối năm, Hồn Trương Ba da hàng thịt, truyện tôn giáo*).

Căn cứ vào kết cấu sự kiện, người ta chia ra: cốt truyện mở (*Vợ nhặt*), cốt truyện đóng (*Chuông nguyện hồn ai*), cốt truyện vòng (*Chí Phèo*), cốt truyện biên niên (*Thủy hử, Hoàng Lê nhất thống chí*), cốt truyện đồng tâm (*Ham lét, Lôi vũ*).

Căn cứ vào trường phái, người ta chia ra: cốt truyện lãng mạn (*Từ Thức, Hồn bướm mơ tiên, Trà hoa nữ*), cốt truyện hiện thực (*Tấn trò đời, Hương rừng Cà Mau*), cốt truyện hiện thực XHCN (*Thép đã tôi thế ấy, Mùa lạc*), cốt truyện hiện thực kỳ ảo (*Trăm năm cô đơn, các truyện ma của Người Khăn Trắng*), cốt truyện hậu hiện đại (*Hóa thân, Thiên sứ, 3.3.3.9 [Những mảnh hồn trần]*).

Căn cứ vào thể loại, người ta chia ra: cốt truyện cổ tích (*Cô bé lọ lem, Thạch Sanh*), cốt truyện ngụ ngôn (*Con cáo và chùm nho, Đẽo cày giữa đường*), cốt truyện lịch sử (*Đông Chu liệt quốc, Tiêu Sơn tráng sĩ*), cốt truyện trinh thám (truyện *Sherlock Holmes, Điệp viên 007*).

Nếu căn cứ vào chi tiết cốt truyện, người ta chia truyện thành nhiều tình huống, tình tiết, hay còn gọi là “bước”, có bước nhỏ, bước lớn, bước quan trọng, bước không quan trọng.

Căn cứ vào vai trò của các loại cốt truyện, người ta chia ra: cốt truyện chính và cốt truyện phụ. Trong *Chiến tranh và hòa bình*, có hai chủ đề chính: chiến tranh và hòa bình nhưng có vô số câu chuyện nhỏ không nằm trong cốt truyện chính.

Căn cứ vào bề mặt ngôn ngữ, ta thấy truyện có những đơn vị lớn như: Quyển, tập, chương, hồi... Dưới đó là những đơn vị nhỏ như: màn cảnh, đoạn có đánh dấu sao hoặc đánh số thứ tự...

Căn cứ vào nguồn gốc, người ta chia ra: cốt truyện nguyên gốc và cốt truyện vay mượn. Ví dụ *Kim Vân Kiều tân truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân là nguyên gốc, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du là vay mượn. Ngoài ra, còn có thể vay mượn một phần cốt truyện như trường hợp *Cay đắng mùi đời* của Hồ Biểu Chánh mô phỏng cốt truyện *Không gia đình* của Hector Malot.

Ngoài ra, một số nhà Xã hội học chia ra cốt truyện căn cứ vào mức độ chân thực của chi tiết: cốt truyện có thực ngoài đời (*Tam Quốc chí*, truyện phim *Hoàng Hoa Thám*), truyện do tác giả sáng tạo ra (*Thần khúc*, *Gulliver du ký*)...

### 5.1.3. Các thành phần của cốt truyện nghệ thuật

**Mô típ:** Văn chương thế giới xưa nay có hàng triệu câu chuyện nhưng chỉ xoay quanh một số mô típ nhất định. Các nhà văn bám vào bộ xương có sẵn để đắp vào đó thịt da làm nên một sinh thể mới. Có những mô típ rất quan trọng trong văn chương thế giới như: gặp gỡ – tai biến – đoàn tụ, lưu lạc – trở về, sống – chết, trẻ – già, hiểu lầm – giải tỏa, mất tích – tìm ra, nghèo hèn – cao sang... Mỗi thể loại chuộng một vài kiểu mô típ khác nhau: Truyện cổ tích thường có các kiểu cốt truyện như: dũng sĩ cứu công chúa, thử tài kén rể, người bất hạnh gặp may... Truyện ngụ ngôn thường theo các mô típ: ai cũng có điểm yếu, đoàn kết là sức mạnh, lý thuyết không bằng thực tiễn, tác hại của ảo tưởng, hại người bị thiệt thân, tham thì thâm, kẻ yếu tự an ủi, chân lý của kẻ mạnh...

Trong các truyện lãng mạn, ta thường gặp các cốt truyện như: chàng trai đến một vùng nào đó yêu một cô gái đẹp nhưng phải chia tay. Hoặc đôi trai gái yêu nhau nhưng cha mẹ không đồng ý nên trốn sang một xứ khác sống trong cảnh “căn nhà tranh với hai quả tim vàng”. Phim truyện Hàn Quốc quanh quẩn trong một cốt truyện quen thuộc về các mối tình bộ ba, và kết thúc khi một người bị tai nạn giao thông hoặc bệnh ung thư.

Văn xuôi cách mạng Việt Nam 1945 – 1975 thường có xu hướng rập khuôn theo một vài mô típ phổ biến như sau: giác ngộ, tức nước vỡ bờ, đổi đời, trưởng thành đi lên, chiến dịch, thử thách và hy vọng, đoàn kết dân tộc, ra đi từ bóng tối... Người ta rất dễ đoán ra kết cấu cốt truyện của nó: trước yếu - sau mạnh, ta thắng - địch thua, ta tốt – địch xấu...

**Tình huống:** Một trong những yếu tố tạo nên sự hấp dẫn của câu chuyện là tình huống. Chúng ta hiểu, tình huống là một sự việc xảy ra bất ngờ nằm ngoài dự kiến làm cho nhân vật rơi vào tình trạng khó xử, buộc phải giải quyết hoặc nhìn nhận lại vấn đề. Có nhiều loại tình huống: tình huống ngẫu nhiên: anh Tràng nhật vợ trong nạn đói (*Vợ nhặt* – Kim Lân). Tình huống hoàn cảnh: Nhân vật Nhĩ vốn là người thích đi khắp nơi nhưng bị bệnh phải nằm một chỗ (*Bến quê* - Nguyễn Minh Châu). Tình huống tâm trạng: sự băn khoăn khó xử của anh chằng chần cừu khi cô chủ nhỏ ngã đầu vào vai anh ngủ say trong đêm khuya giữa cánh đồng vắng (*Những vì sao* - A. Daudet). Tình huống tượng trưng: Nàng Janie sống với người chồng già hờ hững nên đã ngoại tình với trăng sao gió nước (*Một cuộc ngoại tình* – Camus). Tình huống đối mặt khó khăn thử thách: trong chuyến du

hành sang Tây Trúc, thầy trò Tam Tạng phải gặp vô số tình huống: yêu quỷ bắt cóc, vực thẳm sông sâu, cá mồi xác thịt (*Tây du ký* – Ngô Thừa Ân)...

Tình huống nhận thức có nhiều loại: tình huống nhận thức từ không đến biết: vua Oedipus rơi vào khó xử khi nhận ra mình đã vô tình giết cha lấy mẹ (Oedipus – Sophocle). Tình huống ngộ nhận: ban đầu, nghệ sĩ Phùng cứ tưởng rằng người đàn bà hàng chài sẽ đồng ý li dị chồng nhưng không phải vậy, buộc anh phải thay đổi cách nhìn đời (*Chiếc thuyền ngoài xa* - Nguyễn Minh Châu). Trong truyện này, tình trạng khó xử vẫn tiếp tục duy trì không có cách giải quyết thỏa đáng. Nhưng cũng có khi, tình huống nhận thức được giải quyết theo đúng sự mong muốn của nhân vật, như trong *Chiếc lược ngà* của Nguyễn Quang Sáng. Người cha về thăm con nhưng người con né tránh không chịu thừa nhận người đàn ông lạ đó là cha mình. Sự việc được giải quyết khi bé Thu lao tới ôm chặt ông Sáu trước lúc chia tay.

Trong các vở kịch, ta thường gặp tình huống bi kịch, nhân vật lâm vào tình trạng khó xử, đau thương nhưng không có cách giải quyết thỏa đáng (*Hamlet, Romeo và Juliet, Quan Âm Thị Kính, Vũ Như Tô, Hồn Trương Ba, da hàng thịt*...). Và tình huống hài kịch, nhân vật rơi vào tình trạng khó xử, tạo những nghịch lý gây cười (Hài kịch của Moliere, *Đeo nhạc cho mèo, Tam đại con gà*...). Ngoài ra, ta cũng gặp một số tình huống khác trong văn chương nghệ thuật như: Tình huống thắt nút, tình huống tương phản, tình huống luận đề, tình huống phân biệt đối xử, tình huống vô tình gây hại, tình huống lựa chọn, tình huống may mắn bất ngờ, tình huống giả tưởng...

**Các đơn vị chức năng:** Các nhà hình thức chủ nghĩa Nga chia cốt truyện thành từng lớp đơn vị chức năng. Họ chú trọng tình tiết, môtip và cho rằng mỗi tình huống đảm nhiệm một chức năng khác nhau. Ta hiểu, “chức năng” là hành vi có ý nghĩa của nhân vật trong tiến trình vận động cốt truyện. Nhân vật chỉ là người đại diện cho tình huống chức năng mà thôi. Ta có thể khái quát mô hình một câu chuyện cổ tích dưới dạng sau:

*Một chàng dũng sĩ xin cầu hôn một cô gái xinh đẹp. Phú ông ra điều kiện anh này phải tìm được một con ngựa thần. Chàng trai đi tìm mãi không có và thất vọng. Ông Tiên hiện ra bày cách vào hang của mẹ phù thủy để bắt con ngựa thần. Anh đã đánh thắng mẹ phù thủy và mang ngựa về. Phú ông đồng ý gả con gái.*

Truyện có sáu đơn vị cốt truyện. Tình tiết phú ông ra điều kiện tìm con ngựa thần có chức năng cản trở việc chàng dũng sĩ lấy cô gái. Khi chàng trai thất vọng, cốt truyện có nguy cơ bế tắc. Ông Tiên đã đảm nhiệm chức năng trợ giúp nhân vật để khai thông cốt truyện. Chức năng này có thể giao cho một bà tiên, con chim thần, con thỏ thông minh... Nói chung, ta không nên thắc mắc ai sẽ đứng ra đảm nhiệm chức năng đó mà chỉ nên quan tâm tới việc cốt truyện sẽ được khai thông như thế nào. Chi tiết ông Tiên bày cách cho chàng trai vào hang bắt ngựa của mẹ phù thủy có chức năng thử thách nhân vật. Chàng trai đã khẳng định được tài năng và bản lĩnh của mình, xứng đáng nhận phần thưởng là con ngựa thần và cưới con gái của phú ông.

**Chi tiết:** Cách sử dụng chi tiết đắt cũng góp phần quan trọng trong việc tạo sự hấp dẫn của câu chuyện. Trong truyện *Chiếc lá cuối cùng* (O. Henry), cái làm nên linh hồn của câu chuyện là chi tiết vẽ chiếc lá giống như thật. Một chi tiết nhỏ có thể làm nên tính cách nhân vật, như chữ “tót” trong câu “*Ghé trên ngói tót số sàng*” trong *Truyện Kiều*. Chi tiết cũng thể hiện chủ đề tác phẩm, như vòng hoa trên mộ Hạ Du. Chi tiết thường được hiển hiện nhưng cũng có khi bị che giấu. Trong truyện ngắn *Làng* của Kim Lân, có chi tiết một người lạ mặt tới dẫn ông Hai đi, họ đi đâu, bàn chuyện gì thì tác giả không nói nhưng khi ông Hai về thì hết buồn và chuyển sang vui. Cái chi tiết vô hình này đã bẻ câu chuyện sang một hướng khác và gọi ra nhiều triết lý nhân sinh. Một chi tiết tưởng chừng rất phụ nhưng lại có chức năng định hướng cốt truyện. Như chi tiết bát cháo hành của Thị Nở, nó là cái chìa khóa mở ra con đường hướng thiện của Chí Phèo.

Cần chú ý sự có mặt của chi tiết tất nhiên và chi tiết ngẫu nhiên, cái bình thường và cái bất thường. Hành động My cời trói cho A Phủ là tất nhiên vì trước đó, tác giả đã miêu tả những tiền đề của nó: Cả hai người đều sống trong cảnh đau khổ, bị trói buộc nên họ thông cảm cho nhau, khát khao tự do và có ý thức phản kháng. Từ khi thấy A Phủ bị trói gần chết, đầu tiên My vô tâm rồi quan tâm, xót xa đồng cảm, lo sợ, căm ghét áp bức rồi mới dẫn tới một hành động tất yếu là cời trói cho A Phủ. Nếu xem tình tiết này là ngẫu nhiên thì sẽ làm biến đổi chủ đề tác phẩm. Còn hành động nhặt vợ của anh Tràng là ngẫu nhiên, chính cái ngẫu nhiên đó có giá trị phê phán nạn đói vừa tạo sự bất ngờ, độc đáo của cốt truyện. Nếu tác giả miêu tả anh Tràng và người phụ nữ đã chuẩn bị cho cuộc gặp gỡ này từ lâu thì ý nghĩa câu chuyện sẽ khác.

Một câu chuyện được diễn biến bình thường theo quy luật nhân quả thì không có gì đáng bàn nhưng cái đáng bàn là câu chuyện có nhiều sự việc bất thường. Truyện *Tây du ký* hấp dẫn bạn đọc ở hàng loạt tình tiết bất thường nằm ngoài dự đoán của độc giả. Chi tiết anh Khoai tìm được cây tre trăm đốt là bất thường vì nếu bình thường thì anh ta sẽ không tìm được và quay về làng chịu mất vợ. Như vậy thì tác phẩm sẽ kém hấp dẫn. Cái bất thường không chỉ do yếu tố kỳ ảo mà đôi lúc xuất phát từ những hoạt động bình thường của con người. Một người vợ xin tiền của chồng để đi chơi với trai, người chồng biết rõ điều đó. Nếu anh ta không cho tiền là bình thường nhưng đằng này, anh ta lại cho tiền, đó là bất thường. Chính cái bất thường làm nên ý nghĩa câu chuyện.

**Biến cố và kịch tính:** Trong cốt truyện, có những sự kiện làm đảo lộn cuộc đời nhân vật và dẫn đến sự thay đổi không gian sinh tồn. Lotman định nghĩa: “Trong văn bản, biến cố là sự di chuyển của nhân vật qua ranh giới của trường ngữ nghĩa”. Còn Henry James nói về biến cố trong kịch bản phim: “Nhân vật là gì nếu không do biến cố tình tiết tạo thành? Biến cố tình tiết là gì, nếu không do nhân vật biểu trưng?”. Ta có thể lấy một vài ví dụ về biến cố: gia đình Thúy Kiều gặp biến cố từ khi thằng bán tơ vu oan. Kết quả là cuộc đời Kiều rẽ sang hướng khác và từ đó, Kiều phải trải qua nhiều mảng không gian sinh tồn khác nhau. Tính cách của Kiều cũng thay đổi. Biến cố thường đi kèm xung đột nhưng cũng có

lúc không đi kèm xung đột. Theo truyền thuyết Hy Lạp, khi quân Hy Lạp đổ bộ lên đảo hoang thì cung thủ Philoctetes bị rấn cản. Anh đành phải ở lại đảo để cho các bạn mình tiếp tục lên đường. Đây là một biến cố nhưng dường như không tạo ra một xung đột có thể làm ảnh hưởng đến cốt truyện.

Kịch tính là sự xung đột, mâu thuẫn giữa các nhân vật. Có người cho rằng, tính kịch là một trong ba thành tố quan trọng của cốt truyện, bên cạnh tính lịch sử - cụ thể (sự chân thực của chi tiết), và tính hoàn chỉnh (tính chặt chẽ, trọn vẹn của nội dung). Có nhiều tác phẩm lôi cuốn ở tính kịch tràn đầy như *Đất lửa* (Nguyễn Quang Sáng), *Bão biển* (Chu Văn)... Thể loại bi kịch dường như không thể thiếu những xung đột căng thẳng. Từ thời cổ đại, các nhà soạn kịch phương Tây thường chia kết cấu của kịch thành ba phần: thắt nút – cao trào – mở nút. Nhiều tiểu thuyết hiện đại cũng được xây dựng theo tinh thần tập trung xung đột như bi kịch nhưng có thể thiếu một vài công đoạn. Chẳng hạn *Tắt đèn*, *Bước đường cùng* không có phần mở nút. Vì xung đột vẫn tiếp diễn khi tác phẩm kết thúc. Trong điện ảnh, kỹ thuật làm tăng kịch tính được diễn đạt bằng ngôn ngữ bóng bẩy là “gấu trên bãi biển”, “súng lục trong ngăn kéo”. Bộ phim *Cỏ lau* chuyển thể từ tác phẩm cùng tên của Nguyễn Minh Châu cũng đầy kịch tính. Sau chiến tranh, sĩ quan Lục về nhà thì gặp vợ đang chung sống với người chồng mới là Quảng. Mặc dù Lục không dùng súng ống để nói chuyện với Quảng nhưng độ căng của cốt truyện vẫn tiềm ẩn suốt tác phẩm.

Một số xung đột cục bộ gắn liền với cốt truyện, khi xung đột cục bộ kết thúc thì cũng hết kịch tính trong tác phẩm. Truyện *Tám Cám* miêu tả xung đột hai chị em trong một nhà, khi Cám bị trừng trị thì câu chuyện kết thúc. Tuy nhiên, đối với những xung đột xã hội mang tính phổ biến thì đôi lúc, xung đột và cốt truyện không trùng nhau. Truyện kết thúc nhưng xung đột vẫn còn. Chẳng hạn trong truyện *Tắt đèn* (Ngô Tất Tố), cốt truyện kết thúc trong khi xung đột xã hội vẫn còn. Ta cũng thường thấy điều này trong các truyện của Balzac, Chekhov...

Chúng ta có thể phân tích các thành phần của cốt truyện trong *Viên mỡ bò* của Guy de Maupassant. Truyện cũng viết về một **mô típ** kỹ nữ với vấn đề phân định hai mặt tốt và xấu của loại người này. Có thể xem chiến tranh là một **biến cố**, buộc mọi người phải chạy trốn trên một chiếc xe ngựa. Truyện có nhiều **tình huống**: thứ nhất là tình huống phân biệt đối xử: ai cũng khinh thường cô gái điếm và làm cho *Viên mỡ bò* cảm thấy khó xử khi ngồi chung xe với những người cao quý. Thứ hai là tình huống thiếu ăn và mọi người cảm thấy khó xử khi phải dùng thức ăn của cô gái điếm. Thứ ba là chuyến xe của đã bị quân Đức chặn lại, để giải quyết **kịch tính** này, cô gái điếm đành phải làm vật hiến tế cho quân Đức. Tuy nhiên, những người Pháp lại có **mâu thuẫn** nội bộ đổ lỗi cho cô đã làm cho chuyến xe bị chậm. Khi xe lên đường, mọi người vui vẻ ăn uống mà quên mời viên mỡ bò làm cho cô vào tình huống khó khăn vì đói, lạnh và bị hắt hủi. Truyện có một **chi tiết** đặc biệt, cô gái điếm không chịu hành nghề trong đồn quân địch vì sợ quân địch khinh thường dân tộc mình. Từ đây toát ra một **cái tứ**: khi đất nước loạn lạc, những con người bị xem là dưới đáy



xã hội lại có ra có ích, còn những người cao quý lại hóa thành "bọn người lương thiện đều cáng"...

#### **5.1.4. Cốt truyện nghệ thuật qua các giai đoạn và thể loại văn chương**

Mỗi một thời đại, thể loại văn chương có một kiểu cốt truyện và cách sử dụng chi tiết khác nhau.

Cốt truyện dân gian thường đơn giản, chỉ có một tuyến nhân vật, kể theo trật tự tuyến tính. Cốt truyện thần thoại ít có xung đột, trong khi sử thi có rất nhiều xung đột. Cốt truyện cổ tích thường xuyên chuỗi nhiều tình huống lại theo quan hệ nhân quả, cốt truyện thường có năm phần: Trình bày, thắt nút, phát triển, đỉnh điểm, mở nút (kết thúc có hậu). Cốt truyện thường là sự lắp ghép một số tình huống chức năng và theo một số mô típ nhất định. Cốt truyện cổ tích thường minh họa cho triết lý “ở hiền gặp lành”.

Truyện ngụ ngôn thường rất ngắn, ít chi tiết thừa, thường nói về một tình huống hay mâu thuẫn nhỏ. Truyện có hai lớp cốt truyện: lớp nghĩa cụ thể và lớp nghĩa khái quát. Nó thường theo mô típ: “Muốn hay lại hóa dở, muốn được lại hóa mất”. Trong truyện cười, cốt truyện thường chứa đựng một mâu thuẫn nhỏ, đặt nhân vật vào một tình huống buồn cười. Tác giả biết chọn những chi tiết thật đắt thể hiện được cái nghịch lý, lạ thường, cài đặt đúng chỗ, giữ bí mật đến phút cuối cùng để là bung ra tiếng cười giòn giã.

Tiểu thuyết chương hồi có dung lượng khá đồ sộ, đa tuyến, nhiều tình huống xung đột, nhiều sự kiện và móc xích nhau theo quan hệ nhân quả. Mỗi tác phẩm chia làm nhiều hồi, mỗi hồi tương đối bằng nhau và kể về một câu chuyện. Tiểu thuyết chương hồi thường ưu tiên cốt truyện lịch sử dân tộc, cốt truyện nhiều kịch tính, không có những đoạn tả cảnh rờn rã. Trong khi đó, truyện ngắn trung đại ưu tiên cho thể tài thế sự - đời tư và không nhất thiết phải có những kịch tính căng thẳng.

Truyện thơ Nôm thường thiên về cốt truyện thế sự đời tư, với mô típ tài tử giai nhân và mô hình cốt truyện thường gặp là gặp gỡ - tai biến - đoàn tụ. Truyện thường đặt nhân vật vào những tình huống khó khăn thử thách, nhân vật phải lưu lạc, rồi mới đoàn tụ. Cốt truyện thường minh họa cho luật nhân quả, trung hiếu tiết nghĩa. Cốt truyện thường được trình bày theo thời gian tuyến tính, nhiều hành động và lời thoại.

Cốt truyện của kịch thường tập trung một hành động cơ bản, cốt truyện đồng tâm. Bi kịch chứa đựng nhiều xung đột căng thẳng, nhiều tình huống thử thách nhân vật. Các tình tiết trong kịch thường theo thứ tự: thắt nút - cao trào - mở nút, thường kết thúc không có hậu.. Hài kịch chỉ tập trung vào những chi tiết gây cười. Nó thường khai thác những yếu tố mâu thuẫn không tương thích giữa cái đẹp - cái xấu, cao cả - thấp hèn, lớp mạnh - nhỏ yếu, bản chất - hiện tượng, thật - giả, có thật - không thật, mục đích - phương tiện, nguyên nhân - kết quả, nội dung - hình thức.

Trong văn chương hiện đại, cốt truyện rất đa dạng. Trong nhiều tác phẩm, cốt truyện rất mờ nhạt (*Hai đứa trẻ* - Thạch Lam, *Tỏa nhị Kiều* - Xuân Diệu). Nhưng có nhiều tác phẩm rất coi trọng các kịch tính của cốt truyện như tiểu thuyết trinh thám, đường rừng, dã

sử của Thế Lữ, Lê Văn Trương, Lan Khai... Mỗi khuynh hướng sáng tác thường chuồng một kiểu cốt truyện riêng. Trong truyện lãng mạn, cốt truyện đòi tư giữ vai trò chủ đạo (*Thung lũng tình yêu* – Lê Hằng, *Đôi mắt người xưa* – Ngọc Linh). Trong truyện hiện thực (tả chân), cốt truyện thế sự giữ vai trò chủ đạo (*Đám cưới không có giấy giá thú* - Ma Văn Kháng, *Mảnh đất lắm người nhiều ma* – Nguyễn Khắc Trường). Nhìn chung, tác phẩm hiện thực có kịch tính cao hơn các tác phẩm lãng mạn.

Trong các tiểu thuyết về đề tài chiến tranh, cốt truyện lịch sử dân tộc giữ vai trò chủ đạo. Trong văn xuôi cách mạng Việt Nam 1945 – 1985, những tiểu thuyết về đề tài chiến tranh thường có nhiều xung đột gay gắt (*Sống mãi với thủ đô*, *Cao điểm cuối cùng*, *Đất lửa*). Nhưng các tiểu thuyết về đề tài xây dựng CNXH thường yếu về kịch tính vì tác giả quan niệm chế độ mới không còn đấu tranh giai cấp (*Người ở nhà*, *Xi măng*, *Vùng quê yên tĩnh*). Cốt truyện văn xuôi cách mạng thường theo một số mô típ như: trước nghèo khổ – sau sung sướng, trước sai lầm – nay nhận thức đúng, trước yếu – sau mạnh, đề ra ra chỉ tiêu – hoàn thành nhiệm vụ, điều tra tình hình địch – hành quân đánh địch – kết thúc chiến dịch, tức nước – vỡ bờ...

Truyện ngắn hiện đại thường chỉ miêu tả một lát cắt của cuộc sống, xoáy vào một hiện tượng có vấn đề nào đó để đưa ra sự suy ngẫm (“cái tứ” của câu chuyện). Tiểu thuyết hiện đại thường có dung lượng đồ sộ, đa tuyến và có khá nhiều chi tiết phụ. Cốt truyện hiện đại mang tính sáng tạo cao và hầu như không theo khuôn mẫu nào. Có những truyện dùng thủ pháp lắp ghép như *Tuần lễ thánh* (Aragon), *Mặt trời vẫn mọc* (Hemingway), kịch của Brecht. Có những truyện diễn tiến theo dòng độc thoại nội tâm: *Người xa lạ* (Camus), *Ulysses* (Joyce), *Âm thanh cuồng nộ* (Faulkner). Có những truyện mà cốt truyện mang tính phi lý, kỳ ảo, chính tác giả cũng khuyên người đọc không nên tin. Như mở đầu truyện *Con mèo đen*, E. Poe nói với độc giả: “*Câu chuyện vu vơ nhất nhưng cũng gần gũi nhất mà tôi sắp kể, không làm cho tôi kỳ vọng, hoặc khiến ai phải tin*”... Rõ ràng tinh thần của cốt truyện hiện đại khác rất xa với cốt truyện truyền thống.

Trong văn chương hậu hiện đại, văn bản là một sân chơi, bộ ba tác giả - nhân vật – người đọc cùng diễn trò. Tác giả vừa là nhân vật và độc giả. Nhiều khi tác giả lại nhắc nhân vật phải lưu ý mình xuất hiện với hai tư cách: tư cách một nhà văn và tư cách một độc giả. Mỗi nhân vật cũng là độc giả và độc giả cũng trở thành một nhân vật trong văn bản. Số nhân vật rất đông, chông chéo với nhau với nhiều mối quan hệ phức tạp và tác giả dường như không có quyền điều phối các mối quan hệ đó. Các nhân vật – độc giả có thể bàn bạc mọi vấn đề, ngoại đề lẫn át chủ đề, dẫn đến hiện tượng phi trung tâm chủ đề. Kéo theo đó, tác phẩm trở thành một cái kho chứa tất cả các loại văn bản, các loại văn hóa, chính thống và phi chính thống, chuẩn mực và phi chuẩn mực. Tác phẩm trở thành một sân chơi tự do. Trong *T mắt tích* (Thuận), có 17 chương, trong đó có chương 16 không liên quan gì tới nội dung chính. Các chương còn lại chỉ sắp xếp xộc xệch, cung cấp thông tin dè chừng, nhiều lúc cung cấp thông tin đánh lừa bạn đọc. Nhiều lúc, tuyến truyện chính bị mất tích, bạn đọc

phải làm thao tác rà các mảnh ghép nội dung để chắp vá lại thành một câu chuyện hoàn chỉnh.

### 5.1.5. Phân tích cốt truyện nghệ thuật

Ở trên, ta đã nói đến các thành phần tạo nên cốt truyện. Ở mục này, chúng ta chủ yếu bàn đến một vấn đề cốt lõi khác là tính đa nghĩa của cốt truyện. Tính đa nghĩa trong văn chương không chỉ được thể hiện trong câu chữ mà còn có trong cốt truyện nghệ thuật. Đây cũng là một trong những phẩm chất quan trọng của truyện. Trường phái Phê bình Mới rất quan tâm nghiên cứu tính đa nghĩa của cốt truyện.

Phần lớn các thể loại văn chương đều không bắt buộc phải đa nghĩa. Tuy nhiên, chỉ có duy nhất một thể loại buộc phải mang tính đa nghĩa, đó là truyện ngụ ngôn. Cốt truyện của nó có hai lớp nghĩa: nghĩa cụ thể và nghĩa khái quát. Ví dụ, truyện ngụ ngôn *Sư tử và Chuột* có hai lớp nghĩa: 1. Sư tử đã tha mạng cho chuột và chuột đã cứu sư tử để trả ơn. 2. Một con vật tuy nhỏ nhưng cũng đừng nên coi thường chúng vì chúng có thể làm những lớn lao. Truyện *Đẽo cày giữa đường* có hai lớp nghĩa: 1. Bác thợ mộc làm theo lời khuyên của những người đi đường và kết quả là cái cày bị vô dụng. 2. Đừng quá cả tin vào lời người khác, hãy có chủ kiến của mình.

Ngoài truyện ngụ ngôn ra, các thể loại khác không bắt buộc phải có cốt truyện đa nghĩa. Tuy nhiên, nhiều nhà văn vẫn xem tính đa nghĩa như là một phẩm chất của cốt truyện. Có nhiều cách để thể hiện sự đa nghĩa trong văn bản. Một số nhà Phê bình Mới chia cốt truyện thành vô số chi tiết nhỏ rồi chơi trò lắp ghép để tạo ra những tác phẩm mới. 100 người tham gia trò chơi sẽ tạo ra 100 tác phẩm khác nhau. Xưa nay, có rất nhiều truyện cổ tích nhưng phần lớn đều na ná giống nhau về nội dung. Chỉ khác về cách sắp xếp các chi tiết, sự thay tên đổi họ nhân vật, thay đổi không gian, thời gian sự kiện.

Chúng ta hãy vận dụng *Hình thái học truyện cổ tích* của V.Ja. Propp để tìm hiểu truyện Thạch Sanh. Chúng tôi nêu đây đủ 31 chức năng mà V.Ja. Propp đưa ra và in nghiêng những chức năng mà truyện Thạch Sanh có: 1. *Một thành viên của gia đình vắng nhà hoặc chết*; 2. Nhân vật chính bị cấm làm một điều gì đó; 3. *Sự cấm kỵ bị vi phạm*; 4. Đối thủ dò la; 5. Đối thủ nhận được tin tức về nạn nhân; 6. Đối thủ giả dạng, đánh lừa, làm hại nạn nhân; 7. *Nạn nhân bị lừa, vô tình tiếp tay cho đối thủ*; 8. *Đối thủ gây tai họa cho một người trong gia đình*; 9. *Sự bất tin, nhân vật chính nhận mệnh lệnh, được phái đi*; 10. *Người đi tìm đồng ý, quyết định vào cuộc*; 11. *Nhân vật chính rời nhà*; 12. *Nhân vật chính bị thử thách, bị tấn công, xuất hiện người trợ thủ*; 13. *Nhân vật chính đưa ra phản ứng với người hứa giúp đỡ*; 14. *Phương tiện thần kỳ rơi vào tay nhân vật chính*; 15. *Nhân vật chính đến nơi có đối tượng tìm kiếm*; 16. *Nhân vật chính và đối thủ trực tiếp giao chiến*; 17. Nhân vật chính được đánh dấu; 18. *Nhân vật chính chiến thắng đối thủ*; 19. *Tai họa ban đầu hoặc sự thiếu thốn được khắc phục*. 20. *Nhân vật chính (hoặc người được phái đi) trở về*; 21. Nhân vật chính bị truy nã; 22. Nhân vật chính thoát khỏi sự truy nã; 23. Nhân vật chính về nhà hoặc đến xứ khác mà không ai nhận ra; 24. Kẻ xấu đội lốt nhân vật chính để đưa ra

những yêu sách vô căn cứ; 25. *Nhiệm vụ khó khăn đặt ra cho nhân vật chính*; 26. *Nhiệm vụ được hoàn thành*; 27. *Nhân vật chính được nhận ra*; 28. *Kẻ đội lốt nhân vật chính bị vạch mặt*; 29. Nhân vật chính được mang một hình dạng mới; 30. *Kẻ xấu bị trừng phạt*; 31. *Nhân vật chính được thưởng* (kết hôn, lên ngôi, nhận tiền...).

Nhìn vào bảng thống kê, phân loại chức năng như trên, ta thấy không phải truyện nào cũng có đầy đủ 31 chức năng và theo đúng thứ tự như đã nêu. Theo cách phân tích của Đỗ Bình Trị, truyện Thạch Sanh có 3 tiến trình (từ đầu đến công chúa được giải thoát; tiếp theo đến Thạch Sanh nhận đàn thần; phần còn lại). Truyện có 24 bước và sử dụng 21 đơn vị chức năng nhưng rất nhiều đơn vị bị lặp lại và không theo thứ tự như trên. Truyện *Tám Cám* có 2 tiến trình, 28 bước, 18 đơn vị chức năng [94]. Theo Trần Đình Sử, truyện *Cây khế* có 11 chức năng sau: Thông báo tình hình vật chất (người em nghèo) – Môi giới, đền bù (đại bàng ăn khế, hứa trả ơn) – Hành động phản ứng (người em đồng ý) – Sự ra đi (người em theo chim) – Thử thách (người em thỏa mãn thử thách) – Sự chiến thắng (người em giàu có) – Chuyển viếng thăm bí mật (người anh giả thiếu thốn) – Thử thách (đại bàng ăn khế và ra điều kiện) – Đồng ý thử thách (người anh theo chim) – Sự vạch mặt (người anh lộ lòng tham) – Sự trừng trị (người anh chết) [80, tr. 171]

Ở một số tác phẩm, chỉ có nội dung hiển ngôn. Tác giả phơi bày hết toàn bộ nội dung câu chuyện trên bề mặt văn bản. Tuy nhiên, nội dung câu chuyện có vô vàn mảnh vỡ với nhiều sắc màu khác nhau. Nói một cách hình ảnh là: trên một sân phơi có bốn thứ lẫn lộn: lúa, ngô, khoai, sắn. Ai thích món nào thì nhặt món đó ra đôn lại một góc, tạo thành một mảng riêng. Với tác phẩm văn chương cũng vậy, mỗi người sẽ có một độ nhìn khác nhau khi tiếp nhận “rừng chữ”. Đến với *Truyện Kiều*, mỗi bạn đọc, tùy thuộc vào quan điểm của mình sẽ có một cách hiểu khác nhau. Điều đó làm cho *Truyện Kiều* có nhiều cốt truyện khác nhau tùy vào điểm nhìn tiếp nhận.

a. Người đứng trên quan điểm cách mạng thì cho rằng truyện Kiều kể về sự bất công của chế độ phong kiến, hiện thân là bọn buôn thịt bán người và quan lại. Nhờ anh hùng áo vải Từ Hải, Kiều đã “báo ân báo oán” và đoàn tụ gia đình đúng như ước mơ công lý của nhân dân lao động. Điểm nhấn của cốt truyện là bọn sai nha, quan huyện, Hồ Tôn Hiến, Mã Giám Sinh, Sở Khanh, Tú Bà, Bạc Bà, Bạc Hạnh, Hoạn Thư, cảnh Từ Hải và Kiều báo ân báo oán...

b. Người đứng trên quan điểm Nho giáo thì cho rằng, truyện Kiều kể về quy luật “bỉ sắc tư phong”, “tài mệnh tương đố”. Thúy Kiều tài sắc vẹn toàn, coi trọng chữ hiếu, chữ trung. Tuy nhiên, nàng cũng gặp nhiều lận đận, cuối cùng được sum họp gia đình. Điểm nhấn của cốt truyện là cảnh Kiều hy sinh chữ tình để phụng sự chữ hiếu, nỗi nhớ cha mẹ nơi đất khách quê người, Kiều khuyên Từ Hải ra hàng để khỏi mang tiếng nghịch thần. Cảnh Kim Trọng thi đậu làm quan giúp đời.

c. Người theo Đạo giáo thì cho rằng, Truyện Kiều kể về luật âm dương bù trừ, sắc sắc không không. Thúy Vân sống thuận theo lẽ tự nhiên nên ít thăng trầm, Thúy Kiều sa vào

tình ái nên truân chuyên, cuối cùng rũ bỏ bụi trần, tìm đường ẩn dật mới hết khổ. Điểm nhấn của cốt truyện là hình ảnh hồn ma Đạm Tiên, sư Tam Hợp đạo cô, chuyện Kim Trọng Từ quan và Thúy Kiều từ già cuộc sống lâu xanh để tìm sự an nhàn nơi thiên nhiên và gia đình.

d. Người theo Phật giáo thì cho rằng, đây là câu chuyện của một nàng Kiều : “*Kiếp xưa đã vụng đường tu / Kiếp này chẳng kéo đèn bù mới xuôi*”. Kiều khổ vì “sống làm vợ khắp người ta”, nên nàng gặp hết nạn nọ tới nạn kia, sau này thoát vòng tình ái, đi tu mới hết nạn. Điểm nhấn của cốt truyện là hình ảnh vãi Giác Duyên, chuyện chép kinh ở nhà Hoạn Thư, triết lý nhân – quả, Kiều có hai lần đi tu, diệt dục, nên gặp “quả” tốt, đoàn tụ gia đình.

Nếu như Nguyễn Du phơi bày tất cả nội dung văn bản một cách lộ thiên thì Hemingway chủ trương sáng tác truyện theo nguyên lý “tảng băng trôi”. Nghĩa là 3 phần nổi, 7 phần chìm. Ông đã thể hiện nguyên lý này trong truyện *Ông già và biển cả*. Cốt truyện của nó rất đơn giản nhưng lại chứa ít nhất năm ý nghĩa tiềm ẩn.

a. Truyện kể về hành trình đánh cá của ông lão Santiago. Một con cá kiếm khổng lồ dính câu và kéo thuyền đi rất xa. Đến ngày thứ ba, ông giết được con cá kiếm và chống lại đàn cá mập hung dữ nhưng chúng vẫn rĩa hết thịt con cá kiếm. Ông kéo bộ xương khổng lồ vào bờ rồi lê bước về lại túp lều nghèo nàn của mình và ngủ thiếp đi. Sáng hôm sau, các khách du lịch ở bãi biển trầm trồ khen bộ xương cá rất đẹp nhưng không biết ai là chủ nhân của nó.

b. Truyện kể về bi kịch của người lao động nghèo nhưng có khát vọng quá lớn, đến cuối đời vẫn mơ ước có được thành quả vĩ đại. Biển cả tượng trưng cho thiên nhiên hùng vĩ, bao la, là đối tượng mà con người khai thác và chinh phục. Môi trường ấy rất hấp dẫn (con cá kiếm) nhưng cũng rất nguy hiểm (đàn cá mập). Con người có thể chiến thắng thiên nhiên nhưng phải trả nhiều cái giá đắt.

c. Truyện kể về bi kịch của nghệ sĩ có khát vọng lớn, kiên trì làm nên một kiệt tác vào cuối đời. Biển cả tượng trưng cho môi trường thử nghiệm và tìm kiếm bao la nhưng cũng đầy khó khăn. Trong đó, đàn cá mập tượng trưng cho các thế lực phá hoại, con cá kiếm tượng trưng cho vẻ đẹp nghệ thuật nhưng nhiều khi chỉ trở lại bộ xương mà độc giả (các khách ở bãi biển) không hiểu hết được giá trị của nó.

d. Mượn truyện *Ông già và biển cả*, Hemingway muốn nói về cuộc đời mình. Cuối đời ông vẫn cố gắng đạt tới một đỉnh cao văn chương mới (con cá kiếm). Nhưng các nhà phê bình chống đối ông (cá mập) vẫn tìm cách phá hoại. Họ rĩa rói tác phẩm nghệ thuật của ông để còn trở lại một bộ xương thối rữa. Tuy nhiên, công chúng (các khách ở bãi biển) vẫn hâm mộ tác phẩm mặc dù họ chưa hiểu hết giá trị của nó.

e. Có người cho rằng, ông lão Santiago là hiện thân cho chúa Jesus. Chúa đã trải qua cuộc hành trình vất vả để chinh phục lòng người (biển cả). Trong khi mục đích cao đẹp (con cá kiếm) sắp đạt được thì các thế lực xấu xa (cá mập) đã phá hoại thành quả của

Người. Ông lão Santiago cột buồm từ dưới biển đi lên có liên quan đến một số giai thoại về sự tái xuất của Chúa. Ông lão trở về căn lều của mình, nơi có treo “bức ảnh màu của Đức Chúa Jesus” cũng làm cho người ta liên tưởng đến sự hiện diện của Chúa trong cuộc sống những dân nghèo.

## 5.2. THI PHÁP ĐIỂM NHÌN

### 5.2.1. Quan niệm thi pháp điểm nhìn

Người ta thường nói, con mắt là cửa sổ tâm hồn, qua con mắt, người ta có thể hiểu được thế giới tâm linh của con người. Qua cách nhìn đời của một người, ta cũng có thể thấy được tính cách của người đó. Cách nhìn của người đời được phản ánh qua cách nhìn của các nhân vật trong văn chương. Ngoài ra, với tư cách là một “phu chữ”, nhà văn cũng để lại cách nhìn đời, nhìn chữ trong tác phẩm. Điểm nhìn rất quan trọng, trong công trình *Thi pháp kết cấu*, B. A. Upenski xem điểm nhìn là “phương thức tồn tại” của tác phẩm.

Có hai loại điểm nhìn chính, thứ nhất là điểm nhìn ngoài đời. Ví dụ, người mẹ dõi theo từng bước đi của con. Trong khi cô A đang ngắm cảnh thì anh B liếc nhìn cô. Tên trộm quan sát những đồ vật trong nhà... Thứ hai là “điểm nhìn nghệ thuật”, bao hàm cả điểm nhìn trong văn chương, hội họa, điêu khắc, kiến trúc, thời trang, sân khấu, điện ảnh... Ở đây, ta chỉ khảo sát với phạm vi hẹp hơn là điểm nhìn trong văn bản nghệ thuật.

Tuy nhiên, không phải cái nhìn nào trong văn bản nghệ thuật cũng thuộc đối tượng khảo sát của Thi pháp học. Những cái nhìn thông thường, không có dụng ý rõ ràng thì không cần phải chú tâm khảo sát. Ví dụ: “Tôi nhìn ra đường, thấy nhiều người đang đứng xem bảng tin thời sự”. Phần lớn những cái nhìn mang tính tư tưởng bất biến kiểu như “ta tốt địch xấu”, “ai nhìn sao tôi nhìn vậy” thì cũng không thuộc đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học.

Ta lấy một vài ví dụ tiêu biểu cho điểm nhìn nghệ thuật: Như cái nhìn độc đáo của Nam Cao khi miêu tả Trạch Văn Đoàn *“Những con mắt nó là tấm gương của linh hồn mới đáng ghét vô cùng. Chúng chỉ bé thôi nhưng chúng lẩn tẩn, chúng lấp lánh như nhao, như cười, như khinh khỉnh với người ta. Chúng chẳng nhìn xuống bao giờ. Chúng nhìn thẳng, chúng nhìn nghiêng. Cái nhìn tự đắc như cái nhìn của một kẻ có thể nhắc người ta lên như nhắc một cái lông”* (Đôi móng giò). Trong thơ, ta cũng bắt gặp nhiều cái nhìn độc đáo: *“Cửa sổ trời những mắt chưa quen / trán hoang đồng cỏ”* (Thanh Tâm Tuyền), *“Bây giờ riêng đối diện tôi / Còn hai con mắt khóc người một con”* (Bùi Giáng).

Khái niệm điểm nhìn được diễn đạt bằng nhiều tên gọi khác nhau: nhãn quan, cái nhìn, điểm quan sát, tiêu cự, tiêu điểm, bình diện, vị trí người kể chuyện... “Điểm nhìn (point de vue) ở đây không phải là lập trường chính trị xã hội mà là tọa độ thời gian được lựa chọn cho hành động kể chuyện, phát triển nội dung, sắp xếp bố cục, hư cấu thành truyện” (Nguyễn Thái Hòa) [41]. Điểm nhìn nảy sinh trong mối quan hệ giữa người kể chuyện và nội dung được kể.

Định nghĩa này nhìn từ phương diện Ngôn ngữ học và chỉ nhấn mạnh mối tương giao giữa “hình tượng tác giả” và “hình tượng thế giới”. Tuy nhiên, trong bản thân hình tượng thế giới cũng có vô số điểm nhìn. Và phải nói rằng, điểm nhìn có liên quan tới tất cả các thành tố khác trong tác phẩm. Ở mức độ cao hơn, nhiều tác giả còn xây dựng “chiến lược” điểm nhìn, nhằm tạo ra một tác phẩm mà trong đó điểm nhìn trở thành “nhân vật” chính.

Trong nhiều công trình nghiên cứu, điểm nhìn không được khảo sát thành một chương riêng mà lồng ghép vào các nội dung khác. Cho nên, việc tách Thi pháp điểm nhìn thành một chương riêng chỉ là xuất phát từ nhu cầu nghiên cứu lý thuyết chuyên sâu, trong thực tiễn không nhất thiết phải như vậy.

### 5.2.2. Các loại điểm nhìn nghệ thuật

**Điểm nhìn tác giả.** Người trần thuật trong truyện có thể hiểu là người kể chuyện toàn tri (như sử quan), người kể chuyện ở ngôi thứ ba vô nhân xưng (không hoàn toàn độc quyền trần thuật) hoặc ở ngôi thứ nhất (người chứng kiến sự việc). Thông thường, tác giả đứng ở ngôi thứ ba để kể chuyện. Nhưng cũng có khi, tác giả xưng “tôi” xuyên suốt tác phẩm, người ta gọi đây là “cái tôi thứ hai” của tác giả. Thông thường, ngôi thứ ba mang tính khách quan, ngôi thứ nhất mang tính chủ quan. Tuy nhiên, trong một số trường hợp, việc xưng “tôi” tạo cảm giác chân thực vì chính tác giả là người chứng kiến sự việc và chịu trách nhiệm đúng sai của sự việc do mình kể. Khi người kể xưng “tôi”, “anh”, “em”, “thiếp”... ta thấy tạo ra được mối quan hệ thân mật giữa người kể - người nghe và các nhân vật trong truyện. Khi xưng hô “người kể chuyện”, “kẻ chép truyện”, “kẻ chứng kiến việc này”, “cô Tú tôi”... ta thấy tác giả có ý hạ mình, khiêm nhường trước độc giả. Khi người kể chuyện xưng “ta” tức là đứng trên độc giả và các nhân vật trong truyện. Có thể gọi đây là điểm nhìn ngôn vị.

Ví dụ như đoạn văn sau, tác giả vừa nhìn vào độc giả vừa nhìn vào nhân vật: *“Không một độc giả nào, tôi hy vọng thế, sẽ phản đối những ảo tưởng thông thái của Worble (...) Nếu không, người ta sẽ phải nhắc cho độc giả đó rằng cái ông tác giả ấy đã làm ra và tự mình đã công bố hơn một ngàn lần những so sánh thuộc loại đó về các cuốn Gronlandische Prozess của mình”* (Sao chổi – J. Paul). Đôi khi, nhà văn cũng phản ánh quan điểm của mình qua cách nhìn cảnh, nhìn đời. Chẳng hạn, trong truyện *Tình rừng*, Nguyễn Tuân nhìn rừng Việt Nam thấy tiềm năng kinh tế tương lai: *“Kho vàng trữ kim của ngân hàng Việt Nam ta không vàng chóa, vàng rộm, mà khối vàng ấy lại mênh mông, xanh ngắt”*.

**Điểm nhìn nhân vật.** Có khi, tác giả trao quyền kể chuyện cho nhân vật, tức là trao điểm nhìn cho nhân vật. Đây là một việc làm khôn khéo vì những lẽ sau: Nó tránh được sự đơn điệu vì tác phẩm có nhiều người cùng tham gia kể chuyện. Tác giả mượn nhân vật kể chuyện nói lên những điều mà tác giả không tiện nói ra. Cũng có thể mượn lời nhân vật để tăng tính khách quan, tạo ra nhiều cách đánh giá khác nhau làm tăng cường tính đối thoại

dân chủ... Tuy nhiên, ngay trong trường hợp tác giả chủ động kể chuyện thì các nhân vật vẫn được bộc lộ điểm nhìn của mình. Điểm nhìn các nhân vật có thể đồng pha, muôn người như một như trong văn học sử thi hoặc lệch pha tạo cái nhìn phức điệu trong các tiểu thuyết đa thanh. Điểm nhìn nhân vật có thể đối lập với điểm nhìn tác giả. Cách nhìn đời của nhân vật phụ thuộc vào giới tính, tuổi tác, nghề nghiệp, địa vị xã hội, hoàn cảnh sống... Căn cứ vào cách nhân vật nhìn đời, người ta có thể đánh giá tính cách nhân vật.

Trong *Người con gái Nam Xương* (Nguyễn Dữ), người mẹ nhìn cái bóng bảo là cha Đản. Bé Đản lại tin điều đó là sự thật. Nhưng cái nhìn trẻ con ngây thơ, bình thường lại làm cho người lớn hiểu nhầm, gây nên biến cố trong gia đình. Trong *Đất nước đứng lên* (Nguyễn Ngọc), cái nhìn của Núp lúc còn trẻ cũng cho thấy lối tư duy hình ảnh của người dân tộc thiểu số ở Tây Nguyên: “*Khi nhỏ, bảy tám tuổi, Núp thấy đá chạy một lần rồi. Thật là ghê gớm. (...) Tự nhiên trên đỉnh núi Chư-lây tảng đá to nhất nổi giận. Trước tiên, nó xô mấy miếng đất dưới chân nó ra. Nó chuyển mình, rồi bất thành linh nó lật ngược và vụt chạy xuống núi. Nó chạy mau không thể cái gì chạy theo kịp. Nó bẻ gãy hết cây nào cản đường nó. Gặp con thú, nó đá một cái, con thú chết bẹp ngay. Đến giữa đường, gặp đá bạn, đá con, nó thúc mỗi đũa một cái, tất cả đá ùa nhau chạy theo nó*”.

**Điểm nhìn không gian.** Nói đến điểm nhìn không gian, người ta thường nói đến vị trí nhìn, phương hướng nhìn, khoảng cách nhìn, trường nhìn, cách nhìn, sự luân phiên điểm nhìn qua các không gian... Điểm nhìn này được dành cho cả tác giả lẫn nhân vật, gọi chung là chủ thể nhìn. Chủ thể có thể đứng dưới thấp hay trên cao, đứng gần hay xa để miêu tả cảnh vật. Chủ thể nhìn khách thể từ khía cạnh nào: tốt hay xấu, toàn diện hay phiến diện, mặt trước hay mặt sau. Nên tham chiếu điểm nhìn giữa các nhân vật với nhau và với tác giả để xem thử cách nhìn đời của họ đúng hay sai, thích hợp hay không thích hợp... Xem xét chủ thể có cái nhìn thân mật hay lạnh nhạt, kính trọng hay khinh thường khách thể. Có thể biết điều đó căn cứ vào khoảng cách nhìn lớn hay nhỏ giữa các mối quan hệ sau: giữa nhân vật kể chuyện và tác giả ẩn tàng; giữa người kể chuyện và các nhân vật; giữa người kể chuyện và độc giả; giữa tác giả ẩn tàng và độc giả ẩn tàng, giữa tác giả ẩn tàng, độc giả ẩn tàng với các nhân vật.

Không gian mê cung thường xuất hiện trong các tiểu thuyết hậu hiện đại, nó phản ánh sự lạc lối, mơ hồ của con người trong xã hội công nghiệp. Có thể thấy điều đó trong truyện *Trong mê cung* (R. Grillet): “*Thành phố mê cung: những đường phố giống hệt nhau, với những đoạn giao nhau đều đặn và cùng những dãy nhà như nhau, những khung cảnh trung tính, nhạt nhẽo trống rỗng, những cụm tuyết rơi xuống cách quãng đều đều, giống như một cấu trúc cứng đờ chậm chạp chuyển dịch xuống dưới*”. Không gian phức tạp, lạnh lùng ấy được nhìn qua con mắt bi quan của nhân vật. Đối với nhân vật còn nuôi hoài bão phấn đấu vươn tới những đỉnh cao thì không gian thoáng rộng hơn. Trong bài *Hi Mã Lạp Sơn* của Xuân Diệu: “*Nghìn thế kỷ đã theo nghìn thế kỷ / Ta đứng đây nhìn thấy triệu mặt trời / (...) Ta là Một, là Riêng, là Thứ Nhất / Không có chi bè bạn nói cùng ta / Bởi*



*ghen trời, ta ngạo nghệ xông pha / Lên vút thẳm, đứng trên nghìn đỉnh núi*”. Tầm mắt của chủ thể trữ tình đặt ở trên cao, phóng xa muôn dặm. Điểm nhìn không gian được đo bằng “*triệu mắt trời*”, điểm nhìn thời gian được đo bằng “*ng nghìn thế kỷ*”. Qua đó, cho thấy khát vọng của chủ tình rất lớn và đôi lúc kiêu hãnh, cao ngạo.

**Điểm nhìn thời gian.** Ta hiểu thời gian ở đây bao gồm thời gian được trần thuật và thời gian trần thuật. Thời gian sự kiện có thể được nhìn liền mạch hoặc đứt khúc theo kiểu “*thời gian vận động nhảy cóc*”. Có khi tác giả dõi nhìn sự kiện theo thứ tự thời gian nhưng cũng có lúc đảo lộn điểm nhìn quá khứ - hiện tại - tương lai đan xen. Có nhà thơ thích dõi nhìn về quá khứ nhưng cũng có nhà thơ thích nhìn hiện tại và tương lai. Văn xuôi hiện thực phê phán nhìn cuộc đời nhân vật trong sự bế tắc trong khi văn chương cách mạng nhìn thấy tiền đồ xán lạn của nhân vật. Có chi tiết được nhìn kỹ, tốn nhiều thời gian, có chi tiết được nhìn lướt qua, tốn ít thời gian. Có thời gian được ghi tạc từng phút, có thời gian vô danh vô hình, không được nhắc đến. Có khi tác giả coi trọng loại thời gian này nhưng lại coi thường loại thời gian kia. Nhìn vào cách phân biệt đối xử các loại thời gian, ta cũng có thể thấy được tư tưởng tác giả.

Thông thường, người ta xem thời gian là một yếu tố không có hình hài. Nhưng dưới cái nhìn của các nghệ sĩ, thời gian cũng có hình dáng của nó: đôi cánh TG, cánh chim bạt gió TG, lửa TG, chuyến tàu TG, sắc mặt TG, nếp gấp TG, TG nghiêng, ở lưng chừng TG, bóng lá TG, lấp lánh TG, xanh bước TG, móng vuốt TG, giọt TG, nét TG, hoa TG, sợi TG, giọt đấng TG, người họa mắt TG, bóng chiều rơi... Các nhà thơ Mới có cảm hứng đặc biệt trước thời gian. Đoàn Văn Cừ nhìn thấy màu trắng của thời gian trên mái tóc bà lão: “*Bà cụ lão bán hàng bên miếu cổ / Nước thời gian gội tóc trắng phau phau*” (Chợ Tết). Tế Hanh phóng tầm mắt nhìn về quá khứ: “*Đôi mắt rộng vọng xa về quá khứ / Trên trán sấu vợ vẫn bóng ngày qua*” (Một nỗi niềm xưa). Chế Lan Viên thấy thời gian như có cánh và bay quá chậm: “*Ta không muốn đợi ngày hơi thở tắt / Cánh Thời Gian bay chậm quá, người ơi*” (Máu xương). Trong khi ấy, Xuân Diệu thấy thời gian trôi đi rất nhanh: “*Mau lên chứ, vội vàng lên với chứ / Em, em ơi, tình non đã già rồi (...)* *Gấp đi em, anh rất sợ ngày mai / Đời trôi chảy, lòng ta không vĩnh viễn*” (Giục giã).

**Điểm nhìn tâm lý.** Được cụ thể hóa thành các cặp phạm trù: điểm nhìn bên trong – bên ngoài, điểm nhìn chủ quan – khách quan... Thơ mang tính chủ quan vì đặt điểm nhìn từ bên trong, văn xuôi mang tính khách quan vì thường đặt điểm nhìn từ bên ngoài. Nhân vật chỉ được miêu tả từ điểm nhìn bên ngoài là loại nhân vật hành động (truyện cổ tích). Nhân vật được chú trọng miêu tả từ điểm nhìn bên trong là người có nội tâm phong phú (tiểu thuyết dòng ý thức). Các nhà văn hiện đại có xu hướng xoáy sâu vào những nếp gấp tinh vi trong cấu trúc nhân cách của nhân vật. Nhà văn tài năng thường là những người có khả năng phân tích tâm lý nhân vật sắc sảo. Tuy nhiên, để cho câu chuyện được sinh động, nhà văn thường kết hợp cả điểm nhìn bên trong và bên ngoài.

Trong bài thơ *Mây và sóng*, tác giả Tagor phải “đóng vai” trẻ thơ và nhìn đời qua con mắt của một đứa bé. Bài thơ được trình bày theo hình thức trò chuyện giữa con với mẹ nhưng thực ra là độc thoại nội tâm, tức là điếm nhìn bên trong. Em bé nhìn lên trời, thấy những người trên mây đang chơi đùa. Em bé nhìn xuống biển, thấy những người dưới mặt nước vui đùa. Dưới mắt em bé, nơi nào cũng hấp dẫn, mặc dù ngây thơ nhưng bé cũng đủ tỉnh táo khi nhớ đến mẹ đang trông chờ mình ở nhà. Cuối cùng, bé quay mắt nhìn về căn nhà nhỏ gần gũi của mình, tự bằng lòng với những trò chơi tưởng tượng: “*Con sẽ là mây và mẹ sẽ là trăng. / Con sẽ lấy hai tay trùm lên người mẹ, / Và mái nhà sẽ là bầu trời xanh thắm (...) Con sẽ là sóng, mẹ sẽ là một bờ biển lạ lùng. / Con sẽ lăn, lăn, lăn mãi / và vồ vào gối mẹ, cười vang*”. Việc tưởng tượng mái nhà là bầu trời, con là sóng, mẹ là bờ là cái nhìn ngộ nghĩnh mang màu sắc riêng của trẻ thơ. Đó chính là điếm nhìn tâm lý của nhân vật.

**Điếm nhìn đánh giá.** Đây là điếm nhìn đánh giá các sự vật hiện tượng. Thái độ đánh giá có thể được thể hiện qua lời kể hoặc qua cách ăn nói của nhân vật, cách xưng hô... Có khi tác giả trực tiếp bày tỏ quan điếm của mình (điếm nhìn từ tác giả) nhưng có khi để cho nhân vật tự phát biểu. Việc giao quyền phát ngôn cho nhân vật nào cũng là vấn đề cần lưu ý. Điếm nhìn đánh giá có thể bất biến như cách sử dụng định ngữ nghệ thuật của sử thi. Nhưng cũng có thể thay đổi theo thời gian, theo bước đường tiến bộ hoặc tha hóa của nhân vật. Cách nhìn đời của nhân vật và tác giả có thể trái ngược nhau. Điếm nhìn chủ thể trữ tình và tác giả có thể không trùng nhau. Và điều cần nói thêm là, điếm nhìn tư tưởng tác giả trong tác phẩm không nhất thiết phải trùng với ngoài đời. Điếm nhìn tư tưởng rất quan trọng đối với các tiểu thuyết lịch sử, nhiều tác phẩm gây tiếng vang chỉ vì đưa ra cách nhìn nhận mới mẻ về các sự kiện lịch sử.

Trong *Gặp gỡ cuối năm* (Nguyễn Khải), các nhân vật tụ họp tại nhà chị Hoàng ăn tất niên. Trong đó có đủ các thành phần: Bắc 54 - Bắc 75, cộng sản - chống cộng, tôn giáo - vô thần, bảo thủ - cấp tiến, nam - nữ, già - trẻ... Mỗi khi bàn tới một vấn đề, mỗi người có một cái nhìn nhận đánh giá khác nhau qua đó phản ánh các hệ tư tưởng và tính cách đa dạng của xã hội. Bởi vậy, căn nhà của chị Hoàng như một xã hội thu nhỏ, phản ánh những góc nhìn khác nhau của xã hội. Ta cũng gặp hình thức nhân vật tự nhìn nhận đánh giá mình. Như một đoạn trong *Lạnh lùng* (Nhất Linh): “*nhìn ra cảnh hàng phố và những người qua lại dưới trời mưa, Nhung rạo rức hồi hận. Nàng thấy nàng là một người hư hỏng và đời nàng là một đời bỏ đi, tan tác, rã rời như những cây ướt mưa bị gió đập hai bên đường*”. Ban đầu, tác giả chọn điếm nhìn bên ngoài, sau đó, chuyển sang điếm nhìn bên trong nhân vật. Chi tiết “nàng thấy nàng là...” là nhân vật tự nhìn mình, tự đánh giá mình.

**Điếm nhìn tu từ.** Chúng ta hiểu, tu từ là cách lựa chọn, sửa sang từ ngữ cho đúng và hay, đạt hiệu quả cao. Biện pháp tu từ còn phải gắn với cái nhìn độc đáo của tác giả về đối tượng miêu tả. Xuân Diệu có cách nhìn rất độc đáo về hai cô gái: “*Tôi thương hai cô như hai con vật ngẩn ngơ trong rừng lạnh, khi chiều dăng lưới qua muôn gốc cây (...)*. Hai

*cô là hai cánh đồng*” (*Tỏa nhị Kiều*). Nghĩa là, có lúc, ông thấy hai nàng Kiều ngẩn ngơ giữa cuộc đời phức tạp như hai con nai vàng ngơ ngác trong rừng chiều đầy cạm bẫy. Có lúc, ông nhìn thấy hai cô khô khan, im lìm như hai cánh đồng khô hạn. Trong *Thơ duyên*, ông cũng có cái nhìn độc đáo về cảnh vật: “*nhánh duyên*”, “*chiều hoang*”, “*gió xiêu xiêu*”, “*chiều thưa*”. Ông nhìn thấy thời gian mùa xuân mang hình hài của người con gái mỏng mỏng (*Vội vàng*). Ông nhìn thấy rặng liễu bên hồ mang dáng hình thiếu nữ buồn thương (*Đây mùa thu tới*)...

Nam Cao cũng có cái nhìn độc đáo khi miêu tả Trạch Văn Đoàn: “*Cái mũi bóp lại ở trên để cho dưới được bạnh ra. Nó phệ bụng ngồi trên một cái vành trăng khuyết màu đen giống như hai cái sừng trâu chấp liền lại với nhau: ấy là những cái ria ngoắt hẳn lên. Cái hàm răng vỡ làm môi trật hẳn ra. Những cái răng dọa nạt ai: y như một con chó khi nó gừ gừ với một con chó khác*” (*Đôi móng giò*). Dưới con mắt của người trần thuật, đây là nhân vật có ngoại hình xấu xí và tâm tính hung dữ. Trong tiểu thuyết *Dưới đám mây màu cánh vạc*, Thu Bồn cũng có cái nhìn độc đáo: ngã ba đường làng được xem là ngã ba tư tưởng, bày quạ là phân đội F4, gió thổi sáo, cảnh dương mùa võ, biển khóc òa... Có những nhân vật chỉ hiện lên qua con mắt, giọng nói. Người ta nhìn Tâm là hồn ma, nhìn lão Mãn chỉ thấy cái lưng gù... Các nhà văn theo chủ nghĩa hiện thực kỳ ảo và chủ nghĩa siêu thực thường đưa ra nhiều cái nhìn mới mẻ khi miêu tả sự vật hiện tượng.

**Điểm nhìn trần thuật:** Điểm nhìn này có liên quan tới toàn bộ các loại điểm nhìn khác. Trước hết, ta phải xem xét chủ thể trần thuật là ai. Đó có thể là tác giả ẩn mình hoặc tác giả đóng vai nhân vật “tôi”. Có khi, tác giả trao quyền cho các nhân vật trần thuật. Tác giả và nhân vật trần thuật từ điểm nhìn bên trong hay điểm nhìn bên ngoài. Ta cũng lưu ý điểm nhìn trần thuật được đặt từ quá khứ, hiện tại hoặc tương lai. Người trần thuật nhìn kỹ, nhìn lướt hay bỏ qua sự kiện. Khoảng cách không gian giữa người trần thuật và sự việc được kể. Thái độ và giọng điệu, ngôn từ của tác giả trong khi miêu tả, bình luận sự kiện. Và ta cũng xem xét cả bố cục trần thuật, tức là sự luân phiên các loại điểm nhìn trần thuật. Điểm nhìn nào quan trọng – không quan trọng, lặp lại nhiều – ít, vị trí trước – sau...

Trong tiểu thuyết *Chân dung một nghệ sĩ thời trẻ* (J. Joyce), có dụng ý vẽ lên chân dung của một nghệ sĩ. Nhưng vấn đề gây tranh cãi là ai vẽ ai. Thoạt nhìn, người ta nghĩ rằng đây là tiểu thuyết tự thuật, tác giả tự vẽ lại quá khứ của mình. Nhưng thực ra, người kể chuyện lại đứng ở ngôi thứ ba nhìn nhận và miêu tả nhân vật Stephen. Đôi lúc, điểm nhìn bên trong và điểm nhìn bên ngoài hội tụ lại: “*Nó làm như là không thấy mẹ nó đang khóc. Mẹ là một người tuyệt đẹp nhưng mẹ không đẹp khi mẹ khóc*”. Câu đầu là của người trần thuật, từ điểm nhìn bên ngoài, khách quan. Câu hai là nhìn từ bên trong nhân vật Stephen, mang tính chủ quan. Nhiều lúc, người trần thuật can thiệp vào câu chuyện quá sâu đến mức ta nghĩ anh ta và Stephen là một. Giống như một người đứng trước gương vẽ cái bóng của mình và miêu tả chính xác cả nội tâm của cái bóng. Và người cũng có quyền cho rằng nhân

vật Stephen, người trần thuật và tác giả Joyce chỉ là một. Nhưng tác giả phân thân ra làm ba, miêu tả từ nhiều điểm nhìn khác nhau để tránh sự đơn điệu.

### 5.2.3. Điểm nhìn nghệ thuật qua các giai đoạn và thể loại văn chương

Mỗi thời đại và thể loại văn học có một loại điểm nhìn nghệ thuật riêng, thể hiện sự độc đáo trong cách nhìn nhận và miêu tả cuộc sống.

Tác giả thần thoại có cái nhìn ngây thơ về vũ trụ, nhìn đâu cũng thấy thần tiên, ngay cả con người trần thế cũng ít nhiều mang màu sắc kỳ ảo. Sử thi có cái nhìn bất biến về tính cách con người thể hiện qua các định ngữ nghệ thuật: “Asin chạy nhanh như gió”, “Apollo bắn xa muôn dặm”, “Ulise muôn vàn trí xảo”, “Penelop thận trọng”. Tác giả sử thi nhìn về quá khứ và kể về những cái đã thành khuôn mẫu nên có cái nhìn tôn kính, mang tinh thần khách quan sử thi. Truyện cổ tích có cái nhìn phân biệt thiện ác rạch ròi. Tác giả sử thi thường mở ra một “trường cổ tích” xa xăm cả về không gian và thời gian. Người kể như có thể quan sát được những chuyện xảy ra trên thiên đường, mặt trăng hoặc dưới âm phủ, đại dương. Tác giả ngụ ngôn có con mắt tinh đời, sắc sảo, có thể phát hiện được những nghịch lý và có tầm nhìn cao xa. Tác giả truyện cười thường hướng về những chuyện đời thường có cái nhìn giễu cợt, lột trần đối tượng miêu tả.

Trong ca dao chủ thể và khách thể thường có khoảng cách nhìn gần, xét về không gian, thời gian và con người. Nhiều bài chọn điểm nhìn bên trong chủ thể trữ tình. Điểm nhìn bên ngoài cũng đa dạng tùy theo cách phô diễn. Ở thể phú, chủ thể nhìn kỹ đối tượng miêu tả; ở thể tỷ, có sự di chuyển điểm nhìn giữa hai sự vật để so sánh và ở thể hứng thường có sự di chuyển từ điểm nhìn bên ngoài sang điểm nhìn bên trong. Có những bài ca dao kết hợp cả ba thể như: “*Qua đình ngả nón trông đình / Đình bao nhiêu ngói, thương mình bấy nhiêu*”. Phú: miêu tả những mái ngói trên đình, tỷ: bao nhiêu – bấy nhiêu; hứng: từ việc nhìn thấy đình (bên ngoài) chuyển sang nỗi nhớ (bên trong). Ca dao thường có cái nhìn tu từ: “*Ai làm cho bướm lìa hoa / Cho chim xanh nữ bay qua vườn hồng*”.

Tác giả của văn xuôi trung đại đứng ở ngôi thứ ba để kể chuyện một cách khoan thai. Họ có cái nhìn ngưỡng mộ quá khứ, coi thường hiện tại nên có khoảng cách xa vời với sự kiện và độc giả. Truyện thường miêu tả con người từ điểm nhìn bên ngoài, ít có những cái nhìn độc đáo thể hiện phong cách nhà văn. Tác giả tiểu thuyết chương hồi thường dõi nhìn các sự kiện quốc gia trọng đại, bỏ qua các sự việc đời thường của cá nhân. Trong khi tác giả truyện thơ Nôm thường nhìn kỹ các sự kiện thể sự đời tư, lướt qua các sự kiện lịch sử dân tộc. *Truyện Kiều* có điểm nhìn khá đa dạng. Khung cảnh thiên nhiên có lúc vui, có lúc buồn tùy vào tâm trạng lúc nhân vật nhìn. Nhân vật thường đặt điểm nhìn bên trong, hồi cố và cách nhìn cũng thay đổi tùy theo hoàn cảnh.

Thơ trung đại có cái nhìn rộng mở giao hòa với thiên nhiên. Tác giả nhìn sự vật với tư thế ung dung tự tại. “*Đứng đỉnh chiều hôm dất tay / Trông thế giới phút chim bay*” (Mạn thuật 4 – Nguyễn Trãi). Tác giả thường miêu tả, đánh giá thiên nhiên con người dưới góc nhìn Nho - Phật - Lão. Vào giai đoạn cuối của văn chương trung đại, cũng có một vài nhà

thơ nhìn đời bằng cặp mắt giễu cợt, như Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương... Dưới con mắt của Bà Chúa Thơ Nôm, ai cũng lố bịch, buồn cười, dù đó là nhà sư, quân tử, quan tướng... Có thể nói, đây là cái nhìn mở cửa vào văn chương hiện đại.

Trong văn chương lãng mạn, cách nhìn đời rất đa dạng. Có người nhìn đời bằng cặp mắt xanh non (Xuân Diệu, Anh Thơ), có người nhìn đời bằng cặp mắt u hoài (Chế Lan Viên, Huy Cận). Các nhà thơ lãng mạn thích nhìn xa hơn gần, thích nhìn kỹ những chuyện đời tư, bỏ qua những chuyện lịch sử, thể tục. Các nhà văn lãng mạn nhìn đời qua đôi kính màu hồng trong khi các nhà văn hiện thực thường nhìn đời qua đôi kính màu đen. Nhà văn hiện thực nhìn đâu cũng thấy bất công, phi lý. Họ thường hướng mắt vào những câu chuyện thế sự trong hiện tại, có cái nhìn bi quan về tương lai của nhân vật. Trong khi đó, các nhà văn cách mạng có xu hướng mở ra một cái nhìn tươi sáng cho nhân vật. Họ thường miêu tả nhân vật từ điểm nhìn bên ngoài, có trường nhìn rộng mở và cái nhìn đánh giá bất biến theo kiểu ta tốt địch xấu, ta thắng địch thua, người nghèo tốt, người giàu xấu... Sau 1986, văn chương Việt Nam phá bỏ được lối nhìn một chiều và tăng thêm tính đối thoại, chấp nhận nhiều điểm nhìn. Cùng viết về các sự kiện lịch sử quen thuộc nhưng nhà văn nào đưa ra cái nhìn mới thì gây tiếng vang. Như trường hợp các tiểu thuyết: *Hồ Quý Ly* (Nguyễn Xuân Khánh), *Sông Côn mùa lũ* (Nguyễn Mộng Giác), *Hội thể* (Nguyễn Quang Thân) và các truyện lịch sử của Nguyễn Huy Thiệp...

Trong nghệ thuật hiện đại thế giới, có một “trường phái điểm nhìn”, “họa phái góc nhìn”. Các nghệ sĩ này cho rằng, việc miêu tả cái gì không quan trọng mà quan trọng là cách nhìn như thế nào. “Đối với nhà văn cũng như đối với họa sĩ, phong cách không phải là vấn đề kỹ thuật mà là vấn đề cái nhìn” (M. Proust). Cái nhìn nghệ thuật rất quan trọng trong hội họa và nó cũng không kém phần quan trọng trong văn chương. Văn xuôi hiện đại thường không đặt một điểm nhìn cố định mà thay đổi liên tục, đan xen nhau rất phức tạp. Chẳng hạn như trong truyện *Ký sự về một cái chết được báo trước*, G.G. Marquez cho nhân vật tôi giấu mặt kể về một vụ án mạng. Người kể chuyện đặt điểm nhìn thời gian lùi về phía trước khoảng 30 năm. Kể về nhiều người nên điểm nhìn không gian cũng di chuyển liên tục. Các mảnh ghép vụn vặt mờ ảo vì tính chất bí ẩn của vụ án và do thời gian xảy ra quá lâu, người kể không có rõ nên tạo ra một điểm nhìn mờ ảo. Và bởi vậy, bạn đọc cũng góp người kể chuyện tham gia tái tạo lại câu chuyện. Cùng như vậy với truyện *Con đường xứ Flandres* của Claude Simon. Anh lính Joocjo hồi tưởng lại những ngày ở ngày ở trong quân ngũ. Anh ta hồi tưởng lung tung, hết chuyện nọ, xọ chuyện kia, có những chuyện lan man không liên quan gì tới nhiệm vụ chính. Có lúc anh ta xưng tôi, có lúc chuyển thành hắn ta, họ... Nghĩa là mình nhìn người ta rồi người ta nhìn mình. Các điểm nhìn có khi đồng hiện, có khi luân phiên, có khi đồng pha, có khi lệch pha. Có cái nhìn này bao trùm cái nhìn kia. Sự đa dạng điểm nhìn đã làm cho tác phẩm không đơn điệu. Đây là lối lựa chọn phổ biến của các nhà văn hiện đại.

#### **5.2.4. Phân tích mối quan hệ giữa các điểm nhìn nghệ thuật**

Ranh giới các loại điểm nhìn trên chỉ mang tính tương đối và cũng có sự nhập nhòa giữa Thi pháp điểm nhìn với các thành tố khác như không gian, thời gian, nhân vật, tác giả, ngôn ngữ... Trong văn chương, thường có hiện tượng gập bội điểm nhìn. Tức là trong một tác phẩm tồn tại nhiều điểm nhìn chồng lên nhau, đan chéo vào nhau rất phức tạp. Đó là điểm nhìn của người kể chuyện là tác giả, người kể chuyện là nhân vật, điểm nhìn của các nhân vật, điểm nhìn của người quan sát, thậm chí, có cả điểm nhìn của độc giả. Tác giả thường dịch chuyển điểm nhìn để tạo tính sinh động cho tác phẩm. Sự phối hợp các điểm nhìn cũng góp phần biểu hiện nội dung tư tưởng tác phẩm.

Có những tác phẩm kết hợp rất nhiều điểm nhìn: Chẳng hạn như trong bài *Ai về Kinh Bắc* của Văn Cao có đoạn: “*Trông qua song cửa: trời vàng úa / Máy lá bàng rơi nhắc nhớ thu ! / Chiều óm cũng đang chậm chậm xuống / Sương mù chìm lẫn lá vàng thưa*”. Ở đây, có điểm nhìn không gian (*Trông qua song cửa*), điểm nhìn thời gian (*buổi chiều thu*), điểm nhìn tu từ (*Máy lá bàng rơi nhắc nhớ thu !, Chiều óm...*). Điểm nhìn trần thuật, điểm nhìn tác giả và điểm nhân vật trữ tình thống nhất nhau. Điểm nhìn ấy mang sắc thái tâm sinh lý của một người đang bị bệnh. Bởi vậy, toàn cảnh vật đều nhuốm màu sắc ảm đạm, phản ánh nỗi buồn của thi nhân: *trời vàng úa, chiều óm, lá vàng...*

Trong văn chương còn có hình thức cái nhìn giả định. Như một đoạn trong tiểu thuyết Ghen (R. Grillet): “*Cô cúi xuống trước cửa xe đang đóng. Nếu cửa kính đã được hạ xuống – hình như đúng thế. A... có thể ghé mặt vào khung cửa phía trên ghé đệm. Nếu người lái ngồi ở vô lăng, khi ngẩng lên cô, có thể làm rối tóc do chạm vào khung cửa và tóc sẽ nhanh chóng tung ra*”. Ban đầu, người kể chuyện đặt điểm nhìn bên ngoài rồi chuyển sang điểm nhìn bên trong. Và hầu như điểm nhìn của người kể chuyện và nhân vật nhập làm một. Cả hai đều tưởng tượng ra những tình huống có thể xảy ra. Câu chuyện bị nhòe nghĩa do điểm nhìn giả định.

Truyện *Đôi mắt* của Nam Cao có điểm nhìn tư tưởng rất phức tạp. Hoàng nhìn nông dân bằng đôi mắt khinh thường và xa cách, Độ nhìn nông dân bằng đôi mắt cảm mến và gần gũi. Có người cho rằng, đó cũng là hai cách nhìn của Nam Cao trước và sau 1945. Hai điểm nhìn trái chiều khi nói về nông dân nhưng lại cùng chiều khi nói về Hồ Chí Minh. Hai người cùng điểm nhìn trong quá khứ và tương lai nhưng không cùng điểm nhìn về hiện tại. Điểm nhìn trần thuật được đặt từ nhân vật “tôi” (Độ) nhìn sang Hoàng rồi từ Hoàng nhìn sang nông dân. Tác phẩm có điểm nhìn bên ngoài (miêu tả Hoàng) và điểm nhìn bên trong (suy nghĩ của Độ). Chủ đề của truyện *Đôi mắt* chính là vấn đề điểm nhìn.

Đối với điểm nhìn tư tưởng, ta sẽ không phân tích theo lối Xã hội học. Nhà Thi pháp học chỉ nghiên cứu những điểm nhìn tư tưởng mới mẻ, độc đáo và có tính nghệ thuật. Trong khi các nhà văn đương thời quen nhìn Nguyễn Huệ như một anh hùng dân tộc, với một khoảng cách sử thi xa vời thì trong truyện ngắn *Phẩm tiết*, Nguyễn Huy Thiệp lại nhìn Nguyễn Huệ từ góc độ đời tư suông sã. Trong khi nhiều nhà văn khác nhìn Nguyễn Ánh bằng ánh mắt hận thù thì Nguyễn Huy Thiệp có cái nhìn toàn diện hơn, vừa thấy cả ưu

điểm lẫn nhược điểm của nhân vật này (*Kiểm sắc*). Trong *Vàng lửa*, Nguyễn Huy Thiệp đã miêu tả dân tộc Việt Nam từ góc nhìn so sánh tu từ: “*Đặc điểm lớn nhất của xứ sở này là nhược tiểu. Đây là một cô gái đồng trinh bị nền văn minh Trung Hoa cưỡng hiếp. Cô gái ấy vừa thích thú, vừa nhục nhã, vừa căm thù nó. Vua Gia Long hiểu điều ấy và đây là nỗi cay đắng lớn nhất mà ông cùng cộng đồng phải chịu đựng. Nguyễn Du thì khác, ông không hiểu điều ấy. Nguyễn Du là con của cô gái đồng trinh kia, dòng máu chứa đầy điển tích của tên đàn ông khốn nạn đã cưỡng hiếp mẹ mình*”.

Ta hãy phân tích điểm nhìn nghệ thuật trong bài thơ *Xa và gần* của Cố Thành:

*Em*

*Lúc nhìn anh*

*Lúc nhìn mây*

*Anh cảm thấy*

*Lúc em nhìn anh rất xa*

*Lúc em nhìn mây rất gần*

Bài thơ nói về cách nhìn của khách thể (bạn / em) trong mối liên quan với chủ thể phát ngôn (tôi / anh). Nhân vật em lúc thì nhìn “anh” lúc thì nhìn mây như có ý so sánh. Lúc em nhìn anh, tức là nhìn ở dưới thấp, đáng lẽ phải có khoảng cách gần nhưng em lại thấy rất xa. Lúc em nhìn mây, tức là nhìn lên cao, đáng lẽ phải có khoảng cách xa nhưng em lại thấy rất gần. Ở đây, có sự mâu thuẫn giữa cái nhìn mang tính vật lý và cái nhìn mang tính tâm lý. Qua đó, cho thấy điểm nhìn tư tưởng, tình cảm của em: xa cách, lạnh nhạt với con người và gần gũi, nồng ấm với thiên nhiên. Điểm nhìn của em luôn hướng tới không gian xa rộng, cao vợi, vượt ra khỏi sự tầm thường của không gian thế tục. Đó là cái nhìn lãng mạn, thoát ly cuộc sống đời thường.

Trong bút ký “*Ghi chép dưới tầng hầm*”, Dostoievski đã đóng vai một kẻ khác, kẻ này tự nhận “tôi là một tên công chức độc ác”. Nghĩa là Dostoievski trao điểm nhìn cho nhân vật “tôi”. Toàn bộ tác phẩm diễn ra dưới cái nhìn trần thuật của “tôi”, đó là cái nhìn bên trong nội tâm đầy hằn học với thế giới bất lương. “Tôi” hướng cái nhìn về các nhân vật trong quá khứ nhưng thỉnh thoảng cũng luân phiên chuyển đổi điểm nhìn từ bên trong ra bên ngoài, hướng về độc giả hiện tại: “*Thưa quý vị, chắc quý vị tưởng tôi muốn pha trò cho vui? Quý vị cũng lại làm to !*”. Không chỉ có cái nhìn đối thoại với độc giả, “tôi” cũng nhắc nhiều đến cách nhìn của các đồng nghiệp và bạn bè của y trong quá khứ. “Tôi” không muốn nhìn những kẻ khác vì không muốn chứng nhận sự tồn tại của họ: “*Ở tòa pháp viện nơi tôi làm việc, tôi cũng cố không nhìn ai*”, “*Tôi đặc biệt ráng sức không nhìn họ*”. Ngược lại, họ cũng không thèm nhìn anh ta. Nhưng rồi, anh ta muốn khẳng định sự tồn tại và uy lực của mình nên “tôi nhìn họ với vẻ tức tối, căm hận”, “*Tôi đảo quanh cặp mắt dò dẫm của mình một cách xác xược*”. Và bạn bè của anh ta cũng “*ném vào mắt tôi một cái nhìn dữ*

tợn”, “liếc xéo tôi về khinh bỉ”... Mỗi quan hệ phức tạp của các nhân vật được bộc lộ qua cái nhìn. Như vậy, miêu tả cái nhìn cũng là một thủ pháp miêu tả tâm lý nhân vật.

Trong truyện *Tàn cuộc* (S. Beckett), một người cha què, mù nói với con: “Rồi mà nhìn bức tường một lát và tự bảo: mình sẽ nhắm mắt lại, có lẽ cứ ngủ một lát đã, chắc sẽ dễ chịu hơn và mà nhắm mắt lại. Nhưng khi mở mắt thì mà không còn thấy bức tường đâu nữa. Cái mênh mông của hư không sẽ bao quanh mà, những người chết của mọi thời đại dù có sống lại cũng không lấp nổi cái khoảng không ấy, mà sẽ như một hòn sỏi nằm chơ vơ giữa đồng cỏ mịn mù (Ngừng một lát). Phải, một ngày kia mà sẽ biết đó là cái gì, mà sẽ như tao thôi”. Trong đoạn văn có rất nhiều điểm nhìn: tác giả trao điểm nhìn trần thuật cho nhân vật người cha. Như vậy, nhân vật người kiêm vai trò người kể chuyện lộ diện trong tác phẩm, còn người con vắng mặt chỉ hiện lên qua “điểm nhìn tâm lý” và của người cha bị mù. Điểm nhìn trần thuật có lúc bị đứt quãng ở chỗ “ngừng một lát”. Ta thấy có hiện tượng điểm nhìn trong điểm nhìn. Người cha nhìn người con (trong tâm tưởng), rồi người con nhìn bức tường, lúc thấy, lúc không. Có lúc chỉ nhìn thấy “khoảng không”, “giữa đồng cỏ mịn mù”. Điểm nhìn không gian này lại được trình bày dưới hình thức ẩn dụ: “mà sẽ như một hòn sỏi nằm chơ vơ giữa đồng cỏ mịn mù”. Đây là điểm nhìn tu từ, ám chỉ người con sẽ bị mù. Khi nói điều này, người cha nhìn về tương lai (điểm nhìn thời gian). Điểm nhìn tư tưởng tỏa ra từ đoạn văn là: đời người là hư vô, chuyện gì cũng có thể xảy ra. Con người đổi thay số phận nhanh chóng như một giấc ngủ vậy.

### 5.3. THI PHÁP KẾT CẤU

#### 5.3.1. Quan niệm kết cấu nghệ thuật

Kết cấu là sự sắp xếp, phân bố các thành phần hình thức trong tác phẩm sao cho đạt hiệu quả thẩm mỹ cao. Cần phân biệt khái niệm kết cấu với một số thuật ngữ tương tự như cấu trúc, bố cục... Có người hiểu cấu trúc cũng là kết cấu. Tuy nhiên, ở đây, ta cần phân biệt hai thuật ngữ. Cấu trúc được hiểu là một luận thuyết, một phương pháp: Cấu trúc luận, chủ nghĩa cấu trúc, phương pháp cấu trúc... Còn kết cấu được dùng cho bản thân tác phẩm văn chương, trong nội bộ văn bản. Bố cục được hiểu là sự sắp xếp các chương mục, đoạn, thành phần nội dung của tác phẩm trên bề mặt văn bản theo tuần tự thời gian trần thuật. Ví dụ, bài thơ Đường có bố cục bốn phần: đề, thực, luận, kết. Truyện *Vợ nhặt* có thể được chia làm hai đoạn: đoạn 1: Anh Tràng trước khi có vợ, đoạn 2: Anh Tràng sau khi có vợ. Khái niệm kết cấu còn rộng hơn, bao gồm cả bố cục.

Kết cấu nghệ thuật bao gồm tất cả sự sắp xếp một cách có chủ ý các thành phần của tác phẩm như: nhân vật, không gian, thời gian, cốt truyện và tình tiết, ngôn ngữ, điểm nhìn trần thuật... Sự sắp xếp đó có thể theo logic thông thường hoặc phi logic. Nó tạo ra nhiều tầng bậc ý nghĩa, cụ thể hoặc trừu tượng. Nó tạo ra một thực thể văn chương hoàn chỉnh hoặc chưa hoàn chỉnh và góp phần thể hiện ý nghĩa thẩm mỹ của tác phẩm.



Kết cấu tác phẩm có những chức năng sau: 1. Biểu đạt tư tưởng tác phẩm, tác giả (thể hiện rõ nhất qua cách kết thúc tác phẩm). 2. Góp phần vào việc xây dựng nhân vật (thể hiện qua các mối quan hệ đối lập, đối chiếu, tương phản, bổ sung...). 3. Tạo sự hoàn chỉnh trọn vẹn về hình thức văn bản và thể loại (thơ thất ngôn bát cú luật Đường phải có đầy đủ bốn phần: đề, thực, luận, kết mới được xem là hoàn chỉnh). 4. Tạo sự hấp dẫn, gợi suy tưởng (như sự đảo tuyến, kết cấu mở...).

Vấn đề kết cấu luôn ám ảnh các nhà văn hiện đại. Ngày nay, sự trùng lặp đề tài, cốt truyện dường như rất phổ biến. Khi đối diện với những mô típ, chủ đề đã quá quen thuộc, các nhà văn phải nghĩ đến một cách thể hiện mới. Trong số những cách đó, quan trọng nhất là kết cấu. Cùng một cốt truyện nhưng nhà văn nào khéo sắp xếp tạo ra một kết cấu hấp dẫn thì nhà văn đó thành công.

Kết cấu nghệ thuật có liên quan tới tất cả các yếu tố còn lại trong tác phẩm văn chương. Bởi vậy, ở mục này, ta sẽ trở lại một số thành tố đã trình bày ở các chương mục trước nhưng chỉ xem xét nó từ góc độ cấu trúc.

### **5.3.2. Phân loại kết cấu nghệ thuật**

Có nhiều cách phân loại kết cấu tác phẩm. Sau đây, chúng ta sẽ kết hợp việc phân loại kết cấu và việc giới thiệu một số phạm trù liên quan tới kết cấu nghệ thuật.

#### **5.3.2.1. Kết cấu cốt truyện**

Khi phân tích kết cấu cốt truyện, ta cần lưu ý các tầng ý nghĩa của văn bản. Một văn bản có thể gợi ra nhiều cốt truyện khác nhau, văn bản nào gợi được nhiều cách hiểu thì văn bản đó càng có tính nghệ thuật cao. Thông thường, trong văn bản nghệ thuật có hai phần, tương ứng với hai lớp ý nghĩa:

**Nội dung hiển ngôn** (chức năng thông tin thuần túy) tương ứng với **kết cấu bề mặt** được thể hiện trên văn bản ngôn từ, có thể nhìn thấy dễ dàng. Trước hết là kết cấu hình tượng, bao gồm nhân vật (các tuyến nhân vật, các chặng đường đời, các hoạt động...), không gian và thời gian, chi tiết. Tiếp theo là kết cấu trần thuật (ai kể, kể về ai, bắt đầu kể từ đâu, kết thúc chỗ nào...). Kết cấu thể loại (như thơ chia làm nhiều khổ, kịch chia làm nhiều hồi, tiểu thuyết chia làm nhiều chương...). Kết cấu ngôn từ (sự phân bố các biện pháp nghệ thuật, các loại văn phong, lời thoại, nhạc điệu...). Kết cấu điểm nhìn, có quan hệ với các yếu tố trên. Và kết cấu cốt truyện có liên quan tới cả kết cấu bề mặt lẫn kết cấu chiều sâu.

**Nội dung hàm ngôn** (chức năng gợi liên tưởng) tương ứng với **kết cấu chiều sâu** là cấu trúc bên trong của văn bản, khó nhận thấy hơn. Có thể nhận ra kết cấu bề sâu bằng cách tìm hiểu các “cặp đối lập” như hình tượng “non” và “nước” trong *Thề non nước*. Từ sự chia tách nước non mà suy ra chuyện mất nước. Trong bài *Nhớ rừng* cũng có nhiều kết cấu đối lập: quá khứ (đẹp) – hiện tại (xấu); trong rừng (tự do) – trong vườn thú (mất tự do); cảnh thật (rừng) – cảnh giả (vườn thú); dũng mãnh (hổ) – yếu hèn (gấu, báo)... Từ kết cấu đối lập đó mà ta thấy được khát vọng tự do và bi kịch của hai đối tượng: con hổ và con

người. Ta cũng có gặp lối phân tuyến đối lập trong rất nhiều tác phẩm khác như: quy luật “tài mệnh tương đố” trong *Truyện Kiều*, Hoàng và Độ trong *Đôi mắt*...

Truyện *Trái tim đen tối* của Conrad có kết cấu đối lập mang tính ẩn dụ. Ở đây, ta bắt gặp nhiều màu sắc tương phản: màu trắng và màu đen, chứa nhiều lớp nghĩa. Có khi màu đen chỉ nước Anh thời kỳ đen tối và màu trắng chỉ nước Anh thời kỳ văn minh. Có khi màu đen chỉ châu Phi và màu trắng chỉ châu Âu. “*Chúng tôi mỗi lúc một đi sâu hơn vào trung tâm của bóng tối*”, có nghĩa là rời xứ sở da trắng để đi thám hiểm sang xứ sở da đen. Cũng có thể hiểu bóng đen là đời sống nội tâm linh hồn, bản thân nhân vật Kurtz là “*bóng tối không thể thâm nhập*”. Và cũng có thể hiểu hành trình vào bóng tối nghĩa là hành trình vào cõi chết: “*Tôi nằm dài trong tối đen, đợi chết*”... Như vậy, khi phân tích cốt truyện, phải hiểu cả mặt nổi và mặt chìm của nó mới có khả năng lý giải đúng và hay tác phẩm.

Ta cũng nghiên cứu thủ pháp mà nhà văn sử dụng để sắp xếp các chi tiết trong cốt truyện. Ta thường gặp các kiểu kết cấu sau: kết cấu biên niên (tiểu thuyết chương hồi), kết cấu đồng tâm (kịch), kết cấu vòng tròn, kết cấu bậc thang (như tiểu thuyết phiêu lưu), kết cấu song song, xuyên chuỗi (*Làm theo lời vợ dặn*), kết cấu đóng khung (truyện này lồng vào truyện kia)... Trong văn chương hiện đại, lối truyện lồng truyện thường thể hiện qua việc lồng bản thảo của một nhân vật trong tiểu thuyết: *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Cơ hội của Chúa*, *Khải huyền muộn* (Nguyễn Việt Hà), *Thoạt kỳ thủy* (Nguyễn Bình Phương)...

Khi nghiên cứu kết cấu cốt truyện, ta cũng lưu ý đến cách mở đầu và kết thúc tác phẩm. Có một số tác phẩm thường có lối mở đầu và kết thúc theo mô thức quen thuộc giống như truyện cổ tích, truyện thơ Nôm, tiểu thuyết luân lý... Tuy nhiên, cũng có nhiều nhà văn sáng tạo ra những cách mở đầu và kết thúc độc đáo. Chẳng hạn, trong truyện ngắn *Xuân về trên thực đơn*, O. Henri mở đầu như sau: “*Đấy là một ngày tháng ba / Đùng, đùng bao giờ bắt đầu một câu chuyện theo lối này khi bạn viết. Chẳng có cái mở đầu nào tôi tệ hơn nó đâu*”. Câu đầu, tác giả giới thiệu bối cảnh thời gian câu chuyện. Tuy nhiên, liền sau đó, tác giả lên tiếng phủ nhận lối mở đầu như thế, tức là tự phủ nhận mình. Cách mở đầu như vậy tạo sự đột ngột gây bất ngờ cho độc giả và khiến họ tò mò đọc tiếp những dòng sau đó.

Cách kết thúc tác phẩm có tác dụng tạo dư âm, góp phần thể hiện tư tưởng tác phẩm. Nhà văn có thể thờ ơ với phần mở đầu nhưng không thể coi thường phần kết thúc. Trong truyện *Cuộc đời hạnh phúc ngắn ngủi của Francis Macomber*, E. Hemingway đã tạo ra một cách kết thúc đa nghĩa, gây tranh cãi. Truyện có ba nhân vật: chủ trang trại Macomber nhu nhược, bà vợ Margot đa tình, ngủ chung với anh thợ săn Wilson. Khi con bò rừng xông tới ông chồng, bà vợ đã cầm súng bắn, kết quả, không chết con bò rừng mà chết ông chồng. Có hai cách lý giải: bà vợ vô tình hoặc cố ý giết chồng. Đó là lối kết thúc đầy ám ảnh. Nguyên lý “tảng băng trôi” cũng được Hemingway thể nghiệm khá thành công trong *Ông già và biển cả*...

### 5.3.2.2 Kết cấu trần thuật

Kết thúc trần thuật bao gồm ba khía cạnh cơ bản: người trần thuật, điểm nhìn trần thuật và thời gian trần thuật.

Người trần thuật có thể là tác giả hoặc nhân vật, vấn đề ta xem xét ở đây là sự luân phiên trần thuật như thế nào. Đó là sự liên phiên trần thuật giữa tác giả và nhân vật, giữa các nhân vật với nhau. Người nào kể trước, người nào kể sau, ai kể nhiều, ai kể ít, người nào kể cái bao trùm, người nào kể cái bộ phận...

Kết cấu điểm nhìn trần thuật gồm các vấn đề sau: sự luân phiên điểm nhìn của tác giả và các nhân vật. Mỗi tương quan giữa cái nhìn bao quát và cái nhìn chi tiết, nhìn kỹ và nhìn lướt. Nhìn từ phương diện không gian và thời gian nào. Sự phức hợp, chằng chéo giữa các điểm nhìn và lý giải nguyên nhân.

Kết cấu thời gian trần thuật gồm các vấn đề: người trần thuật đứng từ tọa độ thời gian nào: quá khứ - hiện tại - tương lai. Mỗi nhân vật có một thời gian riêng và sự đan xen của chúng có ý nghĩa gì. Mỗi quan hệ giữa thời gian trần thuật và thời gian được trần thuật xét trong mối liên quan tới kết cấu cốt truyện.

Truyện Thủy hử có 108 nhân vật tương ứng với 108 câu chuyện và còn nhiều cốt truyện phụ khác. Vấn đề là kể nhân vật nào trước, kể nhân vật nào sau vì điều này có ảnh hưởng đến nội dung cốt truyện. Thi Nại Am đã chọn cách kể loại người ở tầng lớp cao trước: nhân vật Cao Cầu. Ý nói, xã hội loạn lạc xuất phát từ tầng lớp trên. Nếu miêu tả 108 anh hùng Lương Sơn Bạc trước thì hóa ra loạn từ tầng lớp dưới, không đúng với tinh thần của tác phẩm.

Trong *Bọn làm bạc giả*, có một tác giả truyền thống là nhà văn Gide, tức là người kể chuyện ngôi thứ ba giấu mặt, chiếm 2/3 dung lượng tác phẩm. Người kể chuyện thứ hai là nhân vật văn sĩ Edouard. Anh ta chuẩn bị tư liệu để viết một cuốn tiểu thuyết có tên là Bọn làm bạc giả (chuyện về lưu hành bạc giả chỉ chiếm khoảng 10 / 500 trang sách). Trong nhật ký của mình, Edouard xưng ‘tôi’, đóng vai người kể chuyện chiếm dung lượng 1/3 số trang sách. Ở mục VII, bất ngờ xuất hiện một nhân vật ‘tôi’ khác trong vai ‘người đi đường’ mà ta có quyền nghi ngờ đó là ‘tác giả - không toàn tri’. Nhân vật ‘tôi’ này tỏ ý không bằng lòng với ‘tôi’ – Edouard. Như vậy, tác phẩm được viết theo kết cấu tiểu thuyết trong tiểu thuyết với hai người kể chuyện chính vừa là tác giả vừa là độc giả.

Tiểu thuyết *Nhật ký người ở lại* của Nguyễn Quang Sáng có nhiều điểm nhìn trần thuật. Nhân vật Quang (tôi 1) viết một cuốn nhật ký bằng loại chữ tốc ký, đây là điểm nhìn bên trong. Sau khi Quang mất, nhân vật chị Bình (tôi 2) mang nhật ký ra Bắc và kể chuyện cuộc đời Quang (với điểm nhìn bao trùm những chuyện trong và ngoài nhật ký). Tôi 2 giao nhật ký lại cho nhà báo Tính (tôi 3). Nhân vật Tính viết lại cuốn nhật ký theo kết cấu của mình. Nếu xem nhân vật Tính khác với Nguyễn Quang Sáng thì trong tác phẩm có tới bốn điểm nhìn, tức là bốn người trần thuật. Tác phẩm cũng chứa nhiều cốt truyện nhỏ nằm trong cốt truyện lớn. Một loạt câu chuyện nhỏ nằm trong nhật ký của Quang, cộng với chuyện của chị Bình và Tính làm thành một tác phẩm lớn - *Nhật ký người ở lại*.

### 5.3.2.3. Kết cấu hình tượng

Kết cấu hình tượng bao gồm kết cấu nhân vật – không gian - thời gian (ta hiểu đây là hình tượng thời gian, tức là thời gian được trần thuật).

Về **kết cấu nhân vật**, có hai loại chính là kết cấu đơn tuyến (theo một tuyến nhân vật) và kết cấu đa tuyến (theo nhiều tuyến nhân vật). Các tuyến này có thể được kể song song hoặc xen kẽ nhau. Kiểu kết cấu đa tuyến thường thấy trong các tiểu thuyết đồ sộ như *Tam Quốc diễn nghĩa*, *Chiến tranh và hòa bình*, *Cửa biển*, *Vỡ bờ*... Thế giới nhân vật còn có thể được chia thành nhiều loại khác nhau như chính diện – phản diện, nhân vật chính – phụ. Có thể chia các nhóm nhân vật theo nghề nghiệp, tuổi tác, giới tính, địa bàn sinh hoạt. Tuy nhiên, vấn đề cần làm sáng tỏ là cách sắp xếp chúng để tạo ra sự hấp dẫn và bộc lộ được chủ đề.

Truyện *Chí Phèo* có ba tuyến nhân vật, được phân bố theo hai loại kết cấu tương phản và kết cấu bổ sung. Có hai tuyến đối lập, một là tuyến Bá Kiến, Lý Cường, Đồi Tảo... và hai là tuyến Chí Phèo, Binh Chức, Năm Thọ. Các nhân vật trong mỗi tuyến có sự bổ sung cho nhau để nhấn mạnh chân lý: quan chức, cường hào nào cũng nham hiểm và những kẻ bần cùng nào cũng liều lĩnh. Ngoài ra còn có một tuyến thứ ba gồm những nhân vật trung gian như Thị Nở, bà cô Thị Nở và dân làng. Những nhân vật này không ưa những kẻ lưu manh như Chí Phèo những cũng không ưa những kẻ thủ đoạn như Bá Kiến. Kết thúc tác phẩm, ta thấy Lý Cường lên thay Bá Kiến, một Chí Phèo con sẽ ra đời và dự báo làng Vũ Đại sẽ tiếp tục tình trạng phân tuyến đối lập như vậy.

Về kết cấu không gian, ta lưu ý cách sắp xếp các loại không gian, sự phân bố và đan xen giữa chúng với nhau. Ví dụ, cách đặt vật thể lớn bên cạnh vật thể nhỏ, sự tương phản giữa con đường rộng và con đường hẹp. Cách đặt không gian này nằm trong không gian kia. Ví dụ, khi nói “cánh diều trong thành phố”, ta hiểu là có không gian nông thôn nằm trong lòng không gian thành phố, từ đó, suy ra ý nghĩa mà tác giả muốn gửi gắm.

Trong tiểu thuyết *Bước đường cùng*, Nguyễn Công Hoan miêu tả tỉ mỉ hai cái nhà trong cùng làng An Đạo. Nhà của Pha thì nhỏ bé, lụp xụp, phía trên “*đầy mạng nhện rũ lủng lẳng*”, phía dưới là “*trại muỗi*” và “*đủ các thứ chuột to nhỏ*”. Dinh cơ của Nghị Lại thì rộng hai mẫu, “*bốn mặt tường cao ba thước*”, phía trước có “*cái cổng cực lớn, có chòi canh*”. Qua cách tả hai loại không gian đối lập nhau như vậy, tác giả đã báo trước sự bất lợi của nông dân trong cuộc đấu tranh với địa chủ.

Về kết cấu thời gian, cần lưu ý sự sắp xếp các loại thời gian, sự phân bố và đan xen chúng với nhau. Chẳng hạn, ba thời quá khứ - hiện tại – tương lai sẽ được sắp xếp ở vị trí tương đồng hay tương phản. Thời gian của các nhân vật được phân bố như thế nào, trình bày cái nào trước – sau, nhiều - ít. Cách lồng ghép thời gian này nằm trong thời gian kia (thông thường nhất là thời gian vật lý nằm trong thời gian tâm lý).

Trong văn xuôi, thường có hình thức lồng ghép thời gian trong thời gian, như *Bọn làm bạc giả* (A. Gide), *Đi tìm thời gian đã mất* (M. Proust), *Một ngày dài hơn thế kỷ* (Ch.

Aitmatov)... Ta cũng thường gặp thời gian này được lồng ghép vào thời gian kia trong thơ Mới: “*Thu đi lâu quá không về / Lòng chờ vội sống giữa hè ít thu*” (Sống vội – Tế Hanh). “*Chín mươi ngày nháy nhót ở miền quê / Ôi tất cả mùa xuân trong mùa hạ*” (Nghỉ hè – Xuân Tâm). “*Quá khứ nằm trong hiện tại: ta còn cần chi thương tiếc, nếu trong phút giây, ta đã sống cả cuộc đời ?*” (Xuân – Phạm Văn Hạnh). Tuy nhiên, không phải lúc nào hiện tại cũng dung nạp quá khứ. Chẳng hạn trong bài thơ *Ông đồ* của Vũ Đình Liên, bên cạnh hiện tại đã vắng bóng quá khứ.

#### 5.3.2.4. Kết cấu ngôn từ

Trước hết, kết cấu ngôn từ được hiểu như là các tầng bậc ý nghĩa do từ ngữ tạo ra. Người ta chia ra bốn tầng ngữ nghĩa: 1. Âm chữ và ngữ âm; 2. Các tầng ý nghĩa; 3. Tầng hình ảnh; 4. Tầng các khách thể được tái hiện trong đầu người đọc, bao hàm cả tầng “quan niệm”. Có người rút gọn lại thành ba lớp chủ yếu: 1. Lớp văn bản ngôn từ; 2. Lớp hình tượng văn chương; 3. Lớp ý nghĩa. Các yếu tố ấy có quan hệ chặt chẽ với nhau, từ cái này mà nảy ra cái kia, từ lớp hình tượng có thể nảy ra rất nhiều lớp ý nghĩa...

Các nhà Cấu trúc luận chú ý tới mối quan hệ chi phối lẫn nhau của các bình diện đơn vị chức năng. Người ta thấy các nội dung trong văn bản liên hệ với nhau theo quan hệ kết hợp, hoán dụ (chức năng phân bố) và quan hệ liên tưởng, ẩn dụ (chức năng tích hợp). Mỗi tác phẩm là một thông điệp thể hiện bằng mã ngôn ngữ, muốn biết nội dung phải thì phải bóc tách từng lớp hình thức của nó. Tức là tháo gỡ cấu trúc của tác phẩm.

Căn cứ vào cách phân bố các thành phần ngữ nghĩa trong nội bộ tác phẩm, người ta chia ra các thủ pháp kết cấu ngôn từ như sau: Kết cấu tăng tiến (bài ca dao: *Tháng giêng, tháng hai, tháng ba, tháng bốn, tháng khốn, tháng nạn...*- Ca dao); kết cấu đối sánh (*Trên ghé bà đầm ngoi đít vịt / Dưới sân ông cử ngồng đầu rồng* – Tú Xương); cấu trúc điệp (*Này chồng này mẹ này cha, Đây là em ruột này là em dâu* – *Truyện Kiều*); cấu trúc liên tưởng (*Trên trời mây trắng như bông / Ở dưới cánh đồng bông trắng như mây* – Ca dao). Có người căn cứ vào quy tắc tư duy logic để chia các loại kết cấu ngôn ngữ như sau: khái quát – cụ thể hoặc ngược lại, tương đồng – đối lập, song hành – phân ly, tổng – phân - hợp, phủ định – khẳng định và kiểu nói nước đôi, bên trong trong nghĩ một đằng, bên ngoài nói một nẻo... Hoặc kết cấu hàm ngôn kiểu nói ngược: “*Thật thà như thể lái trâu / Thương nhau như thể nàng dâu mẹ chồng*”...

Kết cấu ngôn từ còn được hiểu là sự sắp xếp, kết hợp các loại văn bản trong một tác phẩm. Một tiểu thuyết có thể bao gồm nhiều loại văn phong: nghệ thuật, báo chí, hành chính, khoa học, thông tục... Có văn bản thơ và văn xuôi, có văn bản đối thoại và độc thoại. Cần chú ý phân tích sự sắp xếp các thành phần đối thoại, sự luân phiên các kiểu câu, lời của tác giả và các nhân vật... Chẳng hạn, bài thơ *Tình hoài* của Lê Ta được làm theo thể thất ngôn bát cú, lẽ ra có thể chia làm bốn phần như truyền thống nhưng ta còn có thể chia theo nhạc điệu: bốn câu thanh bằng (1 – 2, 7 – 8) và bốn câu thanh trắc ở giữa bài. Lấy

ví dụ bốn câu đầu: “*Trời buồn làm chi trời rầu rầu / Anh yêu em xong anh đi đâu ? / Lắng tiếng gió thổi xuôi tiếng khóc / Một bụng một dạ một nặng nhọc*”.

Chúng ta sẽ tập trung nói về kết cấu đối thoại. Có nhiều loại đối thoại nhưng hình thức đối thoại ngầm, đối thoại liên khách thể mới có tính nghệ thuật cao. Ta thường gặp hình thức nhân vật A nói với nhân vật B nhưng thực ra là hướng tới nhân vật C. Cũng có khi nhân vật nói chuyện có vẻ băng quơ, không hướng tới ai cả nhưng lại làm cho một đối tượng khác chú ý. Ta có thể thấy những hình thức hội thoại ấy trong tiểu thuyết *Bướm trắng* của Nhật Linh. Thông qua người bạn tên Hợp, chàng Trương quen với Thu. Trong những lời đối thoại giữa Trương và Thu có nhắc đến từ “ngon lạ” mà Hợp không hiểu ý của hai người.

#### **Đối thoại 1:**

“Ánh nắng chiếu vào trong xe điện, in trên tấm áo trắng của Thu.

- Sau mấy ngày u ám, trông nắng mới **ngon lạ**”

Thu mở mắt nhìn Trương, không hiểu sao câu nói ấy khiến nàng để ý đến Trương, và lúc ấy nàng mới nhận thấy Trương đẹp và có duyên”.

#### **Đối thoại 2:**

“Nàng nói với Hợp:

- Thế mà em cũng vừa chộp được một giấc **ngon lạ**

Tự nhiên, nàng nói dần hai tiếng “**ngon lạ**”, tuy nàng không định nhắc lại hai tiếng mà Trương vừa dùng đến”.

#### **Đối thoại 3:**

“Lúc chàng sắp bước xuống bậc hiên, chàng thấy Thu đứng nhìn ra phố, nói một mình:

- Chiều ba mươi tết trời trông **buồn lạ**.

Chàng quay lại nhìn và mắt hai người lạng nhìn nhau một lúc. Trương nói:

- Tôi cũng vừa định nói thế xong...”

#### **Đối thoại 4:**

“Trương đã nghĩ ra. Chàng đặt tay lên ví nói:

- Ván này ăn được đồng hào mới... **ngon lạ**.

Chàng không ý dần hai tiếng “**ngon lạ**” và cũng không nhìn Thu, nhưng chàng biết là Thu nhìn mình. Hợp thì chắc không thể nào để ý nhớ một câu vu vơ chàng nói trên xe điện được, chàng không sợ lộ”.

Ban đầu, từ “ngon lạ” được dùng để chỉ nắng đẹp in trên áo của Thu, Trương nói như vậy là ngầm có ý khen Thu đẹp. Lời của chàng không hướng tới khách thể nào nhưng Thu nắm bắt được và xem đó là một lời khen có duyên, rồi từ đó, cô bị ám ảnh bởi từ “ngon lạ”. Nên sau đó, cô nói với Hợp rằng mình vừa trải qua giấc ngủ “ngon lạ”. Nàng “nói dần hai tiếng ngon lạ” cố ý cho Trương nghe thấy. Như vậy ở đây có hiện tượng liên khách thể. Đối thoại 3 diễn ra ở nhà Thu. Khi tiễn khách, Thu nói một câu băng quơ, có

chữ “buồn lạ”. Nhưng thực ra cô đang gửi tới Trương một thông điệp ngầm là: “Chia tay anh buồn lạ”. Không ngờ, Trương cũng định nói câu đó. Hai người là đồng chủ thể của một phát ngôn có hai lớp nghĩa. Lớp hiển ngôn là “trời chiều buồn lạ”, mọi người xung quanh đều hiểu. Lớp hàm ngôn là “Chia tay nhau buồn lạ”, lớp nghĩa này chỉ có hai người mới hiểu. Đối thoại 4 diễn ra trong văn cảnh đánh bài. Trương nói với mọi người đang chơi bài. Nhưng từ “ngon lạ” lại hướng về một đối tượng duy nhất là Thu. Chỉ có cô mới tiếp sóng và giải mã được thông điệp này. Cô hiểu Trương đang sung sướng với những lúc chơi chung, gần gũi nhau như thế này. Còn Hợp chứng kiến cả bốn lần đối thoại nhưng không ngờ rằng con chữ “ngon lạ” đã âm thầm dẫn dắt Trương đến với Thu.

Đối thoại thường được dùng cho văn xuôi nhưng thỉnh thoảng cũng xuất hiện trong thơ. Dĩ nhiên, ngôn ngữ đối thoại của thơ không giống với ngôn ngữ đời thường mà nó được cách điệu hóa cho hợp với thể loại và nhạc điệu. Trong bài thơ *Chào Nguyên Xuân* (Bùi Giáng) cũng được trình bày dưới hình thức đối thoại:

*Xin chào nhau giữa con đường  
Mùa xuân phía trước miên trường phía sau  
(... ) Hỏi rằng: người ở quê đâu  
Thưa rằng: tôi ở rất lâu quê nhà  
Hỏi rằng: từ bước chân ra  
Vì sao thấy gió đàn xa dậm dài  
Thưa rằng: nói nữa là sai  
Mùa xuân đương đợi bước ai đi vào*

Cuộc đối thoại được trình bày dưới hình thức hỏi – đáp. Người hỏi mở đầu bằng cụm từ quen thuộc “Hỏi rằng” ba lần và người trả lời cũng dùng cụm từ quen thuộc “Thưa rằng” ba lần. Qua cách dùng từ, ta thấy người hỏi có vẻ như kẻ bề trên, người trả lời có vẻ như kẻ bề dưới. Tuy nhiên, điều bất ngờ thú vị là người trả lời có một lần cãi lại người hỏi làm cho cuộc đối thoại không bị đơn điệu nhàm chán. Rồi cuộc đối thoại vẫn tiếp diễn với cặp sóng đôi Hỏi rằng – Thưa rằng rất nhịp nhàng cân xứng trong dòng điệu thơ lục bát.

#### **5.3.2.5. Kết cấu thể loại**

Người ta cũng có cách phân loại kết cấu dựa vào đặc trưng thể loại. Mỗi bài thơ Đường là một tòa cấu trúc ngôn ngữ phức tạp. Mỗi bài thơ thất ngôn bát cú có bốn phần: đề, thực, luận, kết. Người ta quy định rất chặt chẽ về bố cục, số tiếng, số dòng, thanh điệu, nhịp, vần, niêm, đối... Trong đó, có những yếu tố chính và phụ, như các tiếng thứ 1, 3, 5 trong câu có thể đổi thanh nhưng các tiếng còn là quan trọng, không được đổi thanh. Yếu tố này ảnh hưởng tới yếu tố kia, tiếng thứ 2 câu một mà đổi thanh thì thay đổi toàn bộ hệ thống thanh điệu của cả bài thơ.

Thông thường, một văn bản thơ được đọc theo thứ tự từ trái sang phải, từ trên xuống dưới. Tuy nhiên, cũng có nhiều bài thơ phá vỡ nguyên tắc trên. Thơ “thuận nghịch độc” có

thể đọc theo nhiều kiểu khác nhau. Bài thơ "Kiều nương cửa Phật" của Phạm Đan Quế có 1.728 cách đọc khác nhau

1. Ngần ngại đồ chuông chiều nguyệt câu
2. Sắc hương vàng nắng ngả rơi mau
3. Vần xoay gió bão đầy năm tháng
4. Lỗi nhịp Kiều đời trắng bể dâu
5. Nhân ái cảnh thiên sai ước thệ
6. Mộng tình Kim ấp ủ còn đâu
7. Dân xa dãi bóng Từ oan khuất
8. Nhân nghĩa Phật tiên chốn nhiệm màu

Bài thơ (kể cả nhan đề) có 60 chữ nhưng đã có tới 58 chữ rút ra từ truyện Kiều (trừ hai chữ bão, dãi). Bài thơ có thể đọc xuôi, đọc ngược, đảo vị trí trước sau của các câu. Rút các chữ đầu, chữ cuối để tạo thành thơ ngũ ngôn. Điều đáng lưu ý là dù đọc thể nào, bài thơ vẫn đảm bảo nhạc điệu, không làm sai lệch nội dung.

Đối với văn xuôi, kết cấu thể loại được hiểu là sắp xếp các chương mục, đoạn văn, cú pháp... Một số thể loại có quy tắc kết cấu rõ ràng thành ra một khuôn mẫu chung như truyện cổ tích, tiểu thuyết chương hồi, truyện thơ Nôm... Tuy nhiên, phần lớn thể loại văn xuôi đều không theo hẳn một kiểu kết cấu nào. Thậm chí, các nhà văn hiện đại quan niệm, kết cấu càng lạ thì càng hay.

Kết cấu quen thuộc của cốt truyện kịch và nhiều truyện truyền thống phương Tây gồm các phần: thắt nút – cao trào – mở nút. Nói chi tiết hơn là gồm năm phần: trình bày (mở đầu) – khai đoạn (thắt nút) – phát triển – đỉnh điểm (cao trào) – mở nút (kết thúc). Ngoài ra, người ta còn nêu các thành phần: Trình bày (giải thích, thuyết minh hành động trước khi thắt nút) – Tiền sử (thông báo về quá khứ để cắt nghĩa cho tính cách hiện tại của nhân vật) – Hậu sử (thông báo về số phận nhân vật sau khi hành động kết thúc) – Mào đầu (chỉ dụng ý tác giả hoặc giới thiệu sơ lược sự kiện sẽ được miêu tả) – Đoạn kết (tác giả tóm ý khái quát và cảm ơn công chúng).

Tuy nhiên, cũng có nhiều cách phân chia khác nhau. Nhà phê bình văn học Mỹ Bliss Perry chia bi kịch cổ điển năm hồi thành các phần: Nhập kịch - Biến cố khởi đầu – Diễn biến – Giải kết – Cao điểm – Biến cố trung tâm – Khúc quanh cuối cùng – Tai biến bùng nổ - Kết thúc. Các nhà lý luận điện ảnh như Syd Fied, Raymond G. Frensham lý giải lại hệ dọc phân ba của Aristote theo một kiểu khác, dựa vào thời gian trình diễn. Đối với một bộ phim dài 120 phút thì nên chia làm ba phần với kết cấu như sau: Hồi một: 30 phút, hồi hai: 60 phút, hồi ba: 30 phút. Như vậy, kết cấu của một vở kịch cũng có thể phân chia theo nhiều kiểu khác nhau.

### **5.3.2.6. Kết cấu liên văn bản**

Liên văn bản là hiện tượng kết nối nhiều văn bản khác nhau, từ một tác phẩm này, liên tưởng tới tác phẩm khác hoặc là sự lắp ghép nhiều kiểu cách văn bản khác nhau trong



một tác phẩm. Khái niệm liên văn bản mà chúng ta đề cập ở đây được hiểu theo nghĩa rộng nhất, bao gồm các loại sau:

1. Văn bản này kết nối với văn bản khác. Chẳng hạn, câu: “*Lòng quê dọn dọn vời con nước / Không khói hoàng hôn cũng nhớ nhà*” (Tràng giang – Huy Cận) có sự liên tưởng đến “*Quê hương khuất bóng hoàng hôn / Trên sông khói sóng cho buồn lòng ai*” (Hoàng Hạc lâu – Thôi Hiệu).

2. Ghép các tác phẩm với nhau thành tác phẩm liên hoàn: Ví dụ, Đào Vũ có ba tiểu thuyết: *Lưu lạc* (1973), *Hoa lửa* (1974), *Dải lụa* (1974). Cả ba tác phẩm tồn tại độc lập nhưng có thể gộp lại thành một bộ vì cùng nói về một nhân vật chính. Tiểu thuyết chương hồi *Tây du ký* cũng là sự lắp ghép liên hoàn các câu chuyện về Đường Tăng.

3. Văn bản này có cốt truyện giống văn bản kia. *Truyện Kiều* (Nguyễn Du) có cốt truyện, nhân vật giống với *Kim Vân Kiều tân truyện* (Thanh Tâm Tài Nhân). Trong tiểu thuyết *Ulysses* của J. Joyce, có nhiều nét giống với *Odyssey* của Homere. Một bên là cuộc phiêu lưu tinh thần, một bên là cuộc phiêu lưu trải nghiệm thực tế. Nhiều nhân vật cũng giống nhau: Ulysses = Leopold, Telemachus = Stephen Dedalus...

4. Các yếu tố gần gũi giúp định hướng tiếp nhận văn bản chính, như tiêu đề, ghi chú, đề từ, quảng cáo trên bìa sách... Mở đầu bài thơ *Đàn ghi ta của Lor-ca* (Thanh Thảo) có lời đề từ “*khi tôi chết hãy chôn tôi với cây đàn*” (Ph.G. Lorca). Câu nói của Lorca được đưa vào đầu tác phẩm để giúp hiểu thêm tâm sự của nhân vật.

5. Siêu văn bản: lời của các nhân vật hoặc tác giả bình luận, giải thích tác phẩm đang bao chứa mình. Trong truyện *Xuân trên thực đơn*, thỉnh thoảng tác giả O. Henry nhảy vào bình luận cách viết của mình: “*Mùa hè trước, Sarah về miền quê và yêu một anh chàng nông dân. (Khi viết truyện, bạn chớ quay lùi lại thế này. Kiểu viết kém lắm, mạch cảm hứng bị ngắt. Cứ để nó tiến triển, tiến triển). Sarah ở lại trang trại Sunnybrook trong hai tuần*”.

6. Kết cấu đa tầng, các lớp nghĩa chồng lên nhau. Nhân vật, tác giả hoặc độc giả có thể đưa ra nhiều cách hiểu khác nhau. Như tính đa nghĩa trong truyện ngụ ngôn, thơ Hồ Xuân Hương... Văn chương hiện đại thường có nhiều tầng ý nghĩa, như bài thơ *Thẻ non nước* (Tản Đà), *Gánh nước đêm* (Trần Tuấn Khải), kịch *Con nai đen* (Nguyễn Đình Thi), tiểu thuyết *Cuộc đời một đôi dép cao su* (Phùng Quán), *Đi về nơi hoang dã* (Nhật Tuấn)...

7. Trộn các loại văn bản trong cùng một tác phẩm. Trong *Di động*, Butor lắp ghép, cắt dán nhiều loại văn bản khác nhau: báo chí, quảng cáo, tâm tình, cãi vã... Còn trong *Cách quăng*, ông xây dựng bối cảnh ở nhà ga ồn ào, nhiều loại âm thanh đan vào nhau tạo thành nhiều bè như ống kính vạn hoa. Trong truyện *6.810.000 lít nước trong một giây*, tạo gây ấn tượng về âm nhạc, với nhiều giọng khác nhau trên loa phát thanh, trên tạp chí, thơ ca và văn xuôi, tạo thành “văn bản âm thanh tập thể”.

8. Sự kết nối vô thức các cổ mẫu nhân loại và ám ảnh cá nhân. Có rất nhiều tác giả, tác phẩm thường có sự giống nhau do vô thức hay có ý thức. Chẳng hạn, trong văn chương

các xứ lạnh, ta thường bắt gặp các dạng thức khác nhau của hình tượng lửa. Yếu tố tình dục như một sợi dây xuyên suốt các tác phẩm của Hồ Xuân Hương. Còn cái đói và miếng ăn trở thành một nỗi ám ảnh liên kết các tác phẩm của Nam Cao.

Trong văn chương thế giới xưa nay, ta thường thấy lặp đi lặp một số hình ảnh quen thuộc nào đấy. Các mẫu gốc này có khi được nhắc đến trực tiếp nhưng có khi được nói đến qua hình thức ẩn dụ, tượng trưng. Có hai cổ mẫu khá quen thuộc là Sisyphé và Oedipe. Hai nhân vật huyền thoại này đã trở thành cảm hứng sáng vô tận trong các tác phẩm văn chương, ca nhạc, sân khấu, điện ảnh, hội họa, điêu khắc...

Qua chuyên luận *Huyền thoại Sisyphé* và các tiểu thuyết *Dịch hạch*, *Kẻ xa lạ*, A. Camus đã dựng lên chân dung của người hùng Sisyphé trong thần thoại Hy Lạp. Sisyphé bị thần thánh bắt phạt phải lăn một tảng đá từ chân núi lên đỉnh núi rồi thả cho nó lăn xuống. Quanh năm suốt tháng, anh ta phải làm một công việc vô ích như vậy. Nỗi trái ngang của Sisyphé đã trở thành nguồn cảm hứng bất tận cho các tác phẩm thuộc dòng văn chương phi lý. *Dịch hạch* miêu tả nạn dịch hạch ở một thành phố và qua đó còn tái hiện lại những cái chết tương tự trong quá khứ. Những tai nạn đến rồi đi, cả người xấu và tốt đều chết, nói như nhân vật trí thức Tarrou: “Với thời gian, tôi nhận thấy rằng, ngay cả những người tốt hơn các kẻ khác ngày nay cũng không thể không giết người hoặc bỏ mặc cho kẻ khác giết người, bởi vì cái lo gic cuộc sống của họ là như vậy”. Nhân vật bác sĩ Rieux vật lộn để cứu các bệnh nhân nhưng các bệnh nhân vẫn cứ tiếp nối nhau chết. Ai cũng đang chờ chết vì “mỗi người đều mang bệnh dịch trong mình”. Có lẽ ý thức rằng việc sống chết rất bình thường nên anh chàng Meursault (*Kẻ xa lạ*) có thái độ dửng dưng trước cái chết của mẹ và ngay cả trong cái chết của anh ta: “Tôi còn lại điều mong ước là có rất nhiều người đến xem ngày tôi bị hành hình và họ tiếp đón tôi bằng những tiếng la hét căm hờn”. Đó là con người nổi loạn do phải ném trái quá nhiều bất công phi lý ở đời.

*Oedipe* là nhân vật nổi tiếng trong thần thoại Hy Lạp và được Sophocle dựng thành vở bi kịch *Oedipe làm vua*. Oedipe mắc tội giết nhầm cha và lấy mẹ. Nhà Phân tâm học Freud cho rằng, nhìn từ lớp nghĩa bề mặt thì có vẻ như *Oedipe* vô tình giết cha nhưng lớp nghĩa chiều sâu cho thấy hành động này là cố ý. Ông đã chỉ ra “mặc cảm *Oedipe*” trong hàng loạt tác phẩm văn chương nghệ thuật, trong đó có bi kịch *Hamlet* của Sechxpia. Nỗi đau của Hamlet, nhìn từ bên ngoài có vẻ là nỗi đau vì cha chết nhưng nhìn từ bên trong có vẻ như anh ta ghen tức vì chuyện chú mình lấy mẹ mình. Như vậy, văn bản của kịch *Hamlet* có hai tầng nghĩa: tầng ý thức và tầng vô thức. Trong tiểu thuyết *Những cái tầy* (Robbe-Grillet) có chuyện thám tử Wallas vô ý giết chết giáo sư Daniel Dupont, cha của mình. Chi tiết này lại liên kết với nhiều chi tiết khác: Có gã say rượu ra câu đố: “Kẻ nào buổi sáng mù lòa, buổi trưa loạn luân, buổi tối giết cha”. Điều này cũng vận vào Wallas: buổi sáng anh ta chưa không biết rõ sự thật câu nói ấy cũng như mối quan hệ giữa anh với giáo sư. Buổi trưa vào tiệm mua cái tầy và ngắm nhìn cô bán hàng (là vợ kế của cha mình). Cái tầy mà anh ta mua hình như cũng mang nhãn hiệu “*Oedipe*”. Buổi tối, anh ta vô tình

giết cha... Như vậy, có một mô típ “giết nhằm cha” quen thuộc được lặp đi lặp lại trong văn nghệ phương Tây. Các tác phẩm này được kết nối với nhau ở lớp nghĩa ẩn dụ vì cùng có chung “mặt cảm *Oedipe*”. Ta gọi đây là hiện tượng liên văn bản.

### 5.3.3. Thi pháp kết cấu qua các giai đoạn và thể loại văn chương

Mỗi thời đại và thể loại văn chương có một kiểu kết cấu đặc trưng làm cho thể loại có sức sống bền vững và hấp dẫn bạn đọc.

Kết cấu của truyện cổ tích điển hình cho các thể loại tự sự dân gian và phần lớn truyện ngắn trung đại. Truyện **cổ tích** thường bắt đầu bằng cụm từ: “Ngày xưa ngày xưa, ở một làng nọ, có một chàng trai nghèo khổ”. Đầu tiên, giới thiệu thời gian, tiếp theo là không gian rồi mới tới nhân vật. Cả thời gian và không gian đều bị đẩy ra xa khỏi thời hiện tại bằng các cụm từ: ngày xưa”, “làng nọ”. Làm như vậy, tác giả dễ bề hư cấu và tạo ra thể giới kỳ ảo đầy hấp dẫn. Truyện có nhiều xung đột và thường kết thúc có hậu theo triết lý: “Ở hiền gặp lành, ở ác gặp dữ”. Trong truyện **truyền kỳ**, nhiều nhân vật chết đi và được lên tiên cũng là một cách kết thúc có hậu vì nhân vật đã được về nơi cực lạc theo quan niệm dân gian. Chẳng hạn, trong *Truyền kỳ mạn lục*, người con gái Nam Xương sau khi chết được sống trong động tiên. Tử Văn vui vẻ nhận cái chết ở thế giới bên này để sang thế giới bên kia lĩnh chức Phán sự đền Tản Viên. Đó đều là những cách kết thúc có hậu.

**Ngụ ngôn** có kết cấu giống như một bi hài kịch cỡ nhỏ. Nó chứa đựng một mâu thuẫn hay tình huống khó xử. Khi xử lý sự việc thì câu chuyện kết thúc và không nhất thiết phải có hậu. Ngụ ngôn có hai tầng ý nghĩa, nhưng chỉ hiển hiện ra nội dung cụ thể, còn nội dung khái quát bị che giấu. **Truyện cười** có kết cấu giống như một vở hài kịch nhỏ. Nó đặt nhân vật vào thường đặt tình huống bất ngờ và kín đáo giữ bí mật đến cuối truyện. Khi cái nghịch lý lộ ra, làm nổ ra tiếng cười thì câu chuyện kết thúc. Cũng có một số truyện kết nối liên hoàn nhiều câu chuyện cười lại với nhau theo kiểu móc xích, như *Chàng Ngốc làm theo lời vợ dặn*. **Sử thi** là thể loại trung gian giữa văn vắn và văn xuôi nên văn bản có sự kết hợp giữa hai yếu tố trữ tình và tự sự. Sử thi có nhiều xung đột gay gắt, kết nối liên hoàn nhiều sự kiện. Do được trình bày dưới hình thức diễn xướng nên nghệ nhân phải lặp lại nhiều hình ảnh, câu văn để nhấn mạnh, khắc sâu vào lòng người. Bởi vậy, sử thi có kiến trúc trùng điệp.

Phần lớn các thể loại văn vắn dân gian đều coi trọng cấu trúc hài hòa cân xứng về thanh điệu. **Tục ngữ** Việt Nam có hình thức ngắn gọn, mỗi câu gồm hai vế có kết cấu đối xứng nhau về số lượng từ của mỗi vế, thanh điệu, từ loại... Các vế câu thường liên kết với nhau bằng vần điệu và kết ngữ. **Câu đố** có cấu trúc phức tạp, thường có hình thức so sánh ví von. Một câu hoàn chỉnh sẽ có hai phần hỏi đáp nhưng chỉ nêu phần hỏi, tuy nhiên, nó cũng “gài” một số chi tiết để có thể triển khai ở phần đáp. **Ca dao** thường được sáng tác theo thể lục bát với kết cấu mỗi bài ngắn gọn gồm hai dòng 6 / 8. Dòng trên và dưới liên kết với nhau bởi vần lưng. Trong các bài dân ca thường có hình thức đối đáp và kéo dài nhiều câu, đoạn. Kết cấu ca dao dân ca được quy về ba thể cơ bản: phú, tỷ, hứng. Về mô

hình thanh điệu, ca dao thường phân bố luật bằng trắc như sau: B – T – B (ở các tiếng 2 – 4 – 6). Trong nội bộ mỗi dòng có thể có hình thức tiểu đối, mỗi về cân xứng nhau về số lượng từ, thanh điệu, ý nghĩa...

**Thơ thất ngôn bát cú** chia làm bốn phần đề - thực - luận - kết. Hoặc có thể chia làm hai phần: tiền giải (bốn câu đầu tả cảnh) và hậu giải (bốn câu sau tả tình). Thơ Đường có hệ thống niêm luật rất chặt chẽ, các câu liên kết với nhau theo các thanh bằng – trắc, vần, đối. Câu 3 và 4, 5 và 6 có kết cấu đối xứng về số lượng âm tiết, từ loại, nhịp, thanh, ý nghĩa. Nhìn chung, thơ Đường là một tòa kiến trúc rất cân xứng và chặt chẽ, mỹ lệ. **Thơ hát nói** thường có 11 câu, chia làm 3 khổ. Khổ 1 có 4 câu, khổ 2 có 4 câu, khổ 3 có 3 câu. Phần giữa có thể thiếu hoặc đôi khổ, có thể thêm phần mở đầu và mở hậu. Về kết cấu vần điệu, cuối câu đầu tiên gieo thành trắc. Các câu còn lại cứ kết lại từng cặp, hai câu chung một vần, ví dụ, câu 2 - 3 thanh bằng, 4 - 5 thanh trắc... **Ngâm khúc** thường là những bài ca dài theo thể song thất lục bát, gồm rất nhiều khổ thơ, mỗi khổ bốn dòng với số tiếng 7 / 7 / 6 / 8. Ngâm khúc thường theo đối lập giữa thời gian quá khứ hạnh phúc và hiện tại cô đơn, kết thúc trong tâm trạng bi kịch của nhân vật.

Các thể nghị luận văn chương trung đại rất coi trọng kết cấu tác phẩm. Có thể nói, sức thuyết phục của chúng, phần lớn là do kết cấu quy định. Kết cấu của một bài **hịch** gồm bốn phần : 1. Nêu một nguyên lý làm nền tảng cho lập luận ; 2. Nêu các gương nghĩa sĩ để tạo niềm tin ; 3. Chỉ ra thực trạng đau lòng, khơi dậy bức xúc ; 4. Nêu lên giải pháp hoặc kêu gọi chiến đấu. Kết cấu của một bài **cáo** gồm các phần : 1. Xác lập cơ sở pháp lý ; 2. Vạch ra cái phi lý của sự việc ; 3. Nêu lên quá trình kháng chiến (hoặc xây dựng) ; 4. Báo cáo hoàn thành nhiệm vụ, mở ra viễn cảnh. Kết cấu của bài **phú** gồm các phần : 1. Cảnh tình bao quát ; 2. Nói rõ nguyên nhân, giải thích sự việc ; 3. Bàn bạc mở rộng vấn đề ; 4. Tóm lại vấn đề, nêu triết lý khái quát. Kết cấu của bài **văn tế** gồm các phần : 1. Nêu ấn tượng ban đầu khái quát về người chết ; 2. Kể công đức người chết ; 3. Bày tỏ lòng thương tiếc ; 4. Thương nhớ nguyện cầu. Sự sắp xếp các ý trên có tính logic và tính nghệ thuật rất cao và nếu như đôi thứ tự thứ tự sẽ làm giảm giá trị thẩm mỹ của tác phẩm.

**Tiểu thuyết chương hồi** thường chuộng kiểu kết cấu biên niên (ly tâm), gồm nhiều câu chuyện nhỏ móc xích nhau theo trật tự nhân quả. Mỗi chương mở đầu bằng hai câu thơ có hình thức đối xứng tóm tắt nội dung cả hồi, rồi sau đó là câu “Lại nói...”. Mỗi hồi thường kết thúc ở chỗ gây hồi hộp và kèm câu “hạ hồi phân giải”. Hồi sau sẽ giải quyết kịch tính của hồi trước, cứ thế nối tiếp liên hoàn. Tiểu thuyết chương hồi có kết cấu đa tuyến, kịch tính căng thẳng. **Truyện thơ Nôm** cũng chứa đựng nhiều kịch tính và thường theo mô típ: gặp gỡ - tai biến - chia ly - đoàn tụ. Nhân vật thường được phân chia theo kiểu thiện - ác, chính thống - phi chính thống, tự do - khuôn phép... Kết cấu trần thuật có hiện tượng đa tuyến, đảo tuyến, lồng ghép, xuyên chuỗi... Truyện thơ Nôm thường được sáng tác theo thể lục bát nên cũng chịu sự chi phối của kết cấu thể loại này. Tuy nhiên, trong Truyện

Kiểu đã có hiện tượng phá luật để tạo ra những cách thể hiện mới, diễn đạt được những cung bậc phức tạp của chủ thể trữ tình.

**Thơ hiện đại** dường như không có một khuôn mẫu nào. Có những tác phẩm vẫn được trình bày dưới cái bóng của hình thức cũ nhưng mang tinh thần mới. Chẳng hạn như trong thơ Mới, thể thất ngôn vẫn tồn tại nhưng hầu như không tuân thủ chặt chẽ hệ thống niêm luật thời Đường. Thơ lục bát vẫn tiếp tục tồn tại nhưng bị biến cách rất nhiều, một câu thơ có thể bị vắt sang nhiều dòng. Nhiều bài thơ được phân bố thành ba dòng, năm dòng, không giống như thơ truyền thống. Các nhà thơ hiện đại chủ trương đi tìm những cách diễn đạt mới. Họ lồng ghép những yếu tố văn xuôi trong thơ, các loại ngôn ngữ khác nhau. Họ sáng tạo ra những cách kết hợp từ ngữ lạ thường, câu chữ xộc xệch. Thơ thị giác có hình thức lạ hơn, nhìn tổng thể bài thơ có dạng như cánh cò, hình thoi, hình tam giác, quả trám, câu chữ chạy thẳng hàng như văn xuôi hoặc nhảy xuống hàng lung tung không theo quy luật nào.

**Văn xuôi hiện đại** có kết cấu rất đa dạng. Có khi, các tình tiết liên hệ với nhau chặt chẽ theo quan hệ nhân quả, hướng về một hành động thống nhất (*Tội ác và trừng phạt* - Dostoevsky, *Cao điểm cuối cùng* – Hữu Mai...). Tiểu thuyết chuồng kết cấu đa tuyến. Có những tiểu thuyết kết hợp cả cốt truyện biên niên, đồng tâm với cốt truyện đa tuyến như *Chiến tranh và hòa bình*... Truyện ngắn có hình thức ngắn gọn súc tích, cách bố trí chi tiết chặt chẽ, không có yếu tố thừa. Kết cấu có kết cấu gọn gàng, thường được trình bày theo kiểu tương phản hoặc liên tưởng, có cách kết thúc bất ngờ. Truyện ngắn thường có hai tầng ngữ nghĩa, nhiều khi giá trị tác phẩm nằm ở kết cấu chiều sâu. Đa số thể ký văn chương được trình bày theo hình thức tuyến tính. Tuy nhiên, thể tùy bút, tản văn có hình thức phóng túng hơn, tác giả thường xuyên đảo tuyến, ghép mảnh sự kiện, kết hợp nhiều loại văn phong khác nhau.

Truyện hậu hiện đại có kết cấu tác phẩm phức tạp hơn nhiều. Tác giả không phải là người kể chuyện toàn tri chỉ đưa ra các mảnh vỡ rời rạc, mang tính gợi ý. Bạn đọc và nhân vật sẽ lắp ghép câu chuyện theo kết cấu của mình. Các chương được sắp xếp lộn xộn, không theo quy tắc nào. Tác giả còn đưa vào tác phẩm đủ các loại văn bản khác nhau: quảng cáo, nhắn tin, thơ, lời chửi bới thô tục, những phát ngôn lệch chuẩn ngôn ngữ. Rồi cách trình bày văn bản cũng đa dạng, tận dụng những thủ thuật vi tính, người ta có thể trang trí xen kẽ nhiều kiểu chữ, cỡ chữ, đậm nhạt, màu sắc, canh lề, chèn ký tự cảm xúc, tranh ảnh, nhạc video. Trong văn bản này lại có các đoạn liên kết dẫn tới các văn bản khác, tức là liên văn bản. Ngoài văn bản chính của tác giả còn có lời bình luận của bạn đọc. Mỗi bạn đọc đưa vào đó đủ loại ngôn ngữ của mình, có thể đúng chuẩn hoặc lệch chuẩn. Văn bản được trình bày trên mạng nên nó kéo dài vô tận và mọi người có thể chỉnh sửa thỏa mái. Đó là một văn bản mở và tự do như một chat room. Ta có thể thấy điều đó trong tiểu thuyết “3.3.3.9 [những mảnh hồn trần]” của Đặng Thân.

#### **5.3.4. Phân tích kết cấu nghệ thuật**

### 5.3.4.1. Phân tích kết cấu ngôn từ bài thơ “*Thu nhà em*” của Lê Đạt

Muốn biết một câu thơ có “thi tính” như thế nào, ta hãy xem xét nó trên hai phương diện: sự kết hợp các từ ngữ, hình ảnh và khả năng gợi liên tưởng của nó. Ta có thể chiếu nó trên trục hoành (hoán dụ, ngữ đoạn) và trục tung (ẩn dụ, liên tưởng). Thơ hiện đại có cấu trúc rất phức tạp, nó có những khả năng kết hợp, “lạ hóa” và gợi nhiều liên tưởng. Chẳng hạn như bài *Thu nhà em* của Lê Đạt.

*Anh đến mùa thu nhà em  
Nắng cúc lăm rằm vũng nhỏ  
Mà cho đầy rửa lông mày  
Nông nổi heo may từ đó*

*Mưa đêm tuổi nôi ao đầy  
Đôi cốm đường thon ngõ cỏ  
Bướm lượn bay hoa ngày  
Tin phấn vàng hay thuở gió*

*Tóc hong mùi ca dao  
Thu rất em*

*và xanh rất cao*

Ta hãy chiếu hai câu đầu của bài thơ *Thu nhà em* lên trục hoành: “*Anh đến mùa thu nhà em. Nắng cúc lăm rằm vũng nhỏ*”. Ở câu đầu, lẽ ra, kết hợp từ ngữ theo kiểu thông thường là: “Anh đến nhà em mùa thu”, “Mùa thu, anh đến nhà em”. Nhưng nếu nói như vậy thì rất sáo mòn và rất ít “chất thơ”. Tác giả đã tạo ra một lối diễn đạt mới bằng cách chêm trạng ngữ chỉ thời gian “mùa thu” vào giữa câu. Như vậy, thời gian “mùa thu” đã ngăn cách hai nhân vật “anh” và “em”. Chủ thể “anh” ở đầu câu và khách thể “em” ở cuối câu. Không gian sống của họ rất xa nhau, và để đến với nhau thì “anh” phải đi xuyên qua mùa thu rất dài. Cả không gian và thời gian đều dài, xa, rộng.

Nếu chiếu câu thơ trên trục tung, ta thấy từ gợi nhiều liên tưởng nhất là “mùa thu”. Khi đọc xong hai từ “anh đến”, thì ở vị trí từ kế tiếp, sẽ xuất hiện hàng loạt ứng cử viên nằm chồng lên nhau trên trục liên tưởng. Theo logic thông thường, những chữ này sẽ chỉ không gian: con đường, bờ sông, sân đình, trước ngõ... Nhưng rất tiếc, không có ứng cử viên nào được chọn. Mà từ được chọn lại chỉ thời gian: “mùa thu”. Ở đây, có hiện tượng không gian hóa thời gian. Khi kết hợp “mùa thu” và “nhà em”, ta có cụm từ “mùa thu nhà em”. Nói đúng ra phải là “mùa thu của nhà em” nhưng tác giả tỉnh lược từ “của” nên làm cho câu thơ mơ hồ. Có thể hiểu là mùa thu của nhà em hoặc căn nhà của mùa thu...

Câu hai: “*Nắng cúc lăm rằm vũng nhỏ*”. Khi đọc đến từ “nắng”, trong đầu độc giả xuất hiện một trường liên tưởng ở từ thứ hai. Các ứng cử viên này có thể là: (nắng) vàng, hồng, sớm, chiều, trưa, xế, xuân, hạ, thu, đông, hanh, dọi, chiếu... Tác giả và bạn đọc sẽ

làm thao tác lựa chọn; nếu kết hợp: “nắng” + “vàng” thì bình thường quá, người ta đã nói nhiều rồi. Nếu kết hợp “nắng” + “thu” thì thừa vì câu trên đã có chữ “thu” rồi. Vậy thì phải chọn một từ khác, không lặp lại cách diễn đạt của ai. Lê Đạt đã chọn: “nắng + cúc”. Dùng từ “cúc” để tương hỗ với từ “thu”, gọi liên tưởng đến vẻ đẹp của “em”.

Từ “lăm răm” không lạ, đáng lẽ, từ “lăm răm” (lâm râm) phải kết hợp với “trời mưa”. Nhưng ở đây, nó lại đi kết với một cái đối lập với nó là “nắng”. Một từ chỉ sự khô ráo (dương) kết hợp với một từ chỉ sự ướt át (âm), tạo thành một tổ hợp lạ: “nắng cúc lăm răm”, âm và dương tương hợp. Trong cụm từ này, có sự kết hợp của nhiều giác quan: thị giác: màu hồng của nắng, hòa với màu vàng của hoa cúc. Vị giác: mùi của hoa cúc, trong nắng có mùi thơm hoa cúc. Thính giác: răm răm (kết hợp với vũng) gọi liên tưởng đến “trời mưa lâm râm”. Nhưng tác giả không dùng từ “lâm râm” mà dùng “lăm răm” như để tả cái nhìn trong trẻo lấp lánh niềm vui.

Hai câu thơ có kết cấu cân xứng 6 / 6. Từ “vũng nhỏ” mang thanh trắc đối xứng với “nhà em” mang thanh bằng. Nếu liên kết câu thơ theo lối bỏ đọc, ta sẽ có cụm “nhà em” + “vũng nhỏ” hoặc “vũng nhỏ” + “nhà em”. Hẳn sẽ gọi nhiều liên tưởng thú vị. Ta có quyền liên tưởng đến cụm “vũng nhỏ của nhà em”, hoặc rút gọn là “vũng em”. Ở phần đầu của hai câu, từ “anh” và “nắng” đối xứng nên có thể hiểu nắng chỉ người con trai, còn cúc chỉ người con gái. “Nắng cúc” nghĩa là anh và em. Nếu kết hợp cụm đầu và cụm cuối của câu, ta có “nắng cúc” + “vũng nhỏ”. Nghĩa là anh và em vũng nhỏ. Câu thơ không thể hiểu theo nghĩa thực mà ta chỉ có thể hiểu theo nghĩa ẩn dụ, tức là chỉ cảm nhận được “bóng chữ”.

Ở trên, ta đã phân tích kết cấu một câu thơ dựa trên trục ẩn dụ (trục tung) và hoán dụ (trục hoành). Bản thân mỗi từ đã đa nghĩa, khi chúng lắp ghép theo nhiều kiểu khác nhau lại tạo thêm các nghĩa mới. Nói như Phan Ngọc: “Thơ là một cách tổ chức ngôn ngữ hết sức quái đản”. Chỉ mới phân tích câu thơ từ góc độ kết cấu ngôn từ, ta đã thấy phức tạp và thú vị. Đó là chưa phân tích câu thơ trên các phương diện khác như không gian, thời gian, nhân vật, điểm nhìn...

#### **5.3.4.2. Phân tích kết cấu tiểu thuyết *Đống rác cũ* của Nguyễn Công Hoan**

Tiểu thuyết *Đống rác cũ* của Nguyễn Công Hoan có dung lượng khá đồ sộ, ngót 1600 trang, chia làm bốn phần lớn, mỗi phần gồm nhiều chương. Cốt truyện tự nhiên như sau: Trần Đức Thừa bỏ quê lên Lạng Sơn làm cu li rồi về Hà Nội dùng cách mảnh khóc ngoi lên làm giàu. Thừa trở thành đại điền chủ ở Vĩnh Yên, đại tư sản ở Hải Phòng... Cơ nghiệp bị phá sản, tham vọng chính trị không thành, Thừa chết. Ngoài cốt truyện chính, tác giả còn lồng ghép vào đó vô số cốt truyện phụ theo kiểu truyện lồng truyện. Điều đáng lưu ý là các câu chuyện lớn – nhỏ, chính – phụ đều được sắp xếp lộn xộn theo hình thức kể chuyện phi tuyến tính. Mở đầu tác phẩm, tác giả dành thời lượng 17 trang miêu tả tỉ mỉ một cái nhà sang trọng mà sau này độc giả phát hiện ra là nhà mồ. Sau đó, tác giả đẩy lùi thời gian sự kiện để kể về đám tang của người quá cố. Rồi câu chuyện về người đã chết bị “bỏ lửng” ở đó, tác giả chuyển sang kể chuyện quá trình mưu sinh của Thừa. Chương cuối cùng

miêu tả cảnh hỗn loạn của gia đình khi An-be Thừa chết đi. Đáng lẽ, chương I phải được lấp vào sau chương này. Sự kiện sau cùng lại được kể trước tiên nên có sự đảo lộn giữa thời gian được trần thuật và thời gian trần thuật.

Thừa làm nhiều nghề, di chuyển trong nhiều không gian và có quan hệ xã hội rất phức tạp nên điểm nhìn trần thuật của liên tục thay đổi. Mẹ Mão là vợ cả nhưng không có vai trò quan trọng với Thừa, chỉ xuất hiện như cái bóng ma rồi mất hút trong đám người cùng khổ. Cô tình nhân Múi bất ngờ xuất hiện ở Hà Nội rồi biến mất và chỉ để lại trên báo chữ M bí ẩn đầy khêu gợi. Trong khi tác giả chỉ nhìn lướt chân dung mẹ Mão và Múi thì lại nhìn kỹ chi tiết cái cầm lẹm giống nhau giữa Thừa và Xuy-dan. Tác giả nhiều lần gọi mở chi tiết cái cầm lẹm rồi khép lại, “che giấu bí mật”. Đến khi Thừa nhận ra mình đã lấy nhầm con gái thì những ký ức về Múi liên tục quay cuồng. Thừa “nhìn” lại quá khứ, đối chiếu hiện tại để chấp nối lại chuyện tình bị đứt quãng thời trẻ. Hình ảnh cô Lễ cũng thoáng qua và không để lại dấu ấn gì trong đời Thừa. Anh ta vừa đánh chết cô Lễ thì đã vui vẻ trở lại với Ma-ri: *“Trong khi những cảnh thương tâm liên tiếp diễn ra ở gia đình Phúc Lâm, phố Hàng Đào, thì ở phố Hàng Bò, Trần Đức Thừa sống đề huề với Ma-ri và hai đứa con”*. Tác giả dùng lối trần thuật đồng hiện, đặt hai không gian trong thế song đối nhau có tác dụng làm nổi rõ bản chất bội bạc của Thừa.

Cặp nhân vật Thừa và Ma-ri giữ vai trò chủ đạo trong cốt truyện *Đống rác cũ*. Họ liên kết nhau vì đồng tiền, đến khi vỡ nợ thì Ma-ri biến mất làm cho mạch truyện bị đứt. Tác giả rời mắt khỏi mảng không gian đô thị Hà Nội, chuyển sang không gian đồn điền Vĩnh Yên để kể về sự giàu có của ông bà Hàn. Tác giả khéo léo giữ bí mật lai lịch nhân vật, để cho độc giả ngạc nhiên thắc mắc một hồi rồi đến cuối chương mới tiết lộ đó là Thừa và Ma-ri. Dường như biết rằng độc giả sẽ không tin một kẻ cu li như Thừa có thể thành địa chủ trong phút chốc nên tác giả dùng thủ pháp đảo tuyên, lùi lại *“Mười năm về trước”* kể về việc Ma-ri dùng thân xác cướp của Hàn Xương: *“Mới được ba tháng, Hàn Xương đã như cái que. Và thêm hai tháng, thân hình Hàn Xương được tả như đúng cái tên của hắn. Rồi thêm một tháng nữa, bộ xương ấy không nhúc nhích được. Hàn Xương chết”*. Thời gian trần thuật có biên độ rất ngắn: chỉ mười giây đồng hồ nhưng thấu tóm được sáu tháng cuối cùng trong cuộc đời nhân vật. Chúng ta có cảm tưởng, toàn bộ tài sản khổng lồ của Hàn Xương đã nhanh chóng rơi vào tay Ma-ri chỉ trong tích tắc có mấy giây. Sau khi đảo tuyên để giải thích sự việc, tác giả mới yên tâm quay lại hiện tại để kể về các thủ đoạn làm giàu của vợ chồng Thừa.

Không chỉ quan tâm tới kết cấu cốt truyện và sự sắp xếp các chi tiết, Nguyễn Công Hoan còn chú trọng xây dựng kết cấu nhân vật. Truyện có vô số nhân vật nhưng có ba nhân vật chính là Thừa, Ma-ri và mẹ Mão, trong đó, Thừa là nhân vật trung tâm. Xung quanh Thừa là các nhân vật trong gia đình và các đối tác làm ăn rất đa dạng, đủ ngành nghề, địa vị, tuổi tác, tính cách khác nhau... Có thể xếp các nhân vật vào hai hệ thống chính: hệ thống xã hội và hệ thống gia đình. Trong mỗi hệ thống luôn xảy ra trạng thái liên kết và



tranh đấu giữa các thành viên. Chẳng hạn, Thừa tranh đua kịch liệt với Nguyễn Thiện để giành ghế nghị viện Bắc Kỳ. Xung quanh Thừa là sự hậu thuẫn của các quan chức chính quyền, tư sản, địa chủ... nhưng rốt cục Thừa vẫn thua trận vì dân chúng không bỏ phiếu. Thừa cũng kinh doanh nhiều lĩnh vực và cạnh tranh khốc liệt trên thương trường. Về mặt gia đình, xung đột tiềm ẩn thỉnh thoảng bùng phát giữa Thừa và mẹ Mão. Múi thuê người đánh Thừa. Sau này, Thừa lấy nhầm con gái của Múi. Thừa đánh chết cô Lễ rồi nhờ Ma-ri dùng vốn tự có để gỡ tội. Thừa và Ma-ri mâu thuẫn ngầm suốt cả tác phẩm. Ba mẹ con Ma-ri, Pôn, Giăng luôn thù địch với hai mẹ con Mão. Vợ bi kịch kết thúc trong pha đánh nhau kịch liệt giữa các đứa con để tranh cái răng bịt vàng của người cha vừa mới tắt thở. *Đống rác cũ* là một vở bi kịch không có phần mở nút.

*Đống rác cũ* còn có một nhân vật đặc biệt nữa là người kể chuyện. Có khi, người kể chuyện ở ngôi thứ ba số ít và biết tất mọi chuyện. Nhưng đôi lúc, để tránh sự độc diễn nhằm chán, anh ta nhảy sang ngôi thứ nhất để trò chuyện với độc giả: “*Để kết thúc cho phần thứ hai của tiểu thuyết này, kẻ chép truyện xin các bạn độc giả thêm dăm phút nữa, để đọc nốt vài dòng dưới đây./ Chúng ta biết rằng...*”. Đến đây xuất hiện công thức: “*kẻ chép truyện*” + “*các bạn độc giả*” = “*chúng ta*”. Từ ngôi thứ nhất số ít, “*kẻ chép truyện*” đã nhảy sang ngôi thứ nhất số nhiều “*chúng ta*” như để kéo độc giả về phía mình. Có khi, nhân vật “*tôi*” thú nhận mình không hiểu biết hết mọi chuyện, như việc Ma-ri vào Huế dùng “*vốn tự có*” để mua chuộc các quan phong tước cho chồng: “*Thế thì cái gì nó hấp dẫn Ma-ri ở lại đất đế đô những nửa tháng trời ? / Ma-ri không nói rõ, nên tác giả không biết để viết tỉ mỉ lại*”. Tác phẩm có nhiều lớp trần thuật: nhân vật kể cho tác giả rồi tác giả kể lại cho độc giả. Những chuyện gì nhân vật giấu kín thì tác giả và độc giả phải tự suy đoán trên cơ sở lấp ghép các dữ liệu rải rác trên văn bản. Cuối tác phẩm, trong lúc Thừa hấp hối thì Ma-ri hơn hờ khoe việc triều đình đã chấp nhận lời đề nghị của Thừa. Như vậy, độc giả đã biết Ma-ri làm gì ở Huế, phần chìm của tảng băng trôi đã được phát hiện.

#### **5.3.4.3. Phân tích kết cấu truyện *Thành phố thủy tinh* của Paul Auster**

Tác phẩm *Thành phố thủy tinh* có dạng như một tiểu thuyết trinh thám nhưng thực chất là phân trình thám và được xếp vào trào lưu văn chương hậu hiện đại. Nhân vật Daniel Quinn, 35 tuổi gặp biến cố vợ và con trai chết. Anh đang chạy trốn nỗi đau thì gặp một tình huống gọi nhầm số điện thoại. Stillman (con) nhờ thám tử Paul Auster (trùng tên tác giả) theo dõi Stillman (cha) vì nghi ông này có ý định ám sát mình. Daniel Quinn tự nhận là Paul Auster và đổi theo Stillman (cha). Thám tử Daniel Quinn lạc vào một mê lộ với những cuộc kiếm không có mục đích rõ ràng và cũng không rõ ai là thủ phạm. Lúc ở nhà ga, Quinn gặp một tình huống lựa chọn căng thẳng khi thấy xuất hiện đến hai Stillman (cha). Sau một hồi đắn đo, Quinn quyết định bám theo Stillman (cha) đầu tiên và câu chuyện tiếp diễn theo tuyến chính. Nhưng cốt truyện đang diễn tiến nửa chừng thì hai nhân vật chính biến mất và mục đích điều tra bị bỏ dở. Lẽ ra, theo cốt truyện trinh thám truyền thống, toàn

bộ hoạt động của thám tử phải hướng về một mục tiêu chính. Và cuối tác phẩm, thủ phạm phải bị lôi ra ánh sáng, bí mật phải được giải mã.

Cuộc kiếm tìm của thám tử Quinn thực chất là đi tìm các bản ngã song trùng của mình. Thám tử Daniel Quinn có bút danh là William Wilson, mà nhà văn William Wilson lại sinh ra nhân vật Max Work. Cả ba người đều là thực thể sống động, là “mối quan hệ bản ngã tay ba”, gắn liền nhau như hình với bóng. Daniel Quinn lại còn đóng vai Paul Auster mà tên của thám tử này lại trùng với nhà văn Paul Auster. Nhà văn này vừa là nhân vật lại vừa là tác giả của *Thành phố thủy tinh*. Nghĩa là nhà văn Paul Auster vừa là đồng nghiệp vừa là cha đẻ của nhân vật Quinn. Trong lúc đi tìm thám tử Paul Auster, nhân vật Quinn gặp nhà văn Paul Auster. Nghĩa là, nhà văn và thám tử chỉ là một. Nhà văn Paul Auster có đứa con trai tên là Daniel, cùng tên với thám tử Daniel Quinn. Hóa ra, Quinn đi tìm lại tuổi thơ của mình. Chưa hết, Quinn lại tìm thấy sự mất mát của vợ con anh qua sự mất mát giữa hai cha con Stillman. Có thể, Stillman (con) là hiện thân cho quá khứ tuổi trẻ của Quinn. Anh ta nói: “*Tôi là Pete Stillman. Đó không phải là tên của tôi*”. Stillman (con) nói năng khó khăn, tượng trưng cho Quinn thời trẻ vất vả đi tìm một tiếng nói trong làng văn. Còn Stillman (cha) tượng trưng cho tuổi già của Quinn. Khi nhà văn Stillman (cha) biến mất, Quinn “*cảm thấy như vừa đánh mất một nửa bản thân mình*”. Anh ta thừa nhận rằng “*một phần con người hẳn đã chết*”, “*không còn coi mình có thật nữa*” và anh ta cũng biến mất. Truyện có nhiều nhân vật, có tính cách và số phận khác nhau, mỗi nhân vật là một mảnh vỡ. Thám tử Quinn làm cuộc hành trình đi tìm các mảnh vỡ của mình nhưng anh ta bỏ dở công việc nửa chừng. Độc giả lại thay tác giả làm cái việc ghép các mảnh vỡ đó lại để nặn thành một con người đa diện.

Trong văn chương hậu hiện đại, có sự hoán đổi vai trò giữa các hình tượng tác giả - nhân vật - độc giả. Tác phẩm văn chương là một sân chơi dân chủ, bình đẳng, tác giả cũng đóng vai nhân vật và độc giả. Trong *Thành phố thủy tinh*, nhân vật chính là Quinn, tác giả của nhiều tiểu thuyết trinh thám với bút danh là William Wilson. Nhưng nhà văn Quinn lại tồn tại độc lập với nhà văn William Wilson: “*Suy cho cùng thì William Wilson chỉ là một hư cấu, mặc dù thằng cha này đã do chính Quinn sinh ra, nhưng bây giờ thì gã đã có cuộc sống độc lập thật rồi. Quinn rất tôn trọng gã*”. Lối viết của William Wilson khác với lối viết của Quinn. Khi sách được xuất bản dưới cái tên tác giả là William Wilson thì không ai biết đến Quinn nữa, nghĩa là tác giả thật đã chết. Quinn tự nhận mình là thám tử - nhà văn Paul Auster, nghĩa là giữa hai nhà văn cũng có sự hoán đổi cho nhau. Khi đọc những tác phẩm của Stillman (cha), vô tình, Quinn trở thành độc giả của ông. Như vậy, giữa nhà văn - thám tử Quinn và nhà văn - tội phạm Stillman có nhiều mối quan hệ: thám tử - tội phạm, độc giả - tác giả và là quan hệ đồng nghiệp. Trong nhà văn Quinn có một nửa của nhà văn Stillman. Sau khi Stillman và Quinn biến mất, một nhân vật xưng “tôi” xuất hiện, đọc lại cuốn sổ của Quinn và kể lại câu chuyện này. Tuy nhiên, nhà văn “tôi” cũng lưu ý với độc giả rằng, mình không am hiểu lắm vì đã không chứng kiến chuyện ấy. Độc giả là người

chúng kiến chuyện ấy từ đầu chí cuối, vậy thì, độc giả cao hơn nhà văn. Và nếu cảm thấy không hài lòng với những ghi chép nửa vời, còn thiếu sót của các nhà văn thì độc giả có thể tham gia lấp khoảng trống trên văn bản để dựng lại câu chuyện khác đầy đủ hơn.

*Thành phố thủy tinh* có kết cấu phức tạp, truyện lồng truyện, nhiều mảnh ghép. Truyện có nhiều tác giả và mỗi nhà văn đã mang những sáng tác của mình góp mặt vào cuốn tiểu thuyết chung. Hình thức liên văn bản còn thể hiện ở sự lồng ghép vào câu chuyện *Sáng thế ký* có liên quan đến việc xây tháp Babel. Stillman (cha) bị kết tội về việc nhốt con vào phòng kín nhiều năm để tìm hiểu ngôn ngữ nguyên thủy của loài người. Kết quả là đứa bé bị mất ngôn ngữ, nói năng khó khăn. Trong quá trình điều tra, Quinn vẽ lại hành trình đường đi của Stillman (cha) và đoán rằng những con chữ này có thể xếp thành “*The Tower of Babel*”. Cuốn sách “*Khu vườn và tòa tháp*” của Stillman cũng là một biểu hiện liên văn bản trong *Thành phố thủy tinh*. Và cuộc gặp gỡ giữa nhà văn Paul Auster và Quinn đã dẫn bạn đọc lạc sang tác phẩm *Don Quixote*. Paul Auster cho rằng tác giả ban đầu của nó hẳn là người Ả-rập, còn Cervantes chỉ làm việc dịch thuật, tu sửa, nâng cao. Nghĩa là các nhà văn chỉ là người sắp xếp lại câu chuyện theo một thứ tự nào đó cho hấp dẫn. Nhà văn nào sắp xếp câu chuyện thật khéo thì tác phẩm đó sẽ hay. Nhà văn Quinn ghi chép các câu chuyện ly kỳ của anh ta vào một cuốn sổ. Nhà văn Paul Auster căn cứ vào đó mà kể lại theo kết cấu riêng của mình. *Thành phố thủy tinh* như một tấm thảm được đan bởi nhiều người thợ. Sự duyên dáng và độ lâu bền của nó lệ thuộc vào kỹ năng của những người thợ chế tác và những người sử dụng nó: độc giả.

-----

Tác phẩm văn chương là một cấu trúc phức tạp bao gồm nhiều thành tố như: thể loại, ngôn từ, nhân vật, tác giả, không gian, thời gian, cốt truyện, điểm nhìn... Khi phân tích cấu trúc tác phẩm, ta phân tích từng thành tố đó trong mối liên hệ với nhau. Không nên hiểu kết cấu là một thành tố mà nó chỉ là sự sắp xếp các thành tố đó. Nói cách khác, mỗi thành tố là một chữ cái, còn kết cấu là sự sắp xếp các chữ cái ấy để tạo thành một chữ hoàn chỉnh có nghĩa. Bởi vậy, có thể nói, kết cấu đã tạo ra ý nghĩa tác phẩm.

### **Câu hỏi ôn tập**

1. Hãy phân tích một truyện cổ tích Việt Nam theo lý thuyết hình thái học truyện cổ tích của Propp.
2. Phân tích điểm nhìn nghệ thuật trong truyện ngắn *Đôi mắt của Nam Cao* hoặc truyện *Gặp gỡ cuối năm* của Nguyễn Khải.
3. Hãy chọn phân tích kết cấu ngôn ngữ trong một bài thơ của Xuân Diệu.

## KẾT LUẬN

Thi pháp học đã có bề dày 2300 năm, trong suốt chặng đường phát triển, nó đã trải qua nhiều biến thiên, thay hình đổi dạng liên tục. Thi pháp học cổ điển gắn liền với việc nghiên cứu thể loại, dạy phương pháp sáng tác văn chương. Hai công trình lớn nhất là *Nghệ thuật thi ca* của Arisote và *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp. Những nguyên lý Thi pháp học của Arisote đã chi phối châu Âu suốt thời đại. Trước thế kỷ XIX, mặc dù cũng có một vài công trình Thi pháp học nhưng không thoát ra khỏi sự ảnh hưởng của *Nghệ thuật thi ca*.

Đầu thế kỷ XX, chủ nghĩa hình thức Nga đặt những viên đá tảng xây dựng nên nền Thi pháp học hiện đại. Mặc dù tồn tại ngắn ngủi nhưng một số thành quả của nó vẫn được nảy nở ở phương Tây. Giữa thế kỷ XX, ở Âu Mỹ đã có một nền Thi pháp học hoàn chỉnh, hiện đại với các trường phái như: Thi pháp học thể loại, Thi pháp học hình thức ngôn ngữ, Thi pháp học cấu trúc – Ký hiệu học, Thi pháp học phê bình Mới, Thi pháp học Văn hóa – lịch sử... Mặc dù có nhiều trường phái như vậy như tất cả đều thống nhất nhau ở chỗ: lấy đối tượng nghiên cứu là hình thức nghệ thuật tác phẩm.

Thời trung đại, Việt Nam có ảnh hưởng Thi pháp học Trung Quốc. Từ đầu thế kỷ XX, các khuynh hướng Thi pháp học ở phương Tây đã du nhập vào Việt Nam. Trong giai đoạn 1955 – 1975, miền Nam tiếp thu Thi pháp học Âu – Mỹ. Sau 1975, Thi pháp học có trầm lắng một thời gian ngắn rồi bùng phát sau 1987, chủ yếu tiếp thu Thi pháp học của Nga. Do tiếp thu từ nhiều nguồn khác nhau nên bức tranh Thi pháp học Việt Nam cũng rất đa dạng, phức tạp. Tuy nhiên, chúng ta cũng cần thống nhất nhau trong một số vấn đề cơ bản của Thi pháp học.

Ta hiểu, Thi pháp học là một khoa học nghiên cứu về Thi pháp, tức là nghiên cứu phương pháp sáng tác nghệ thuật. Đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học là hình thức nghệ thuật tác phẩm, bao gồm văn chương và các loại hình nghệ thuật khác. Phương pháp cơ bản của nó là cấu trúc – hình thức. Thi pháp học gồm có các chuyên ngành như sau: Thi pháp học lý thuyết (lý luận và lịch sử), Thi pháp học chuyên biệt (so sánh, phân tích). Hiện nay, ở Việt Nam, Thi pháp học thuộc bộ môn Lý luận văn chương.

Khi nghiên cứu một tác phẩm nghệ thuật, việc đầu tiên cần lưu ý là chất liệu ngôn ngữ và mô hình thể loại của nó. Thi pháp ngôn từ được thể hiện qua việc sử dụng các phương tiện và phương pháp tu từ ngữ âm, ngữ nghĩa, cú pháp và các thủ pháp khác. Ngôn ngữ thơ có tính hình tượng và tính tổ chức cao. Ngôn ngữ văn xuôi có các thành phần: chủ thể phát ngôn, lời trần thuật trực tiếp và gián tiếp, kể và tả, phong cách ngôn ngữ tác giả... Đối với Thi pháp thể loại, ta cần lưu ý đến chức năng và đặc điểm thể loại. Các thể loại văn chương dân gian và trung đại thường có tính khuôn mẫu. Nhưng ở các thể loại hiện đại bên cạnh bộ khung truyền thống, các nhà văn cũng thiết kế nên các mô

hình mới. Một số thể loại truyền thống đã trở thành siêu thể loại trong văn chương hiện đại như thần thoại, sử thi, tiểu thuyết...

Thế giới hình tượng trong tác phẩm văn chương bao gồm nhân vật – tác giả, không gian – thời gian. Khi nghiên cứu Thi pháp nhân vật, người ta thường quan tâm đến hệ thống kiểu loại nhân vật, nghệ thuật xây dựng nhân vật. Hình tượng tác giả mà ta nói ở đây không phải là tác giả ở ngoài đời mà là hình bóng của người trần thuật trong tác phẩm. Mỗi nhà văn đều để lại dấu ấn của mình trong tác phẩm mà ta gọi là phong cách nhà văn. Thi pháp tác giả và Thi pháp nhân vật tương tác nhau sẽ tạo ra quan niệm nghệ thuật về con người. Đây là những triết lý về con người được suy ra từ hình thức nghệ thuật tác phẩm. Mỗi thời đại, mỗi thể loại, nhà văn có một quan niệm khác nhau về con người. Những quan niệm ấy có thể thay đổi trong tương lai, nhất là khi tiểu thuyết Mới chủ trương thủ tiêu tác giả, nhân vật để dành chỗ cho sự sáng tạo của độc giả và thế giới đồ vật.

Không gian, thời gian và vạn vật là ba yếu tố cấu thành nên mô hình thế giới. Tác phẩm nghệ thuật cũng phản ánh không gian, thời gian lý tính nhưng chỉ có không gian, thời gian cảm tính mới thuộc đối tượng nghiên cứu của Thi pháp học. Không gian và thời gian nghệ thuật bao gồm các loại cơ bản: thiên nhiên, sinh hoạt, văn hóa, tâm lý, tu từ, trần thuật, văn bản... Riêng thời gian có hai loại lớn là thời gian được trần thuật (hình tượng) và thời gian trần thuật (cách kể). Không gian và thời gian thường liên kết nhau tạo ra bức tranh hoàn chỉnh về sự vật. Mỗi thời, có một cách thể hiện không gian và thời gian nghệ thuật khác nhau. Trong văn chương hậu hiện đại, có nhiều thủ pháp thể hiện rất mới mẻ như không – thời gian phi lý, không gian kỳ ảo, thời gian dòng ý thức...

Cuối cùng, ta nghiên cứu bộ ba tạo thành kiến trúc tác phẩm là cốt truyện – điểm nhìn – kết cấu. Theo quan điểm truyền thống, cốt truyện là bộ xương sống của tác phẩm tự sự nhưng theo quan điểm hiện đại, điều này không bắt buộc. Cốt truyện có nhiều yếu tố: mô típ, tình huống, chi tiết... Thi pháp học không nghiên cứu điểm nhìn lập trường tư tưởng ngoài xã hội mà chỉ tìm hiểu cách nhìn trong tác phẩm nghệ thuật. Bao gồm: điểm nhìn tác giả - nhân vật – không gian – thời gian – tâm lý – quan điểm – tu từ - trần thuật... Kết cấu tác phẩm là sự sắp xếp, phân bố các chi tiết trong tác phẩm để đạt hiệu quả nghệ thuật. Kết cấu có liên quan tới tất cả các thành tố cấu thành tác phẩm nghệ thuật như nhân vật, không gian thời gian, cốt truyện, ngôn ngữ, thể loại, điểm nhìn...

Nếu hiểu cấu trúc là mối quan hệ giữa các thành tố thì các thành tố nêu trên cần phải được xem xét trong mối quan hệ chi phối lẫn nhau. Nhiều khi, ý nghĩa của tác phẩm là do mối quan hệ làm nên. Bởi vậy, khi nghiên cứu một tác phẩm, đầu tiên, ta sẽ nghiên cứu chuyên biệt từng thành tố, sau đó, liên kết các thành tố đó lại để tìm hiểu ý nghĩa chung. Đối với nghiên cứu Thi pháp tác giả, giai đoạn, trào lưu văn chương cũng vậy. Chỉ khác là, nghiên cứu Thi pháp tác giả cần chỉ ra phong cách và sự đóng góp của nhà văn. Nghiên cứu giai đoạn, trào lưu cần chỉ ra đặc điểm cũng như vai trò của nó đối với

đời sống văn chương đương đại. Và dù phạm vi nghiên cứu như thế nào, chúng ta cũng không nên đi lạc ra khỏi địa hạt hình thức nghệ thuật tác phẩm văn chương.

Thi pháp học có một vai trò rất lớn trong việc nghiên cứu, phê bình và giảng dạy văn chương. Những năm gần đây, bộ sách giáo khoa Ngữ văn 12 (nâng cao) đã được thiết kế theo tinh thần của Thi pháp học. Trong nhà trường phổ thông, giáo viên đã chú ý nhiều đến việc phân tích hình thức nghệ thuật tác phẩm. Hy vọng rằng trong tương lai không xa, nhưng kiến thức, kỹ năng Thi pháp học sẽ được sử dụng rộng rãi trong nhà trường.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Trần Hoài Anh (2009) – *Lý luận – phê bình văn học ở đô thị miền Nam 1954 – 1975* – NXB Hội nhà văn, H.
2. Aristote – Lưu Hiệp (1999) – *Nghệ thuật thơ ca. Văn tâm điều long* (tái bản) – NXB Văn học, H.
3. Lê Huy Bắc (chủ biên) (2013) – *Phê bình văn học hậu hiện đại Việt Nam* – NXB Tri thức, H.
4. M. Bakhtin (1972) – *Vấn đề nội dung, chất liệu và hình thức trong sáng tác nghệ thuật ngôn từ* - T/c Những vấn đề văn học và mỹ học, M.
5. M. Bakhtin (1992) – *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết* – Trường viết văn Nguyễn Du, H.
6. M. Bakhtin (1993) – *Những vấn đề thi pháp Đotxtoiexki* – NXB Giáo dục, H.
7. M. Bakhtin (2006) – *Sáng tác của Francois Rabelais và nền văn hóa dân gian trung cổ và Phục hưng* (Từ Thị Loan dịch) – NXB KHXH, H.
8. Nguyễn Phan Cảnh (1985) – *Ngôn ngữ thơ* – NXB ĐH & GDCN, H.
9. Trần Duy Châu (dịch và biên khảo) (2008) – *Thi học và ngữ học, lý luận văn học phương Tây hiện đại* – NXB Văn học
10. Đào Ngọc Chương (2003) – *Thi pháp tiểu thuyết và sáng tác của E. Hemingway* – Luận án tiến sĩ Ngữ văn, TP.HCM.
11. Nguyễn Văn Dân (2004) – *Phương pháp luận nghiên cứu văn học* - NXB KHXH, H.
12. Nguyễn Văn Dân (2004) – *Góp phần tìm hiểu phương pháp cấu trúc* – Tạp chí Sông Hương, số 3
13. Chu Xuân Diên (1981) - *Về việc nghiên cứu thi pháp văn học dân gian* – T/c Văn học, số 5
14. Chu Xuân Diên (1989) – *Truyện cổ tích dưới mắt các nhà khoa học* – Trường ĐHTH TP.HCM.
15. Đặng Anh Đào (1995) – *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại* – NXB Giáo dục, H.
16. Phan Thị Đào (1999) – *Tìm hiểu thi pháp tục ngữ Việt Nam* – NXB Thuận Hóa
17. Nguyễn Kim Đính (1985) – *Một số vấn đề về thi pháp của nghệ thuật ngôn từ* - T/c Văn học, số 5 + 6
18. Nguyễn Kim Đính (1991) – *M. M. Ba-kho-tin và vấn đề ngôn từ văn chương* – T/c Khoa học, Trường ĐHTH Hà Nội, số 4
19. Trần Thái Đĩnh (1969) – *Thuyết cơ cấu và phê bình văn học* – T/c Bách khoa, số 289 – 294
20. Trịnh Bá Đĩnh (2002) – *Chủ nghĩa cấu trúc và văn học* – NXB Văn học, H.

21. Trịnh Bá Đình (chủ biên) (2013) – *Lịch sử lí luận phê bình văn học ở Việt Nam* - NXB KHXH, H.
22. Nguyễn Xuân Đức (2003) – *Những vấn đề thi pháp văn học dân gian* – NXB KHXH, H.
23. Nguyễn Xuân Đức (2005) – *Thi pháp ca dao* – T/c Văn học
24. Ja. Gurevich (1996) – *Các phạm trù văn hóa trung cổ* (Hoàng Ngọc Hiến dịch - NXB Giáo dục, H.
25. S. Hawking (2013) – *Lược sử thời gian* – NXB Trẻ
26. Nguyễn Hải Hà (1992) – *Thi pháp tiểu thuyết L. Tônxtôi* – NXB Giáo dục, H.
27. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (1992) – *Từ điển thuật ngữ văn học* – NXB Giáo dục, H.
28. Lê Thị Tuyết Hạnh (2003) – *Thời gian nghệ thuật trong cấu trúc văn bản tự sự* – Trường ĐHSP, H.
29. Nguyễn Văn Hạnh & Huỳnh Như Phương (1995) – *Lý luận văn học, vấn đề và suy nghĩ* – NXB Giáo dục, H.
30. Phạm Ngọc Hiến (2007) – *Thi pháp tiểu thuyết sử thi Việt Nam 1945 – 1975* - Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Viện Văn học, H.
31. Phạm Ngọc Hiến (2008) – *Lược sử Thi pháp học Việt Nam* – [www.Vanchuongviet.org](http://www.Vanchuongviet.org), ngày 15 / 12.
32. Phạm Ngọc Hiến (2011) - *Thi pháp không gian - thời gian trong tiểu thuyết Trước giờ nổ súng của Phan Tứ* - T/c Đại học Sài Gòn, số 7 (9).
33. Phạm Ngọc Hiến (2009) - *Mấy vấn đề dạy học Văn theo hướng Thi pháp học* – T/c Văn học, số 4
34. Phan Thu Hiền (2006) – *Thi pháp học cổ điển Ấn Độ* - NXB KHXH, H.
35. Hoàng Ngọc Hiến (1991) – *Thi pháp của truyện* – Báo Văn nghệ, số 31
36. Đào Duy Hiệp (2005) – *Các cấp độ thời gian trong truyện ngắn Chí Phèo* – T/c Văn học, số 7
37. Đỗ Đức Hiểu (1992) – *Thi pháp học. Thi pháp thơ* – Báo Văn nghệ, số 25 / 4
38. Đỗ Đức Hiểu (1993) – *Đổi mới phê bình văn học* – NXB KHXH & Mũi Cà Mau
39. Đỗ Đức Hiểu (1998) – *Đổi mới đọc và bình văn* – NXB Hội nhà văn, H.
40. Đỗ Đức Hiểu (2000) – *Thi pháp hiện đại* – NXB Hội nhà văn, H.
41. Nguyễn Thái Hòa (2000) – *Những vấn đề thi pháp của truyện* – NXB Giáo dục, H.
42. Nguyễn Thái Hòa (2006) – *Từ điển tu từ - Phong cách học – Thi pháp học* – NXB Giáo dục, H.
43. Kiều Thu Hoạch (2007) – *Truyện Nôm: Lịch sử phát triển và thi pháp thể loại* – NXB Giáo dục, H.
44. Roman Jakobson (2008) – *Thi học và Ngữ học. Lý luận văn học phương Tây hiện đại* (Trần Duy Châu biên khảo) – NXB Văn học, H.



45. Nguyễn Thị Dư Khánh (1995) – *Phân tích tác phẩm văn học từ góc độ thi pháp* – NXB Giáo dục, H.
46. M.B. Khrapchenko (1985) – *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người* (tập 2) – NXB KHXH, H.
47. M.B. Khrapchenko (1991) – *Thi pháp học lịch sử: các khuynh hướng nghiên cứu cơ bản* – T/c Văn hóa dân gian, số 3
48. M.B. Khrapchenko (2002) – *Những vấn đề lý luận và phương pháp luận nghiên cứu văn học* – NXB ĐHQG Hà Nội,
49. Thụy Khuê (2012) – *Phê bình văn học thế kỷ XX* – <http://thuykhue.free.fr/stt/p/PBVH-Ch04.html>
50. Nguyễn Xuân Kính (2007) – *Thi pháp ca dao* – NXB ĐHQG Hà Nội,
51. Cao Kim Lan (2005) – *Mấy vấn đề thi pháp cốt truyện* – T/c Văn học, số 6
52. Iu. Lotman (2004) – *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* – NXB ĐHQG Hà Nội,
53. Phương Lựu (2001) – *Lý luận phê bình phương Tây thế kỷ XX* – NXB Văn học, H.
54. Phương Lựu (2002) – *Từ văn học so sánh đến thi học so sánh* – NXB Văn học, H.
55. E.M. Meletinski (2004) – *Thi pháp của huyền thoại* – NXB ĐHQG Hà Nội
56. Phan Ngọc (2000) – *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học* – NXB Trẻ, TP.HCM,
57. Triều Nguyên (2006) – *Bình giải thơ từ góc độ cấu trúc ngôn ngữ* - NXB Giáo dục, H.
58. Vương Trí Nhàn (1981) – *Chung quanh khái niệm “thi pháp” trong khoa nghiên cứu văn học xô-viết hiện nay* – T/c Văn học,
59. Vương Trí Nhàn (2000) – *Thi pháp: Sự hình thành, nghĩa và xu thế ứng dụng* – Báo Văn nghệ, số 26 / 10
60. Phan Đăng Nhật (2005) – *Tìm hiểu Thi pháp học qua thi pháp ca dao* – T/c Văn hóa nghệ thuật, số 5
61. Phan Đăng Nhật (2006) – *Mối quan hệ giữa hình thức nghệ thuật và nội dung ở Thi pháp học // Trong: Thông báo văn hóa dân gian 2005* – NXB KHXH, H.
62. Bùi Mạnh Nhị (1995) - *Thi pháp ca dao dân ca trữ tình Việt Nam nhìn từ góc độ lý luận của truyền thống folkore học Nga* – Luận án tiến sĩ, Viện Văn học Nga,
63. Bùi Mạnh Nhị (1998) - *Thời gian nghệ thuật trong ca dao dân ca trữ tình* – T/c Văn học, số 4
64. Nhiều tác giả (2004) - *Tự sự học – một số vấn đề lý luận và lịch sử* - Trường ĐHSP Hà Nội,
65. Nhiều tác giả (2010) - *Thi pháp học ở Việt Nam* – NXB Giáo dục, H.
66. Lê Trường Phát (1996) – *Đặc điểm thi pháp truyện thơ các dân tộc thiểu số* - Luận án phó tiến sĩ Ngữ văn, H.
67. Lê Trường Phát (2000) – *Thi pháp văn học dân gian* – NXB Giáo dục, H.

68. Nguyễn Khắc Phi, Trần Đình Sử (1997) - *Về thi pháp thơ Đường* – NXB Đà Nẵng,
69. Huỳnh Như Phương (2002) – *Trường phái hình thức Nga và văn xuôi tự sự* - T/c Văn học, số 5
70. Huỳnh Như Phương (2007) – *Trường phái hình thức Nga* – NXB ĐHQG TP.HCM,
71. G.N. Poxpelov (1998) – *Dẫn luận nghiên cứu văn học* – NXB Giáo dục, H.
72. V.Ia Propp (2003 - 2004) – *Tuyển tập* (Chu Xuân Diên biên dịch) – NXB Văn hóa dân tộc, H.
73. Vũ Văn Sĩ (1999) – *Về một đặc trưng của thi pháp thơ Việt Nam (1945 – 1995)* – NXB KHXH, H.
74. Lê Sơn (1972) – *Ngành nghiên cứu văn học Liên Xô chống chủ nghĩa cấu trúc* – T/c Văn học, số 5
75. Lê Sơn (chủ biên) (2000) - *Sáng tác của Dostoevski những tiếp cận từ nhiều phía* - Viện Thông tin KHXH, H.
76. Trần Đình Sử (1987) - *Thi pháp thơ Tố Hữu* – NXB Tác phẩm mới, H.
77. Trần Đình Sử (1998) - *Giáo trình dẫn luận Thi pháp học* – NXB Giáo dục, H.
78. Trần Đình Sử (2002) - *Thi pháp Truyện Kiều* – NXB Giáo dục, H.
79. Trần Đình Sử (2005) - *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam* – NXB ĐHQG Hà Nội,
80. Trần Đình Sử (2005) - *Tuyển tập* (tập 2) – NXB Giáo dục, H.
81. Trần Nho Thìn (2006) – *Thi pháp truyện ngắn trung đại Việt Nam* – T/c Văn học, số 9
82. Đỗ Lai Thúy (biên soạn) (2001) – *Nghệ thuật như là thủ pháp, lý thuyết chủ nghĩa hình thức Nga* – NXB Hội nhà văn, H.
83. Đỗ Lai Thúy (2005) – *Phương pháp phê bình Thi pháp học* – T/c Văn hóa nghệ thuật, H. số 8
84. Lộc Phương Thủy (chủ biên) (2007) – *Lý luận phê bình văn học thế giới thế kỷ XX* – NXB Giáo dục, H.
85. Lương Duy Thứ (1996) - *Thi pháp thơ Đường* – Trường ĐHTH TP.HCM,
86. Phan Trọng Thường (2002) – *Những ngộ nhận về thi pháp và phương pháp trong nghiên cứu văn học hiện nay* – Báo Văn nghệ, số 8 / 6
87. Đặng Tiến (2008) - *Roman Jakobson và thi pháp* – [www. vanchuongviet.org](http://www.vanchuongviet.org), ngày 25 / 3
88. Đặng Tiến (2009) – *Thơ, thi pháp và chân dung* – NXB Phụ nữ,
89. Tzvetan Todorov (2004) – *Mikhail Bakhtine – Nguyên lý đối thoại* – NXB Seuil, Paris, 1981, NXB ĐHQG, TP.HCM.
90. T. Todorov (1999) – *Thi pháp học cấu trúc* (Trần Duy Châu dịch) - Trường ĐHSP TP.HCM
91. T. Todorov (2004) – *Thi pháp văn xuôi* (Đặng Anh Đào, Lê Hồng Sâm dịch)– Trường ĐHSP Hà Nội,

92. Lê Ngọc Trà (1990) – *Một số vấn đề Thi pháp học // Trong: Lý luận và văn học* – NXB Trẻ, TP.HCM,
93. Hà Bình Trị (1999) - *Những đặc điểm thi pháp của các thể loại văn học dân gian* – NXB Giáo dục, H.
94. Đỗ Bình Trị (2006) - *Truyện cổ tích thần kỳ Việt đọc theo Hình thái học của truyện cổ tích của V. Ya. Propp* – NXB ĐHQG TP.HCM,
95. Hoàng Trinh (1971) – *Phương Tây văn học và con người* (tập 2) - NXB KHXH, H.
96. Hoàng Trinh (1979) – *Ký hiệu – nghĩa và phê bình văn học* – NXB Văn học, H.
97. Hoàng Trinh (1992) – *Từ Ký hiệu học đến Thi pháp học* – NXB KHXH, H.
98. Hoàng Trinh (1998) – *Tuyển tập văn học* – NXB Hội nhà văn, H.
99. Bùi Thanh Truyền (chủ biên) (2009) – *Thi pháp trong văn học thiếu nhi* – NXB Giáo dục, H.
100. Phùng Văn Tửu (2002) – *Tiểu thuyết Pháp hiện đại, những tìm tòi đổi mới* – NXB KHXH, H.

## NHỮNG CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ CÓ LIÊN QUAN TỚI ĐỀ TÀI

1. Mấy vấn đề trao đổi xung quanh thể loại tiểu thuyết sử thi - T/c **Thông báo khoa học** (ĐHSP Huế), số 1/2006
2. Không gian nghệ thuật trong bộ tiểu thuyết "Cửa biển" của Nguyễn Hồng – Báo Hải Phòng cuối tuần, số 23/6/2006
3. Tiểu thuyết sử thi, mấy vấn đề đặc trưng thể loại - T/c **Khoa học xã hội**, số 8/2006
4. Chất sử thi và chất tiểu thuyết trong Dấu chân người lính của Nguyễn Minh Châu - T/c **Nghiên cứu Văn học**, số 2/2007
5. Mấy vấn đề dạy học Văn theo hướng Thi pháp học - T/c **Nghiên cứu Văn học**, số 4/2009
6. Kết cấu trần thuật trong tiểu thuyết Đống rác cũ của Nguyễn Công Hoan – T/c **Khoa học và đào tạo**, ĐH Văn Hiến, số 1 (11/2009)
7. Thi pháp chi tiết trong Chiếc lá cuối cùng của O. Henry - T/c Văn nghệ Bình Dương, số 4/2010
8. Lược sử Thi pháp học Việt Nam - T/c Non nước, số 5/2010.
9. Thi pháp ca dao qua bài Hôm qua ra đứng bờ ao – T/c **Khoa học và đào tạo**, ĐH Văn Hiến, số 2 (2010)
10. Bàn về cách mở đầu của truyện cổ tích - T/c **Thế giới trong ta**, số 7 & 8/2010
11. Điểm nhìn nghệ thuật trong truyện ngắn Đôi mắt của Nam Cao – T/c **Khoa học và đào tạo**, ĐH Văn Hiến, số 3 (11/2010)
12. Thi pháp không gian - thời gian trong tiểu thuyết Trước giờ nổ súng của Phan Tứ - T/c **Đại học Sài Gòn**, số 7 (9 / 2011).
13. Hình tượng thời gian trong bài thơ Vội vàng của Xuân Diệu - T/c **Văn học và Tuổi trẻ**, số 5 & 6 / 2012.
14. Hình tượng không gian trong bài thơ Tràng giang của Huy Cận - Kỷ yếu hội thảo “Phong trào Thơ mới và văn xuôi Tự lực văn đoàn – 80 năm nhìn lại” – **ĐHSP TP.HCM**, 10 / 2012.
15. Nghệ thuật ngôn từ trong bài thơ Tây Tiến - T/c Lang Bian, số 118 (5 / 2013)
16. Nghệ thuật xây dựng nhân vật anh hùng đa diện trong tiểu thuyết Trên mảnh đất này của Hoàng Văn Bôn - T/c **Khoa học - Đại học Phú Yên**, số 3 (5/2013)