



Ebook Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều Phần 2 - Phan Ngọc 966393

sư phạm ngữ văn (Trường Đại học Sư phạm Thái Nguyên)



Scan to open on Studeersnel

CHƯƠNG V

MỘT VÀI VẤN ĐỀ NHẬN THỨC LUẬN CHUNG QUANH TRUYỆN KIỀU

Trong chương này chúng tôi đề cập tới một vài vấn đề có tính chất nhận thức luận của phong cách học. Phê bình văn học khi đánh giá một tác phẩm là căn cứ vào yêu cầu tư tưởng, nghệ thuật của giai đoạn hiện tại mà khen hay chê. Mục đích của nó là giáo dục tư tưởng, nghệ thuật cho quần chúng. Nó chỉ có nhiệm vụ làm cho quần chúng hiểu được những yêu cầu về nội dung và hình thức của văn học hiện tại để thưởng thức và sáng tác cho đúng với những yêu cầu này. Chính vì vậy, trong trường hợp *Truyện Kiều* chẳng hạn, đã nảy sinh vô số những cách đánh giá khác nhau. Sự khác nhau này xét cho cùng đều quy về yêu cầu chính trị của từng tầng lớp. Phạm Quỳnh ca ngợi *Truyện Kiều* không phải vì văn học dân tộc, mà vì muốn sử dụng *Truyện Kiều* để làm cho nhân dân tìm ở đây một ảo tưởng, đừng quên thực tế trước mắt của chế độ thuộc địa. Ngô Đức Kế và Huỳnh Thúc Kháng phê phán nó không phải vì ghét nó. Riêng chúng tôi đã có dịp tiếp xúc với cụ Huỳnh, vì cụ là bạn thân của cha tôi, thì thấy cụ hết sức ca ngợi *Truyện Kiều*. Đó là vì yêu cầu

chính trị của những người yêu nước lúc bấy giờ là phải mượn phê phán *Truyện Kiều* để đả kích hành vi đối trá của Phạm Quỳnh. Tầng lớp tiểu tư sản mê *Truyện Kiều*, vì họ thấy trong *Truyện Kiều* chứa đựng yêu cầu thoả mãn những khát vọng cá nhân, điều mà họ đang đòi hỏi. Quần chúng lao động và nhân dân cách mạng yêu *Truyện Kiều* vì nó chống áp bức, xác định quyền tồn tại thành người của những người bị chà đạp.

Phong cách học là khoa học nghiên cứu các kiểu lựa chọn không thể tránh những vấn đề nhận thức luận, bởi vì nó muốn tìm ra những thao tác làm việc, cái phân lao động kỹ thuật của nhà văn có thể truyền thụ cho thế hệ sau. Do đó, nó phải giải đáp những câu hỏi mà phê bình văn học không cần giải đáp. Thứ nhất, tại sao xưa nay, dù khen hay chê *Truyện Kiều*, người ta không lấy câu chuyện gì làm bằng chứng, mà chỉ lấy câu chuyện tình yêu để cãi nhau? Điều đó chứng tỏ tự thân cách nghiên cứu tình yêu của Nguyễn Du làm nảy sinh mọi mâu thuẫn khác nhau trong cách đánh giá. Vậy Nguyễn Du ở đây đã sử dụng những thao tác gì khiến cho câu chuyện trở thành gay cấn đến thế? Thứ hai, tại sao lại có hiện tượng tập Kiều, vịnh Kiều, thậm chí bói Kiều? Phong cách học cần phải giải thích cho được kiểu lựa chọn đạt đến trình độ nào thì làm nảy sinh hiện tượng bắt chước như tập Kiều, đến đâu thì làm nấy sinh hiện tượng bói? Phê bình văn học đưa ra yêu cầu, rồi căn cứ vào yêu cầu mà đánh giá. Phong cách học giới thiệu các thao tác làm việc đã thoả mãn

được những yêu cầu nào đó trong quá khứ để nhà văn hiện đại làm đúng được theo đơn đặt hàng của thời đại, đỡ phải mây mờ vất vả. Có khoa học là có phân công. Một người làm mọi việc thì chắc chắn không có việc nào làm chu đáo.

I- Tình yêu trong Truyện Kiều

1. Nói đến *Truyện Kiều*, thế nào người ta cũng nói đến tình yêu, và thậm chí rất nhiều người chỉ thấy có vấn đề tình yêu. Mọi sự khen chê đều tập trung vào đấy. Phải đến gần đây, sau Cách mạng Tháng Tám, người ta mới phát hiện rằng ngoài tình yêu, *Truyện Kiều* còn chứa đựng những vấn đề xã hội. Đó là nhận xét đầu tiên. Nhưng không phải hề là tiểu thuyết tức là nói đến tình yêu, và đã nói đến tình yêu thì lập tức sinh chuyện tranh cãi. Hoàn toàn không phải thế.

Tình yêu chỉ là một hiện tượng xã hội như mọi hiện tượng xã hội khác, do đó, nó đồng thời là một hiện tượng lịch sử. Cũng như thiên nhiên tồn tại trước khi có loài người, nhưng ngôn ngữ thiên nhiên chỉ ra đời ở Châu Âu từ thế kỷ 18; cũng vậy, tình yêu theo nghĩa vợ chồng, trai gái thương nhau, thì có từ thượng cổ, nhưng tình yêu như một phạm trù mỹ học lại ra đời rất muộn.

Một thí dụ rất hiển nhiên, nhưng ít được chú ý. Trong văn học Việt Nam trước thời Lê mạt, trong những tác phẩm được quy định niên đại chính xác, trừ *Truyện kỳ mạn lục*, hầu như không có đàn bà. Chỉ thấy

có đàn ông, và đàn ông với cương vị xã hội cụ thể. - hoà thượng, nho sĩ, tướng quân, vua chúa. Còn đàn bà muốn xuất hiện, thì cái nét khu biệt người phụ nữ phải bị thủ tiêu trước đã. Ta có người đàn bà trong tranh, người tiết phụ, tức là người đàn bà không thể gây nên dục vọng tình yêu ở bất kỳ ai. Đó là nói đến văn học được sáng tạo bởi những con người được đào luyện trong môi trường Phật giáo hay Khổng giáo. Còn trong văn học dân gian, chắc chắn phải khác. Ta chưa có thể quy định niên đại cho các bài ca dao Việt Nam, nhưng rõ ràng trong *Kinh thi* đã nói đến những đòi hỏi của xác thịt (trong các thiên *Trịnh, Vệ*). Tuy đây chưa phải là tình yêu theo cái nghĩa của mỹ học; nhưng người đàn bà thì rõ rệt là có. Tình hình Trung Quốc đã thế, tình hình Việt Nam cũng không thể khác. Trai gái Việt Nam gặp nhau trong lao động, yêu nhau là điều dĩ nhiên. Nhưng muốn cho tình yêu trở thành một đề tài văn học, thì nó phải được một tầng lớp trí thức thừa nhận và *dám thừa nhận*, nó chống lại tư tưởng thống trị là trọng nam khinh nữ, cha mẹ đặt đâu con xin ngồi đấy, đàn bà là vật sở hữu của cha mẹ, của công xã (lệ nộp cheo). Muốn có tình yêu như một phạm trù nghệ thuật phải có cái ý thức về tự do lựa chọn. Mặc dầu tình yêu có nguồn gốc xác thịt, nhưng nếu mọi việc đều bị quy định không có đương sự xen vào thì nó không biểu hiện thành nghệ thuật hay chỉ mới là nghệ thuật một nửa khi sự lựa chọn từ bên ngoài lại trùng về mơ ước của đương sự.

2. Tình hình vào thời Lê mạt khác hẳn. Cái đối tượng mà nền văn học cũ không dám nhắc đến, thì nay trở thành thần tượng của nền văn học mới. Người đàn bà xuất hiện mọi nơi, trở thành vị nữ hoàng mà hào quang và uy tín lấn át mọi thần tượng khác. Đây là người đàn bà "*nghiêng nước nghiêng thành*", khao khát tình yêu, có một cơ thể "*trong ngọc trắng ngà*". Người đàn bà mà Nho giáo sợ hãi, mà Phật giáo xua đuổi, lúc này thống trị toàn bộ văn học. Câu chuyện tình yêu đôi lứa trở thành chủ đề của mọi thể loại, không những truyện Nôm (*Hoa Tiên*, *Sơ kính tân trang*, *Phạm Công Cúc Hoa*), ngâm khúc (*Cung oán*, *Chinh phụ ngâm*, *Bản nữ thân*), hát nói (Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ), mà ngay cả văn tế (Phạm Thái, Nguyễn Du), phú (Nguyễn Bá Lân), thậm chí cả kinh nghĩa và văn sách (Lê Quý Đôn). Cái thế hệ các quân tử, hoà thượng, trượng phu, ẩn sĩ rời khỏi sân khấu, và cùng với họ cũng biến mất luôn lý luận "*Văn để chở đạo*" của Chu Hy, thơ là để di dưỡng tính tình. Một trào lưu văn học mới ra đời. Nhân vật của nó là "*Người tài tử, khách thuyền quyên*", những con người trẻ, đẹp, có tài, và khao khát tình yêu, bởi vì "*Tài tử với giai nhân là nợ sẵn*". Vấn đề chủ đạo của nền văn học này là vấn đề hạnh phúc. Hạnh phúc đối với nó không phải là niết bàn, say mùi đạo, tri mệnh, mà là cuộc sống vật chất đầy đủ, có tiền, có tình yêu. Nghệ thuật, do đó, không phải là để minh hoạ đạo lý, mà để xác lập cái nhìn mới của thế hệ này: quyền sống no đủ, thực hiện được khả năng sẵn có của mình và hưởng tình yêu. Có sự đối lập

về hệ tư tưởng. Hệ tư tưởng trước đó thấm tóe vào chữ "sợ": sợ trời, sợ lời thánh nhân, sợ những người khác đã đành, mà sợ cả chính mình nữa, bởi vì khi người quân tử đứng một mình, thì có "*mười con mắt nhìn vào mình*" (*Đại học*). Thái độ con người là *run run sợ sợ như bước đến vực sâu, như đi trên băng mỏng* (*Kinh thư*). Tiêu chuẩn của đạo đức là "*khắc phục bản thân để theo lễ*", tức là theo những quy định về tôn ty đã được xác lập. Khổng giáo đòi hỏi "*cẩn thận trong sự suy nghĩ*", Phật giáo yêu cầu "*diệt dục*" mà cái dục nguy hiểm nhất là "sắc dục", trở ngại lớn nhất trên con đường đi đến niết bàn.

Tình yêu đối với lớp tài tử như Phạm Thái, Nguyễn Du, Nguyễn Công Trứ, biểu hiện một quan hệ xã hội khác hẳn tình yêu trong con mắt của lớp người thơ mới. Với lớp người thơ mới, tình yêu là một cái gì mong manh, tội nghiệp. Nhà thơ ca ngợi tình yêu âm ỹ nhất như Xuân Diệu vẫn phải nói "Yêu là chết". Thế hệ thơ mới lao vào vòng tay của thần ái tình một cách vội vàng, hốt hoảng. Họ thấy nó gắn liền với tội lỗi, mặc dầu nó vẫn lời cuốn. Đó là vì họ biết họ có lỗi, lẽ ra họ phải chiến đấu để giải phóng dân tộc, nhưng họ đã nhút nhát, bất lực. Họ biết yêu là trốn tránh nghĩa vụ, làm một hành động phần nào không chính đáng. Lớp tài tử thời Lê mạt - Nguyễn sơ nghĩ khác. Họ hã hê uống cốc rượu đời, và cười ròn rã. Họ thấy tình yêu không hề chứa đựng cái gì là tội lỗi, xấu xa. Họ thấy nó đẹp, nó mới, nó đáng khen. *Truyện Kiều* ra đời

trong cái trào lưu ấy, cho nên muốn đánh giá nó cho công bằng phải xét nó trong trào lưu này.

Là con đẻ của những quan hệ xã hội, tình yêu tất nhiên phải phản ánh những quan hệ xã hội đã làm nảy sinh ra nó. Chúng ta thường bỏ qua cơ sở xã hội của vấn đề này và chỉ xét nó theo yêu cầu của hiện tại. Kết quả là sự khen chê của ta có nhiều chỗ không công bằng.

3. Sau khi đã cố gắng xét tình yêu trong cái bối cảnh xã hội của nó, ta có thể khảo sát kiểu lựa chọn của Nguyễn Du để thể hiện vấn đề này. Sở dĩ câu chuyện tình yêu trong *Truyện Kiều* gây ra nhiều tranh cãi, chính vì Nguyễn Du đã thể hiện tập trung nhất và táo bạo nhất kiểu lựa chọn của thời đại. Nói đến tình yêu là chuyện bình thường, truyện Nôm nào cũng nói đến nó. Nhưng thể hiện nó theo kiểu lựa chọn của Nguyễn Du, quả thực là chương tai gai mất đối với thế hệ sau, trong khi những vấn đề cấp bách liên quan đến sự tồn tại của đất nước và dân tộc đặt ra cho mỗi người biết suy nghĩ. Trong phần này, trung thành với phương pháp của mình, chúng tôi không đặt vấn đề khen chê ở đây, mà chỉ xin tìm hệ thống thao tác của nhà thơ. Chúng tôi cố gắng nhìn nghệ thuật như một tập hợp những cách làm việc đáng chú ý. Tình yêu trong *Truyện Kiều* sinh chuyện, chỉ vì ông đã chọn những biện pháp làm việc quá trái ngược với cách nhìn của lễ giáo xưa.

4. Trước hết, phải nói đến yếu tố thể xác. Tình yêu trong *Truyện Kiều* luôn luôn gắn liền với yếu tố

thể xác. Nó nói đến cái rung cảm của xác thịt và ca ngợi cái rung cảm ấy. Cách nhìn đó là cách nhìn của thời đại. Điều này các nhà Nho ghét nhất, nhưng các nhà thơ mới lại thích nhất. *Truyện Kiều* nói đến chuyện "dầu mài cuối mắt", nói đến "hai bên cùng liếc", đến chuyện "ai có tiếc gì với ai?". Nó nói đến những rung động của con người khi mong nhớ, đợi chờ, gặp gỡ, và tán thưởng những rung động ấy. Nho giáo dĩ nhiên không thể chấp nhận điều đó. Còn đối với nhà phong cách học, thì trước sau chỉ xét theo logic khách quan của sự việc. Nếu như tâm lý học sau khi nghiên cứu, thấy tình yêu chỉ chứa đựng độc có yếu tố tình thân mà thôi, vậy thì Nguyễn Du sai và là một nghệ sĩ tồi. Còn nếu như nó khẳng định phát hiện của Nguyễn Du, vậy thì Nguyễn Du là tài giỏi. Nguyễn Du là người phân tích tâm lý tàn nhẫn không thể gượng nhẹ ở bất kỳ lĩnh vực nào của đời sống nội tâm. Ông không thể nhân nhượng, gạt bỏ yếu tố nhục cảm ra khỏi tình yêu, nếu như yếu tố ấy thực sự có, bởi vì làm thế là từ bỏ nguyên lý nghệ thuật mà ông đã chọn. Việc khen chê là quyền của mỗi người. Phải xây dựng cách lựa chọn sao cho nhất quán là bổn phận của nghệ sĩ.

Và chẳng, khi nói đến yếu tố thể xác, Nguyễn Du cũng chỉ làm như các tài tử đương thời mà thôi. Thơ Hồ Xuân Hương, phú Nguyễn Bá Lân⁽¹⁾, hát nói của Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ, kinh nghĩa của Lê

⁽¹⁾ Ông này trong bài Ngã Ba Hạc phú làm cả một bài phú dài để ca ngợi bộ phận sinh dục của phụ nữ!

Quý Đôn, chẳng phải cũng khẳng định yếu tố thể xác trong tình yêu đó sao? Tội nghiệp nhất là ông Tự Đức. Ông vua này nổi tiếng hay chữ và làm rất nhiều bài thơ chữ Hán, nhưng ngày nay người ta quên hết. Để lưu danh đời sau, ông cũng phải đóng vai tài tử, và phải nói đến tình yêu với yếu tố thể xác. Lập tức bài thơ ấy được người ta truyền tụng. Đó là bài *Khóc Bằng phi*, với hai câu "*Đáp cớ kính ra tìm lấy bóng, Xếp tàn y lại để dành hơi*". Hai câu này đúng là phù hợp với phong cách lớp tài tử như Nguyễn Du, Cao Bá Quát.

Tuy yếu tố thể xác là một nét bất biến trong phong cách thời đại, nhưng phải nói ở Nguyễn Du nó táo bạo hơn và cụ thể hơn. Kết quả *Truyện Kiều* bị phê phán về mặt này không phải là oan. Một so sánh nhỏ sẽ giải quyết cuộc tranh luận này. Các bạn hãy so sánh đoạn hai anh chị gặp nhau lần đầu trong tất cả các truyện nôm mà các bạn đã đọc, dù là *Thạch Sanh*, *Phạm Công Cúc Hoa*, *Phạm Tải Ngọc Hoa*, *Hoa Tiên*, *Bích Câu Kỳ ngộ*, cho đến *Lục Vân tiên* v.v. với đoạn Kim Trọng gặp Thúy Kiều ở bên gốc đào, thì bạn sẽ thấy ngay tại sao mọi truyện nôm tuy có nói đến tình yêu nhưng đều không gây tai tiếng, trái lại *Truyện Kiều* gây nên mọi phản ứng. Các truyện nôm nhất gan hơn Nguyễn Du, chỉ dám dừng lại ở một cảnh gặp gỡ chung chung, trong đó thấy thoáng một tà áo trắng, vẻ mặt như Quan Âm, vẻ đẹp... và hết. Nguyễn Du làm khác. Ông dám đi thẳng vào cái cá biệt. Không ở đâu có thể tìm thấy tư thế của hai người:

Sợng sùng, giữ ý, rụt rè,

Kẻ nhìn rõ mặt, người e cúi đầu (312-322)

Không ở đâu nói đến ngay cả sự thay đổi trong ánh mắt của người con gái:

Lặng nghe lời nói như ru,

Chiều xuân để khiến nét thu ngại ngùng (347-8).

Không ở đâu câu chuyện trao đổi được trình bày đầy đủ theo đúng cái logic khách quan của một cuộc gặp gỡ đầu tiên, trong đó đôi bên hẹn hò, thề thốt. Các tác giả khác đều vội vã nói thật nhanh vì sợ bị dư luận công kích. Nguyễn Du không làm thế. Ông tôn trọng cái logic khách quan của sự diễn biến hành động. Không những thế, Nguyễn Du còn miêu tả chính xác cả cái quá trình yêu đương theo tiếng gọi của dục vọng. Đó là đoạn Kiều sang nhà Kim Trọng lần thứ hai (441-521) dài 83 câu. Ta thấy người con gái chủ động đến với người yêu "*Vì hoa nên phải trở đường tìm hoa*" vì sợ hạnh phúc của mình bị tan vỡ "*Biết đâu rồi nữa chẳng là chiêm bao?*". Rồi hai người viết bài ghi lời thề chung sống. Sau đó chàng Vương yêu cầu nghe đàn, và Kiều nói "*Đừng diều nguyệt nợ hoa kia, Ngoài ra ai có tiếc gì với ai*" khẳng định nàng là của Kim Trọng. Điều này là đúng với tâm trạng những cô gái ngây thơ, yêu lần đầu, trong sự say mê chứa đựng lòng hy sinh cho người yêu. Sau đó là cảnh "*đầu mày cuối mắt*" và chàng Kim nghĩ đến chuyện "*lả lơi*" nhưng bị cự tuyệt và Kiều nói "*Còn thân ắt lại đến bồi có khi*"

rất đúng với tâm trạng cô gái tìm ở trong tình yêu sự quý trọng để duy trì hạnh phúc. Trong cái cảnh gặp gỡ này xen vào vầng trăng, chén rượu, tiếng đàn, ngọn đèn, hương bay tạo nên một không khí kỳ ảo nhưng rất thực.

5. Đặc điểm thứ hai trong việc phân tích tình yêu ở Nguyễn Du là tình yêu luôn luôn gắn liền với sự mất mát, với lo sợ, với cảm giác rằng hạnh phúc rất mong manh, sớm chiều sẽ tan vỡ. Ngay trong đêm tự tình với Kim Trọng, Kiều đã lo: "*Nghĩ mình phận mỏng cánh chuồn, Khuôn xanh biết có vuông tròn mà hay?*" (411-2). Khi Thúc Sinh tỏ ý muốn lấy nàng, Kiều đã lo ngại về tình yêu của Thúc Sinh: "*Lòng kia giữ được thường thường mãi chăng?*" (1338). Ngay trong khi hưởng hạnh phúc, nàng vẫn nơm nớp sợ mất hạnh phúc. Lúc làm phu nhân của Từ Hải, nàng vẫn "*E dè sóng gió hãi hùng nước sa*" (2486). Đặc điểm này là hết sức tiêu biểu. Nhìn bên ngoài nó giống nỗi lo sợ của lớp người thơ mới. Lớp người thơ mới tìm hạnh phúc trong tình yêu, nhưng ngay lập tức thấy hạnh phúc mong manh, thế nào cũng tan vỡ. Tuy vậy, sự giống nhau này chỉ là bên ngoài, thực chất hai nỗi lo sợ hết sức khác nhau. Thế hệ tài tử của Nguyễn Du tin là hạnh phúc có thực, và con người có quyền hưởng hạnh phúc, nhưng thực tế xã hội quá tàn nhẫn đã đập tan mọi hạnh phúc, cho nên cuối cùng hạnh phúc đã tan vỡ. Bài *Văn tế thập loại chúng sinh* của Nguyễn Du chính là nêu rõ quá trình tan vỡ của mọi hạnh phúc trong giai đoạn lịch sử này.

Hạnh phúc tan vỡ không phải do tự thân nó sẽ tan vỡ, mà do thế lực phản động quá mạnh sẽ đập tan hạnh phúc. Chính vì vậy khi hạnh phúc tan vỡ có sự phản uất, điều ta thấy rất rõ trong Chương II, khi nói về tài mệnh tương đố. Trái lại, đối với các nhà thơ, các nhà văn lãng mạn, thì khác. Hạnh phúc là cái không có, và không thể có. Tình yêu chỉ có cái vẻ hạnh phúc mà thôi, chính nó cũng không phải là hạnh phúc, và ngay trong bản thân nó đã chứa đựng đau khổ rồi. Cho nên khi mất hạnh phúc, lớp người này chỉ rên la, mà không phản uất. Kết quả, tuy bên ngoài giống nhau, giá trị của cái nhìn của Nguyễn Du là cao hơn nhiều so với cái nhìn của lớp người thơ mới.

Quan niệm hạnh phúc mong manh biểu lộ rất rõ trong toàn bộ thơ văn thời Lê mạt - Nguyễn sơ. Không nhắc lại những nhà thơ đã nói, ta thấy nó thể hiện khá rõ trong *Ai Tư vân*, ở Thanh Quan; trong các bài thơ Đường, ở *Bích Câu kỳ ngộ*⁽¹⁾.

6. Đặc điểm thứ ba trong cách phân tích tình yêu của *Truyện Kiều*, là ở đây tình yêu hết sức đa dạng. Ta hãy khảo sát quá trình diễn biến nội tâm của Thúy Kiều riêng trong vấn đề tình yêu, thì sẽ thấy ít nhất có bốn biểu hiện khác nhau. Trong mỗi tình của nàng đối

⁽¹⁾ Trong *Kiều* có 148 chữ liên quan đến sự vội vàng vì sợ mất hạnh phúc: bỗng (14), thoát (17), chợt (8), chốc (3), tức thì (7), vội (22), kịp (7), lên (5), liền (9), mau (4), mới ("vừa qua") (16), vừa mới (25), xăm xăm (4), dưng dưng (7). Cứ 22 câu thơ có một chữ liên quan đến sự vội vàng.

với Kim Trọng, đó là mối tình trong trắng đầu tiên của một cô gái. trong đoạn miêu tả mối tình của nàng với Thúc Sinh đó là tình yêu tính toán trông đợi sự nương tựa, nhưng không có yếu tố đắm say. Trong đoạn miêu tả tình yêu của nàng với Từ Hải, chứa đựng sự tin cậy, thần phục đối với người tri kỷ. Sau nàng gặp lại Kim Trọng, ta có một tình yêu khác, nặng về nghĩa, không mang tính chất đắm say, một sự tôn trọng lẫn nhau đối với một người bạn quý. Ngoài ra, lại có tình yêu si mê của Thúc Sinh, tình yêu say đắm và chân thành của Kim Trọng, tình yêu bao dung độ lượng của người tri kỷ ở Từ Hải. Có thể nói trong toàn bộ văn học Việt Nam, không ở đâu tình yêu được miêu tả đa dạng, được phanh phui chu đáo như ở đây. Đó là không kể lối tán tỉnh lưu manh của Sở Khanh, lối suồng sã của Hồ Tôn Hiến. Trong văn học trước *Truyện Kiều* đã nói đến tình yêu, nhưng chỉ nói được một mặt, một biểu hiện trong một vài hoàn cảnh. Tình yêu ban đầu đã có trong *Hoa Tiên*, *Phan Trần*, tình yêu nhục thể đã có trong *Cung oán*, tình yêu mong nhớ sẽ có trong *Bích câu* v.v. Nhưng cho đến nay *Truyện Kiều* vẫn là vô địch về mặt này, và theo tôi trên thế giới cũng không có nhiều tác phẩm như thế.

Mỗi mối tình lại được phanh phui theo đúng cái logic khách quan của nó. Quan hệ giữa Thúy Kiều và Kim Trọng trong mối tình đầu là quan hệ tin cậy. Nguyễn Du miêu tả rất đúng tâm lý một cô gái dậy thì, chưa hiểu gì về cuộc đời, trong trắng, ngây thơ. Các

nhà nghiên cứu Liên Xô đã dùng thuật ngữ "*biện chứng pháp của tâm hồn*" để khen ngợi cách phân tích nội tâm của Tolstoi. Chúng tôi thấy Nguyễn Du cũng xứng với thuật ngữ ấy. Trong mối tình đầu, Thúy Kiều là một Juliet. Nàng chỉ nghĩ đến việc sống cho người tri kỷ, hy sinh cho người ấy, mà không hề nghĩ đến mình. Nàng có đủ nghị lực thuyết phục cha mẹ để nàng bán mình cứu cha, nhưng không đủ can đảm thấy người yêu đau khổ. Nàng tự trách móc mình "*Vì ta khăng khít*", tự xỉ vả mình đã "*phũ phàng*", nghĩ đến việc "*Làm thân trâu ngựa đến ngùi trúc mai*" (746). Trong cái tình yêu ban đầu ấy, không khỏi có sự đại dốt, hớ hênh, như ta thấy trong những lời nàng nói với Kim Trọng. Có người bắt bẻ về những câu nói này. Họ chê nàng nói những câu có vẻ tự hạ thấp mình: "*Trông người lại ngẫm đến ta, Một dáy một mòng biết là có nên?*" (417-8). Nhưng ta hãy tự quan sát mình xem trong tình yêu đầu tiên ta có suy nghĩ như thế không? Con người trong tình yêu đầu tiên có nghĩ đến mình không? Có tính toán cá nhân không? Nếu ta chấp nhận Shakespeare tả tình yêu đầu tiên trong Juliet là thành công, thì ta cũng phải chấp nhận cách miêu tả tình yêu đầu tiên của Nguyễn Du là tài giỏi. Sau này, khi đã bị Mã Giám Sinh, rồi Sở Khanh lừa dối, lòng tin của nàng vào sự trung thành trong tình yêu đã mất, nàng tính toán, cân nhắc, so sánh. Nàng nghĩ đến thân phận mình, nghĩ đến việc Thúc Sinh còn có cha "*Ở trên còn có nhà thung, Lượng trên trông xuống biết lòng có thương?*" (1354-5). Nàng nghĩ đến thân phận lẻ mọn "*Giám chua*

lại tội bằng ba lửa nóng" (1352). Nàng sẵn sàng chịu đựng thân phận hèn kém, chỉ mong được yên thân: "*Dù khi sóng gió bất tình, Lớn ra uy lớn, tôi đành phận tôi*" (1511-2). Nàng khuyên Thúc Sinh về thú thực với Hoạn Thư, nhưng Thúc Sinh đã không làm. Rõ ràng nàng đã có được một vốn sống và đã hiểu cảnh ngang trái của cuộc đời. Khi gặp Từ Hải, nàng hiểu ngay Từ là người mình có thể nhờ cậy, gửi gắm thân phận "*Chút thân bèo bọt dám phiền mai sau*" (2198), không hề máy may nghĩ đến chuyện cân nhắc, ngờ vực. Nàng đã bị lính cách phi thường của Từ Hải chinh phục. Tình yêu thay đổi vì tâm hồn và kinh nghiệm sống của nàng thay đổi. Khi gặp lại Kim Trọng nàng là một người khác hẳn. Nàng muốn được Kim Trọng đối xử như một người bạn "*Duyên đôi lứa cũng là duyên bạn bầy*" (3226). Nàng không muốn mối tình trong trắng ngày xưa bị hoen ố: "*Còn tình đâu nữa là thù đấy thôi*" (3156).

7. Đặc điểm thứ tư, cũng không ăn khớp với cách nhìn của lý luận Khổng giáo. Nguyễn Du chứng minh người ta có thể cùng trong một lúc có nhiều mối tình khác nhau về tính chất. Kiều yêu Từ Hải, nhưng vẫn có thiện cảm với Thúc Sinh, và vẫn nhớ Kim Trọng. Không nên căn cứ vào yêu ghét của mình để đánh giá nghệ thuật của Nguyễn Du. Chỉ nên căn cứ vào cái logic khách quan của hành động. Nếu như tình hình này là có thực, thì Nguyễn Du là nghệ sĩ lớn. Ông lớn vì ông dám chấp nhận sự thực của tâm hồn, và miêu tả

nó bất chấp dư luận. Còn nếu sự thực không phải là như vậy, thì Nguyễn Du là vụng. Tiêu chuẩn đánh giá Nguyễn Du là ở đây, không phải ở những sơ đồ đạo lý. Riêng chúng tôi, chúng tôi thấy điều này là có thực.

8. *Truyện Kiều* đã gây nên một xáo động to lớn trong tâm hồn người Việt Nam. Người ta vịnh Kiều, tập Kiều, học tập cách diễn đạt ngôn ngữ của Kiều. Văn học Việt Nam thay đổi một bước sau khi có *Truyện Kiều* ra đời. Không ai có thể thờ ơ đối với Kiều được. Ngay cả vua Tự Đức cũng phải thú nhận:

Mê gì, mê thú tổ tông,

Mê ngựa Hậu bổ, mê Nôm Thúy Kiều.

Nôm Thúy Kiều là một thứ Nôm mới, mà ngay ông vua nổi tiếng khắt khe về giáo lý Khổng giáo cũng phải mê. Tại sao có hiện tượng ấy?

Nếu ta xem lịch sử văn học thế giới, thì sẽ thấy khi nào con người có độc xuất hiện và tác phẩm thiên về miêu tả nội tâm nhân vật, trong sự phối hợp với ngôn ngữ thiên nhiên, là lúc đó nảy sinh một tình trạng say sưa như điên, như dại của quần chúng. Điều này đã nảy sinh ở nhiều nước, không phải chỉ riêng ở Việt Nam. Khi chàng Werther ra đời, có nhiều người muốn bắt chước chàng, cũng tự sát vì không đạt được tình yêu. Khi Byron xuất hiện ở Anh, với tính cách con người một mình chống lại thành kiến của thời đại, có một trào lưu bắt chước Byron. Khi nhân vật René ra đời ở Pháp, nảy sinh một thứ tật gọi là tật của thế kỷ.

Khi *Hồng lâu mộng* ra đời, phụ nữ Trung Hoa say mê *Hồng lâu mộng* như điên đảo, đến nỗi giá giấy thay đổi. Những tác phẩm này đều được người ta bắt chước, gây nên những thay đổi, xáo động to lớn trong xã hội. *Truyện Kiều* cũng là một hiện tượng tương tự. Không có phong cách phân tích nội tâm. Nguyễn Du không thể đạt đến kết quả này được.

Tóm lại phong cách học giải thích được những câu chuyện mà người ta né tránh. Nó chứng tỏ tầm quan trọng của phong cách đối với văn học, và việc nghiên cứu phong cách là quan trọng.

II- Quyển sách một ngàn tâm trạng

1. Tất cả những điều trình bày trên đây tuy đã xác định khá rõ phong cách Nguyễn Du và đã khẳng định những đóng góp to lớn của ông vào văn học Việt Nam, nhưng vẫn chưa chứng minh được sự đóng góp của ông vào văn học thế giới. Điều làm cho *Truyện Kiều* thành một tác phẩm thế giới là ở chỗ nó có những thành tựu nghệ thuật không thể tìm thấy ở một tác phẩm thứ hai trong mọi nền văn học. Đặc điểm ấy tóm lại ở chỗ, *Truyện Kiều* là quyển bách khoa toàn thư của một ngàn tâm trạng. Người ta đã nói Shakespeare là tác giả của một vạn tâm hồn. Nhưng Shakespeare là tác giả của hàng chục vở kịch. Còn sự tập trung lại trong một tác phẩm ngắn chỉ có 3254 câu thơ vô vàn tâm trạng khác nhau, tất cả đều đúng như sự thực, đồng thời hấp dẫn, lôi cuốn, thì đó là điều xưa nay chưa hề có. Đó là đặc điểm vô song của Nguyễn Du. Trong *Truyện Kiều*,

số câu đã ít, nhân vật không nhiều, tình tiết câu chuyện có thể nói không có gì, thế mà tính chất đa dạng của tâm trạng thực là vô địch. Chính điều này mới giải thích được hiện tượng từ trước đến nay ai cũng nói đến, nhưng không ai giải thích được: Tại sao người ta lại bói Kiều? Kiều chứa đựng cái gì có vẻ như huyền bí đến nỗi con người Việt Nam chấp tay trước tác phẩm này, rồi mở ra tìm ba câu trong một trang nào đó, đọc ở đấy những lời phán đoán về số phận của mình?

2. Truyền thống thơ Việt Nam vốn thiên về tâm trạng. Nếu xét về trình độ hoa lệ của từ ngữ, trình độ trau chuốt của câu thơ, hay trình độ cao siêu của tư tưởng, thơ Việt Nam không thể sánh với Ấn Độ và thơ Trung Quốc. Trong thơ Việt Nam, cũng như trong nghệ thuật Việt Nam, dù đó là hội hoạ, kiến trúc, hay điêu khắc, hầu như không tìm thấy cái gì là quá đáng, phi thường, vượt quá sức tưởng tượng của con người, cũng không thấy có cái gì thần bí, khó hiểu. Điều tiêu biểu cho văn hoá Việt Nam trong mọi biểu hiện của nó, so với văn hoá Đông Nam Á và Châu Á, là một ý thức về tính vừa phải, có mức độ, không vượt khỏi tầm nhìn và suy nghĩ của con người, một sự khiêm tốn biểu hiện cả về quy mô cũng như về bố cục, phong cách. Văn hoá Việt Nam, cũng như thơ Việt Nam nói riêng, biểu lộ một ý thức về sự vừa phải, gần gũi với con người trong cuộc sống bình thường của chính anh ta. Các sử thi của các vị thần, và các anh hùng kể về các kiếp trước của Đức Phật, có thể lôi cuốn Đông Nam Á

và một phần Trung Quốc nhưng không lôi cuốn được Việt Nam. Tâm lý người Việt Nam không quen với cái đà phiêu diêu của trí tưởng tượng. Cái thế giới bên kia, cái cuộc sống kiếp sau, đã từng thu hút văn học Châu Âu một thời gian dài, cũng như văn học Ấn Độ, nhưng đối với văn học Việt Nam không để lại dấu vết gì. Ngay cả cái chết, là đề tài làm cho Châu Âu khắc khoải, Ấn Độ và Đông Nam Á lo lắng, thì người Việt, trí thức hay người thất học, đều không hề sợ hãi. Mỗi nền văn học đều có những nét riêng tạo nên do quá trình hình thành lịch sử của dân tộc. Chúng tôi chỉ trình bày sự việc khách quan, không hề ngụ ý khen chê gì hết, để giúp bạn đọc thấy rằng trong văn học, người Việt có những kiểu lựa chọn riêng không giống các dân tộc khác.

Trái lại, cái hay của văn học Việt Nam cũng như của nghệ thuật Việt Nam là nó thiên về tâm trạng, nó chú ý đến tâm trạng của từng người, trong từng hoàn cảnh. Các hoàn cảnh này đều là những hoàn cảnh có thực, khá quen thuộc, bắt rễ trong cuộc sống bình thường, trong sự giao tiếp của những người bình thường. Văn học Việt Nam lôi cuốn chúng ta, bởi vì nó là nền văn học của những tâm trạng. Trong nền văn học cổ có cái tâm trạng của ẩn sĩ Tăng Không Lộ "*Có khi lên thẳng trên đầu núi, Một tiếng reo vang lạnh cả trời*". Có cái tâm trạng của Trần Minh Tông trước sông Bạch Đằng "*Ác tà giới bóng lòng sông đỏ, Ngõ chiến*

trường đầy máu chữa phai"⁽¹⁾. Có cái tâm trạng của Nguyễn Bình Khiêm: *"Ta dại, ta tìm nơi vắng vẻ, Người khôn, người đến chốn lao xao"*.

Trong văn học hiện đại, nét khu biệt văn học Việt Nam với văn học thế giới cũng ở đây. Đó là nền văn học nói năng khiêm tốn, vừa phải, không có hình tượng chói lọi, thần kỳ, không có cái hơi thở ào ào như sóng biển. Về những mặt này văn học Việt Nam không bằng văn học nước ngoài. Nhưng về mặt tâm trạng gần gũi con người, đó là một nền thi ca thực sự có giá trị. Người nói ở đây cũng nói với sự khiêm tốn vốn là truyền thống của Việt Nam. Nền văn học Việt Nam ghét sự âm ỉ, thích sự kín đáo trong tâm trạng. Thơ mới đã từng lôi cuốn trên một thế hệ, cũng vì nó là một thi ca về tâm trạng. Có tâm trạng *"Anh đi đường anh, tôi đi đường tôi"* của Thế Lữ, *"Hai người nhưng chẳng bớt bơ vơ"* của Xuân Diệu, *"Không khỏi hoàng hôn cũng nhớ nhà"* của Huy Cận, nhất là tâm trạng *"Từ ấy trong tôi bừng nắng hạ"* của Tố Hữu.

Thơ thời Lê mạt - Nguyễn sơ, cũng chủ yếu là thơ tâm trạng. Có tâm trạng *"Lòng chàng ý thiếp ai sâu hơn ai?"* của *Chinh phụ ngâm*, *"Nghiêng bình phán mồi mà giới má nheo"* của *Cung oán ngâm*, *"Một mảnh tình riêng ta với ta"* của Thanh Quan. Như vậy, nói đến thơ Nguyễn Du, với tính cách nhà nghệ sĩ của một ngàn tâm trạng, chỉ là nói đến tính cách dân tộc

⁽¹⁾ Phan Võ dịch.

của thơ Nguyễn Du, nhưng được nâng lên đến trình độ cao nhất mà thời.

3. Thực vậy, không ở đâu có nhiều tâm trạng khác nhau như trong *Truyện Kiều*. Con người muốn tìm những hình tượng kỳ lạ, hãy xem thơ Ấn Độ, muốn thưởng thức khí lực của nhà thơ, hãy xem thơ Lý Bạch, muốn thưởng thức chữ dùng điêu luyện và bút lực kinh người, hãy xem thơ Đỗ Phủ. Thơ Trung Quốc, ở những nhà thơ lớn nhất của nó mà Nguyễn Du học tập, đều có một đặc điểm chung là muốn vươn lên cái phi thường, vượt quá con người, khiến người ta thần phục. Thơ Nguyễn Du bình dị hơn nhiều, gần con người hơn, thâm tình người, hết sức cố gắng thể hiện cái đẹp trong một mức độ vừa phải. dù có vì thế mà có vẻ hơi nông dân, hơi dân gian một chút, ông cũng không ngần ngại. Trong thơ Nguyễn Du man mác cái tứ thơ của đồng ruộng, lũy tre, của tranh dân gian Việt Nam, rất khác thơ Trung Quốc, mà hình ảnh tiêu biểu là tranh thủy mặc. Hai nền nghệ thuật khác nhau đã gặp nhau ở cá nhân Nguyễn Du, trong đó yếu tố dân dã Việt Nam vẫn là yếu tố chính.

4. Thơ Nguyễn Du là thơ của muôn vàn tâm trạng, nhưng đó là tâm trạng Việt Nam, không phải là tâm trạng Trung Quốc. Muốn so sánh về điểm này, ta hãy đối lập thơ Đường, thơ Tống với *Truyện Kiều* thì thấy rõ. Thơ Đường cố gắng tạo nên một sự dung hợp giữa con người với vũ trụ, trong đó con người hoà vào vũ trụ. Thơ Tống muốn làm một thao tác ngược lại.

dùng cái lý của con người để thắng vũ trụ, bắt vũ trụ dung hợp với mình. Cả hai thao tác đều là phi thường. Thơ Nguyễn Du muốn tìm một sự hoà hợp giữa con người với xã hội công xã và đất nước Việt Nam, muốn khắc phục những mâu thuẫn chia tách con người ra khỏi môi trường xã hội mà anh ta sống. Đặc điểm này của tư tưởng Nguyễn Du cũng là đặc điểm của tư tưởng Việt Nam. Người Việt Nam không sống dựa trên một thế lực tôn giáo nào, dù nó là Phật giáo, Đạo giáo, hay Khổng giáo. Họ không chấp nhận mọi yếu tố thần bí, cho nên không hề đi tìm một sự thống nhất với vũ trụ như ở phương Đông, hay với Thượng đế ở phương Tây. Họ tìm sự thống nhất với làng, với nước của họ, với những người dân đang sống thiếu thốn, nghèo khổ nhưng rất anh hùng.

5. Trong những tâm trạng mà ta tìm thấy trong *Truyện Kiều* có tiếng vọng của tư tưởng Phật giáo. Điều đó là dĩ nhiên, vì Nguyễn Du bắt buộc phải chấp nhận hệ suy luận của Phật giáo để nâng những vấn đề ông nêu lên đến bậc thang toàn nhân loại. Điều đó chúng tôi đã nói ở Chương II, mục 19. Nhưng vì đã chọn hệ suy luận của Phật giáo, cho nên tất yếu trong *Truyện Kiều* có vang lên giọng nói chán nản của Phật giáo như *Tu là cõi phúc, tình là dây oan* (2658). Có những câu chứa đựng một tâm trạng bi quan: *Kiếp xưa đã vụng đường tu, Kiếp này chẳng khéo đền bù mới xuôi* (1195-6). Lý luận về thuyết luân hồi của Phật giáo, kiếp này là do kết quả của kiếp trước tạo thành,

con người bất lực trước số phận, chỉ còn cách chịu đựng thụ động, thỉnh thoảng lại vang lên, hồng đưa ra một hình ảnh đối trá an ủi con người trong tâm trạng bị đè nén, cực nhục: "*Người này nặng nghiệp oan gia, Còn nhiều nợ lắm sao đà thác cho?* (1693-4). Con người sống trong tình trạng bị đoạ đầy không dám kêu ca, chỉ đành nín nhịn: *Kiếp phong trần biết bao giờ là thôi?* (1078). Anh ta chỉ còn một lối thoát là tin vào cái tâm, cái tâm sẽ cứu vớt mình: *Chữ tâm kia mới bằng ba chữ tài* (3252).

Như vậy, tư tưởng Phật giáo một mặt đã giúp Nguyễn Du cấp cho tác phẩm của mình một giá trị khái quát cao, nhưng mặt khác nó lại bắt tác phẩm của ông mang một màu sắc bi quan, tê tái, chứa đựng những tâm trạng chán nản, thụ động, làm tổn hại tới giá trị của tác phẩm. Đây là mặt trái của cái huy chương. Đã dựa vào một tư tưởng duy tâm, thì nhất định không thể không bị tư tưởng ấy tác hại tới tác phẩm.

6. Tuy nhiên, nếu như chúng ta lập một bảng đối chiếu khách quan, dựa trên thống kê, để quyết định xem phải chăng Kiều là tiếng hát bi quan, trốn đời, toàn là chết chóc, héo hắt, mất mát, hay đây là tiếng hát yêu đời, tha thiết với cuộc sống, thêm hưởng những lạc thú của giác quan, thì ta sẽ thấy rất rõ. *Truyện Kiều* chính là một bài ca về giá trị thực của cuộc sống, về hạnh phúc của con người, về chỗ con người có bốn phận phải đấu tranh cho hạnh phúc, và có quyền được hưởng hạnh phúc. Nó là tiếng hát chống lại bất công,

áp bức, ca ngợi lòng tin vào chính nghĩa, sự thủy chung, cái đẹp, cái thiện.

Phải nhìn *Truyện Kiều* theo góc độ này, mới hiểu tại sao quần chúng nhân dân lao động lại yêu *Truyện Kiều*, tại sao câu chuyện đầy nước mắt ấy lại lôi cuốn nổi cả một dân tộc dám chiến đấu và chiến thắng mọi kẻ thù.

7. Yếu tố bất biến quán triệt cả *Truyện Kiều*, đó là hạnh phúc có thực, tuy mỗi người quan niệm nó một cách. Người thì cho hạnh phúc là: *Nghênh ngang một cõi biên thủy, Kém gì cô quả, kém gì bá vương* (2447-8). Kẻ thì khẳng định: *Khi gió gác khi giăng sán, Bấu tiên chuốc rượu câu thần nói thơ* (1295-6). Người thì chủ trương: *Trai anh hùng, gái thuyền quyền. Phỉ nguyên sánh phượng đẹp duyên cưới rống* (2211-2).

Vì hạnh phúc tuy có thực, nhưng lại tan vỡ dễ dàng do những thế lực chống đối lại quá mạnh, cho nên con người vội vã. Họ háo hức "*Tường đông ghé mắt ngày ngày hằng trông*" (284), van nài "*Công đeo đuổi chẳng thiệt thòi lắm ru?*" (325), hấp tấp "*Xăm xăm băng lối vườn khuya một mình*" (432), cố sao đạt được mong muốn "*Cửa tin gọi một chút này làm ghi*" (356), lo âu, nơm nớp "*Bây giờ rõ mặt đôi ta, Biết đâu rồi nữa chẳng là chiêm bao?*" (443-4). Họ quyết tâm theo đuổi hạnh phúc "*Đá vàng đã quyết, phong ba cũng liều*" (1360), sẵn sàng chịu đựng mọi gian khổ "*Thì đem vàng đá mà liều với thân*" (422), dốc tất cả

tài năng và nghị lực của mình để thực hiện cho kỳ được điều mong muốn.

Trong thực tế, họ đã tìm được hạnh phúc, nhưng vì hạnh phúc quá ngắn ngủi "*Ngày vui ngắn chẳng tày gang*" (425), quá bấp bênh "*Miệng hùm nọc rắn ở đầu chón này*" (2016) cho nên mỗi người phải tính toán "*Thân ta ta phải lo âu*" (2015), phải hành động liều lĩnh "*Thân này đã bỏ những ngày ra đi*" (980).

Chính vì tin rằng hạnh phúc có thực, có thể dựa vào tài năng cũng có thực của mình mà đạt được nó, nhưng cuối cùng hạnh phúc lại tan vỡ, cho nên trong Kiều vang lên tiếng nói phẫn uất. Tâm trạng phẫn uất thể hiện dưới mọi trạng thái: kêu gào "*Chờ cho hết kiếp còn gì là thân*" (2542), chửi bới "*Chém cha cái số hoa đào*" (3150), kháng cự quyết liệt "*Làm cho rõ mặt phi thường*" (2225). Khi con người tự nhận thức không thể nào kháng cự lại, thái độ phẫn uất ấy chuyển thành thái độ nín nhịn "*Trông vào đau ruột, nói ra ngại nhời*" (1948), căm cảnh "*Kể bao nhiêu lại đau lòng bấy nhiêu*" (2558), mỉa mai "*Thân lươn bao quản lấm đầu, Chút lòng trinh bạch từ sau xin chữa*" (1147-8). Con người đành cúi gục xuống "*Cúi đầu nép xuống sân mai một chiều*" (1822). Nó tạm thời chịu khuất phục, nhưng nó không đầu hàng. Nó chuẩn bị chống trả và chống trả quyết liệt "*Nàng rằng: "Xin hãy rón ngôi, Xem cho rõ mặt biết tôi báo thù"*" (2351-2). Cuộc đấu tranh sinh tử diễn ra, thế lực đen tối hôm nay có thể thắng thế, nhưng không có gì khẳng định nó sẽ tồn tại

mãi. Sẽ có ngày "*Tan sương dầu ngô, vén mây giữa giờ*" (3122), những kẻ khóc sẽ cười "*Cùng nhau trông mặt cả cười*" (2283), và những kẻ hống hách dọa nạt phải lay lắt, cầu xin khoan thứ "*Trót lòng gây việc chông gai, Còn nhờ lượng bể thương bài nào chăng?*" (2371-2).

Truyện Kiều đúng là một bách khoa thư của muôn vàn tâm trạng. Chúng tôi trình bày qua một số tâm trạng chỉ để minh họa cho lập luận của mình, chứ không có thể liệt kê hết mọi tâm trạng trong tác phẩm này. Những tâm trạng ấy đều là những tâm trạng thực tế của một giai đoạn lịch sử cụ thể. Đó là tâm trạng của Nguyễn Gia Thiều, Phạm Thái, Hồ Xuân Hương, Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ... Đó là những tâm trạng Việt Nam, không phải những tâm trạng Ấn Độ hay Trung Quốc, mặc dầu có những từ ngữ vay mượn ở Phật giáo hay Lão giáo. Đạo Phật được trình bày ở đây là được nhìn theo cái nhìn bình dân Việt Nam, không phải đạo Phật trí tuệ, bi quan của Ấn Độ. Từ ngữ Lão Trang ở đây là để che đậy cái nhìn hưởng lạc, thị dân của lớp người tài tử, không phải cái nhìn thanh thản, trí tuệ của trí thức Lão giáo Trung Quốc. Trong *Truyện Kiều* không có yếu tố thuần túy lý trí, khách quan vô tư mà ta thấy trong Phật, Lão.

8. Đặc điểm tiêu biểu thứ hai là những câu thơ chỉ tâm trạng trong *Kiều* có một tính chất hiếm có: chúng có một ý nghĩa ở ngoài ngữ cảnh, độc lập với ngữ cảnh, nên có thể áp dụng cho vô số trường hợp.

Muốn đạt được trình độ này, câu thơ phải được nâng đến mức trọn vẹn, hoàn hảo. Trong *Hoa Tiên*, thơ Hồ Xuân Hương, thơ Nguyễn Công Trứ cũng có những câu thơ tâm trạng, nhưng các tâm trạng này không có tính chất trọn vẹn, độc lập ở ngoài ngữ cảnh, cho nên không thể tự chúng tách ra khỏi tác phẩm để lưu hành trong nhân dân. Những câu thơ ấy tuy hay, nhưng chỉ là hay trong cái bài, cái đoạn thơ của nó. Câu thơ Nguyễn Du khác, mỗi câu thơ có khả năng sống ngoài ngữ cảnh, nhập vào ngôn ngữ hàng ngày của nhân dân. Ưu điểm này cũng không phải do một phẩm chất gì huyền bí, mà do chỗ Nguyễn Du dám tiến hành phân tích nội tâm đến cùng, đến cái điểm tới hạn, trong đó hoàn cảnh của nhân vật, tâm lý của anh ta gặp tâm lý của dân tộc. Lúc đó, tự nó tạo ra bối cảnh cần thiết và biến thành vật liệu để xây dựng tình cảm của dân tộc. Những người mới gặp nhau nói: "*Người đâu gặp gỡ làm chi?*" (181). Những người bị ê chề trong cuộc sống nói: "*Lênh đênh dẫu nữa cũng là lênh đênh*" (2020). Những người đã thắng trong cuộc đời nói: "*Một đời được mấy anh hùng?*" (2183). Chính vì tâm trạng được thể hiện trong *Kiều* đã đạt đến cái mức độ trọn vẹn, cho nên người Việt Nam nhìn thấy tác phẩm này nói đúng tâm trạng của mình hơn chính mình nghĩ. Điều này cũng là do thao tác chọn lựa của Nguyễn Du mà ra. Nguyễn Du dám đi đến sự phân tích tàn nhẫn, không còn để lại một tàn dư nào không phanh phui, không mở xé, cho nên chúng ta đọc thơ của ông đâm phát sợ, không hiểu tại sao ông nói được những điều



mà chính mình tự che giấu đối với mình. Chúng ta, với tư cách những con người bình thường, chúng ta có lối nói năng trong suốt của ngôn ngữ giao tiếp. Trong lời nói của chúng ta, chỉ có thông báo, mà không có những yếu tố ngoài thông báo liên quan tới nội tâm chúng ta. Nhiều khi chúng ta ngại không dám tự phân tích mình, bởi vì nếu tự phân tích mình ta sẽ thấy động cơ, những ý nghĩ nhiều khi không tốt đẹp. Mặt khác, chúng ta cũng không quen tự phân tích mình, bởi vì thao tác tự phân tích mình đòi hỏi một trình độ tri thức rất cao mà truyền thống tư tưởng Trung Quốc chưa quen làm. Trung Quốc cũng như Việt Nam ngày xưa không quen phân tích. Khổng Tử lấy chữ *nhân* làm hòn đá tảng của học thuyết mình, nhưng khi phân tích chữ *nhân* thì ông lại giải thích nó bằng *lễ*, bằng *trí*, bằng *dĩng*, bằng trăm thứ khác, là những chữ tự thân chúng cũng đòi hỏi phải được phân tích. Thế rồi, tới đời Hán, khi cái mô hình âm dương ngũ hành nhập vào tư tưởng Trung Quốc, thì người ta giải thích mọi vật bằng cái sơ đồ bát biến ấy, từ bầu trời trong thiên văn, tới cái lá trong *Bản thảo cương mục*. Cái gì cũng chứa đựng âm dương, ngũ hành hết, và các yếu tố này chuyển hoá từ *âm* sang *dương*, từ *mộc* sang *thổ*, chẳng có gì tách ra thành một đơn vị độc lập. Khi trong một vật chứa đựng mọi yếu tố, trong con người có cả vũ trụ, và trong lỗ tai con người cũng có đủ mọi yếu tố của âm dương, ngũ hành như vũ trụ vậy, lúc đó phương pháp phân tích chỉ còn cách bó tay.

9. Vậy phương pháp phân tích tàn nhẫn của Nguyễn Du bắt nguồn từ đâu? Nó là xuất phát từ Phật giáo, từ cái nhìn thực chứng luận của Đạo Phật. Nếu ta đọc kinh Phật thì ta phải ngạc nhiên về lối phân tích tàn nhẫn của nó. Truyền thống phân tích này là truyền thống phương Tây. Ta bắt gặp nó ở Phật giáo, cũng như ở triết học Hy Lạp. Phật giáo cũng như triết học Hy Lạp xây dựng những khái niệm khách quan, độc lập, lấy nó làm nền tảng cho lý luận của mình, điều mà không một tư tưởng nào ở Trung Quốc, Việt Nam làm được. Nguyễn Du là một người am hiểu đạo Phật đến mức độ sử dụng được cả thao tác phân tích của nó. Đó thực là một thành tựu đáng ca ngợi mà ai nghiên cứu tư tưởng Việt Nam cũng phải phục. Chính nhờ biết áp dụng cơ chế phân tích của Phật giáo, mà Nguyễn Du đã đào sâu được tâm hồn con người đến mức như thế. Không phải ngẫu nhiên mà những người ít nhiều cũng đã tiêm nhiễm học vấn và khoa học phương Tây như chúng ta, khi so sánh cách phân tích nội tâm của Nguyễn Du với cách phân tích nội tâm của phương Tây, ta không thấy có hiện tượng trái ngược nhau. Cũng những thao tác làm việc như nhau, cũng những kết luận như nhau. Rất tiếc điều này không thuộc phạm vi phong cách học, cho nên chúng tôi chỉ nhắc gợi với các nhà nghiên cứu phương pháp tư tưởng, mà không đi sâu.

10. Bây giờ chúng tôi xin trả lời câu hỏi tại sao người Việt Nam bói Kiều.

Cần phải khẳng định rằng, không phải người Việt Nam mê tín. Nếu người Việt Nam mê tín, tại sao anh ta không bói *Chinh phụ ngâm*... mà lại cứ bói *Kiều*? Thậm chí, đó cũng không phải vì *Kiều* là tác phẩm văn học hay. Trong văn chương Việt Nam có nhiều tác phẩm hay không phải chỉ có *Truyện Kiều*. Anh ta bói *Kiều* vì những lý do khác.

11. Trước hết, người Việt Nam đọc *Kiều* thì sợ hãi về trình độ phân tích sâu sắc, mới mẻ của tác phẩm. Anh ta bái phục sự phân tích ấy bởi vì các thao tác phân tích kỳ diệu của nó khiến anh ta cảm thấy chỉ có *Kiều* mới nói được cái thâm kín trong lòng anh ta. Mỗi người xem văn học là xem với tất cả kinh nghiệm sống của mình. Vô hình trung có một sự đua tài ở đây. Nếu tác phẩm chứng tỏ tác giả hiểu cuộc sống còn kém người đọc, thì lập tức người đọc coi thường, trái lại người đọc sẽ bị chinh phục khi tác giả phơi bày được tâm trạng của người đọc hay hơn chính người đọc tự phân tích mình. Trường hợp các nhà văn thông thạo về tâm lý là thế. Trường hợp Nguyễn Du còn cao hơn một bậc, dưới ngòi bút của ông, con người bị phanh phui đến hết kiệt, mọi bí ẩn bị bóc trần. Người đọc bàng hoàng sùng sốt, khiếp sợ, tưởng chừng như trong câu thơ có một ma lực gì, tại sao những ý nghĩ thâm kín nhất của mình, mà mình vẫn cố tự che giấu, ở đây lại bộc lộ. Lúc đầu, người ta xem *Truyện Kiều* để giải trí. Sau đó sinh nghiện *Kiều*, mỗi lúc buồn, mỗi khi gặp một trắc trở trong đời, người ta lại đọc, và mỗi khi đọc

người ta lại phát hiện ra vô số những quan hệ mới mà trước đây người ta không thấy. Người còn trẻ đọc Kiều thấy khác với khi mình đã già. Sau đó dần dần nảy sinh sự mê tín. Thứ hai, người ta tìm thấy tâm trạng của mình, nên tưởng đâu trong Kiều nói được cả tương lai của mình. Thế là xuất hiện thói quen: *Lạy vua Từ Hải, lạy vãi Giác Duyên, lạy tiên Thúy Kiều, xin cho con ba dòng, v.v...*

12. Một quyển sách để bói có hai nghĩa, nghĩa thực và nghĩa ẩn. Ta lấy quyển sách bói thông thường nhất của phương Đông là quyển *Kinh Dịch* làm thí dụ. Người bói rút thăm hay xem mai rùa, hay làm một thao tác nào đấy, như ném đồng tiền, qua đó anh ta quy ra điều anh ta muốn bói với một hào trong *Kinh Dịch*. Sau đó, anh ta dựa vào cái hào này mà đoán. Ngôn ngữ trong *Kinh Dịch* rất kỳ quặc, toàn những câu ngô ngồ nghê, không đâu vào đâu cả. Nhưng đằng sau những câu ngô nghê ấy lại ẩn nấp những quan hệ khá rộng lớn, cho phép ta căn cứ vào yêu cầu của mình để biết kết quả sẽ đạt được hay thất bại. Người bói dịch bổ sung câu nói trong hào bằng những kiến thức thực tiễn của mình, bằng kinh nghiệm giải thích Dịch của các thế hệ trước, và rút ra những kết luận cần thiết. Khi bói Kiều, công việc đơn giản hơn, nghĩa câu văn rõ hơn so với nghĩa câu văn của *Kinh Dịch*, nhưng trong ba câu mà ta cần bói cũng chứa đựng một quan hệ khác nằm ngoài ngữ cảnh. Ba câu ấy thường chứa đựng một tính

tổng thể trọn vẹn, cho phép ta kết luận về kết quả của công việc mình muốn hỏi.

Tóm lại, chúng tôi đã phân tích cái quy luật tình cảm khiến người ta đi từ chỗ tìm hiểu tâm trạng của mình trong Kiều, đến chỗ bối Kiều. Tất cả đều bắt nguồn từ phong cách của Nguyễn Du, từ phương pháp phân tích tâm lý tàn nhẫn, siêu việt của ông.

18. Một tác phẩm nghệ thuật có thể làm người ta phục, nhưng không làm người ta tin. Người ta chỉ tin một tác phẩm khi thấy ở đây có thái độ nỗ lực đi tìm sự thực, bất chấp trở lực. Động vật - người thêm khát sự thực, dù đó là sự thực khách quan mà khoa học đem đến, hay sự thực của tâm hồn mà nghệ thuật mang lại. Khi thiếu sự thực ấy, một tác phẩm vẫn có thể làm người ta say mê, nhưng đó là sự say mê bình thường như sự say mê của con người trước một cái đẹp, một viên ngọc quý. Đó là sự ham thích một đồ vật. Còn khi nó chứa đựng sự thực và phanh phui sự thực ấy để rút ra những quan hệ mới mẻ, thì sự say mê biến thành lòng tin cậy. Chỉ đến lúc đó, tác phẩm mới trở thành một kiệt tác. Nó nhập vào cuộc đời của dân tộc, góp một tiếng nói mới không ngừng vang vọng trên mỗi bước đường, trong mỗi con người, *Truyện Kiều* là một tác phẩm như vậy.

CHƯƠNG VI

CÁCH BỐ CỤC TRUYỆN KIỀU THEO YÊU CẦU CỦA KỊCH

1. Trờ lên, chúng ta đã xét đến đặc điểm thể loại của *Truyện Kiều*, đó là một tiểu thuyết phân tích tâm lý. *Truyện Kiều* đã chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của ngâm khúc. Nhưng sự phân tích phong cách Nguyễn Du sẽ còn thiếu sót, nếu chúng ta bỏ qua cách bố cục của nó theo thể loại kịch. Nếu không giải thích đặc điểm này, sẽ không trả lời được những câu hỏi sau đây: Tại sao *Truyện Kiều* ngắn như thế, nhân vật ít như thế, sự việc cũng hết sức ít, nhân vật không hành động bao nhiêu, mà nó lại đóng được vai trò quyền bách khoa thư của muôn vàn tâm trạng? Tại sao nó lại có thể bao hàm được vô số cảnh ngộ, vô số tình cảm, chứa đựng được vô số quan hệ? Câu trả lời là dứt khoát: đó là vì nó đã được xây dựng theo bố cục chặt chẽ của một vở kịch. Trong một vở kịch hay, số nhân vật hết sức ít, số câu chẳng có bao nhiêu, biến cố thu lại vài ba biến cố, mỗi người nói chỉ vài chục câu. Mặc dầu thế, loài người vẫn tìm thấy ở đấy vô số những lời giải đáp cho vô số trường hợp trong cuộc đời của họ, tính tư tưởng của nó cao hơn mọi thể loại khác, mỗi câu nói có ít nhất là hai nghĩa, một nghĩa hẹp chỉ áp dụng cho nhân vật trong

tình huống của chính anh ta, và một nghĩa hết sức rộng lớn, áp dụng cho muôn vàn hoàn cảnh của mọi người. Ma lực của kịch là ở đây. Một tác phẩm nghệ thuật không phải là bản sưu tập những câu thơ hay, những chữ dùng đắt, những hình tượng thu hút người xem. Ví thử nghệ thuật chỉ là thế, ai cũng có thể là Nguyễn Du được. Nhất là đối với văn học chữ Hán, bởi vì các câu thơ hay, các chữ dùng đắt, các hình tượng đẹp đều đã được xếp loại thành mục trong những bộ sách đồ sộ như *Uyên giám loại hàm*. Cái đặc điểm phân biệt nghệ thuật thực sự với nghệ thuật thủ công chỉ là ở cấu trúc. Trong nghệ thuật thủ công, có mọi cái đẹp, mọi cái hay, nhưng thiếu tính tổng thể. Kết quả, từng cái đẹp, cái hay rời rạc ấy cộng lại, dẫn tới một cái dở khó tả. Văn chương trường ốc ngày xưa là thế. Các cụ gọi nó là *áo vá trăm miếng*. Tuy cả trăm miếng đều là gấm cả, nhưng trăm miếng gấm vá lại không cho ta một cái áo gấm. Muốn có một tác phẩm nghệ thuật thực sự, cái tổng thể phải chi phối tất cả, mọi yếu tố phải được kiến trúc lại, được hoán cải lại ở trong cái tổng thể ấy. Mà thao tác có hiệu lực nhất để thực hiện sự hoán cải này, đó là xây dựng tác phẩm như một vở kịch.

Trong chương này chúng tôi sẽ chứng minh *Truyện Kiều* đã được bố cục như một vở bi kịch lớn. Nguyễn Du đã học tập nó ở kịch Trung Quốc, ở tuồng Việt Nam, ở một số chương trong tiểu thuyết Trung Quốc, và đã đưa nó vào tiểu thuyết của mình.

2. Để bạn đọc thấy rõ tính độc đáo của bố cục *Truyện Kiều*, chúng tôi xin nói đến những nguyên tắc của bố cục kịch, và bạn đọc sẽ thấy Nguyễn Du đã áp dụng có ý thức những nguyên tắc ấy. Những nguyên tắc này không phải do ai đặt ra, mà do kinh nghiệm hoạt động nghệ thuật đưa lại. Xét từng đoạn một, có rất nhiều đoạn trong *Ramayana*, hay trong *Mahabharata* của Ấn Độ cũng được bố trí như thế. Khi một đoạn trong trường ca, tiểu thuyết có được bố cục này, người ta có xu hướng diễn nó thành kịch, và diễn thường thành công. Không phải ngẫu nhiên mà ở Việt Nam có ngót trăm vở tuồng lấy đề tài ở *Tam quốc chí diễn nghĩa*, và các trường ca *Ramayana* và *Mahabharata* được diễn khắp nhiều nước ở Đông Nam Á.

Chúng ta hãy làm một thí nghiệm nhỏ. Bạn hãy đọc Kiều như người ta đọc kịch. Vở kịch này có hai người thay thế tác giả, người thứ nhất đóng vai người tự sự đơn thuần, người thứ hai phân tích, lên tiếng thay mặt tác giả (tương ứng với người lĩnh xướng và đồng ca trong kịch Hy Lạp). Sau đó, mỗi người đóng vai một nhân vật: Bạn dùng ngâm thơ mà cứ đọc thơ bình thường như đọc kịch. Bạn sẽ thấy chỉ cần thay đổi đôi chút về ngôn ngữ, là có một vở kịch hay. Cách thí nghiệm này chỉ có thể thực hiện với *Truyện Kiều* thôi mà không thể thực hiện với các tác phẩm nào khác. Đây là một điều rất tiêu biểu về phong cách của *Truyện Kiều*, nhưng rất tiếc là ít ai để ý đến.

Cái nhìn của nhà khoa học cũng xuất phát từ giác quan như cái nhìn thông thường, nhưng nhà khoa học khác người thường ở điểm anh ta tìm ra được những quan hệ bất biến, giải thích được những điều mà giác quan thông thường cho là mâu thuẫn. Cái thước tuy thẳng, nhưng nhúng một phần xuống nước thì thấy nó bị gãy thành một đường gấp khúc. Lý trí bảo cái thước thẳng, con mắt bảo cái thước gãy. Để điều hoà mâu thuẫn, người ta nói: giác quan sai lầm. Nhà vật lý học giải thích: đây không có sự sai lầm gì của giác quan cả, mà do cái độ khúc xạ của ánh sáng, và đưa ra một công thức toán học giải thích mọi hiện tượng khúc xạ. Trong việc đánh giá *Truyện Kiều*, cũng có hiện tượng này. Người này bảo Kiều dâm, người khác bảo Kiều trong trắng. Muốn tìm cách giải quyết sự tranh chấp này, phải tìm độ khúc xạ của tình cảm. Cái đó mới khách quan và mới cần biết. Mỗi hình thức khi chọn một cách thể hiện, là chọn một độ khúc xạ riêng. Nếu ta không tính đến độ khúc xạ của tiểu thuyết khi nó chấp nhận bố cục của kịch thì chúng ta không thể rút ra được những thao tác hành động để thúc đẩy nghệ thuật tiến lên mà chỉ đi vào những cách thưởng thức, khen chê, nhiều khi không khỏi thiên về ấn tượng chủ quan.

3. Điều đầu tiên và là xương sống của mọi bi kịch, cũng như của mọi tác phẩm văn học sử dụng bố cục của bi kịch, là đằng sau một cuộc đấu tranh giữa ý chí của những con người còn có một thế lực khách quan ở ngoài con người hoặc thúc đẩy hoặc cản trở

không cho anh ta thực hiện ý định của mình. Cái thế lực này mang những biểu hiện, những tên gọi khác nhau. Nó được gọi là *mệnh* trong *Truyện Kiều*, là cái *fatum* trong kịch Hy Lạp và La Mã, là *thượng đế* ở Châu Âu Trung cổ v.v. Sau này nó được gọi là xu thế lịch sử, tiến hoá xã hội... Mỗi thời đại, mỗi hệ tư tưởng gọi nó bằng một danh từ khác, nhưng cũng như ánh sáng đến với chúng ta phải qua một độ khúc xạ nhất định, hiện thực trong kịch đến với chúng ta thế nào cũng phải được khúc xạ qua cuộc đấu tranh giữa ý chí của những con người với cái thế lực khách quan nằm bên ngoài con người. Độ khúc xạ sẽ khác nhau tùy theo hệ tư tưởng, nhưng cái bất biến, đó là độ khúc xạ. Trong kịch có hai cái, không thể thiếu cái nào. Phải có con người hoạt động hoàn toàn tự giác, có ý thức về hành động của mình, không bị ai xúi giục. Anh ta càng hành động độc lập bao nhiêu, thì kịch càng sinh động bấy nhiêu. Thứ hai, là qua hành động của anh ta, người ta lại thấy có những sức mạnh khách quan, phi cá nhân, dẫn dắt anh ta, dẫn đến cái kết thúc mà nó cần đến, và con người hành động tuy là có vẻ tự giác đấy, nhưng xét cho cùng vẫn bị thúc đẩy bởi những sức mạnh khách quan này. Trái với yếu tố thứ nhất phải hết sức cụ thể, hiển nhiên; yếu tố thứ hai phải hết sức kín đáo, nhưng không phải vì thế mà sức mạnh của nó kém đi. Trái lại sức mạnh của nó càng kín đáo, nhưng càng mãnh liệt, thì kịch càng căng thẳng và hay. Nếu thiếu cái thứ hai, có thể có tiểu thuyết, trường ca, mọi thể loại, nhưng không có kịch.

Trong *Truyện Kiều* ta có cuộc đấu tranh giữa tài và mệnh. Tài là yếu tố thứ nhất, mệnh là yếu tố thứ hai. Không ai bắt Nguyễn Du phải viết tiểu thuyết như một bi kịch. Nhưng vì ông đã chọn hình thức này, vậy ta hãy khảo sát xem, thứ nhất, ông có làm đúng yêu cầu của kịch hay không; thứ hai, khi làm đúng mọi yêu cầu của kịch, *Truyện Kiều* đã có thêm được những đặc điểm gì về nghệ thuật mà các tiểu thuyết khác không có. Làm như vậy là xét phong cách tác giả trong mối quan hệ hữu cơ với phong cách thể loại, điều mà cho đến nay người ta ít chú ý đến, bởi vì đối với một người đọc *Kiều* chỉ để thưởng thức, thì những khái niệm như phong cách thể loại, phong cách tác giả, thường không được chú ý đến. Trái lại, người ta chỉ chú ý đến những cảm xúc mà người ta tiếp nhận, tưởng chừng như là trực tiếp, không ngờ rằng mọi cảm xúc này đều là gián tiếp, qua những quan hệ mỹ học do phong cách thời đại, phong cách thể loại, và phong cách tác giả gây nên.

4. Thứ nhất, ta thấy Nguyễn Du sử dụng mọi biện pháp mà bi kịch vẫn dùng để tạo nên ấn tượng về cái fatum chi phối và dẫn dắt con người. Trong kịch cổ, cái fatum được thể hiện bằng ba biện pháp, là những lời tiên đoán, những giấc mộng, và sự xuất hiện của thần linh. Cả ba biện pháp ấy, Nguyễn Du đều sử dụng, tuy xét về nguồn gốc, đều lấy ở *Kim Vân Kiều truyện*.

Những lời đoán trước xuất hiện 4 lần trong *Truyện Kiều*, nhằm mục đích báo trước cho người đọc biết cuộc đời sau này của nàng. Thứ nhất, ông thấy

tướng báo trước cuộc đời của Kiều "*Nghìn thu bạc mệnh một đời tài hoa*" (416). Thứ hai, thầy phù thủy báo cho Thúc Sinh biết Kiều không chết, và hai người sẽ gặp nhau. Thứ ba, Giác Duyên nói với Kiều sẽ gặp lại Kiều sau năm năm. Thứ tư, Tam Hợp đạo cô dẫn Giác Duyên chăng lưới ở sông Tiền Đường để cứu Kiều. Xét về mặt cần thiết cho bố cục, lời của thầy phù thủy là thừa, bởi vì dù cho thầy phù thủy không nói, chúng ta cũng biết rằng Kiều không chết. Đồng thời, lối cứu Kiều của Giác Duyên cũng quá thô bạo: chăng lưới để chờ Kiều sẽ trôi về đấy, lẽ ra có thể tìm những cách cứu khác tự nhiên hơn. Nói chung, trong kịch cổ, việc xây dựng cái *fatum* thường là gượng gạo, các kịch tác gia Hy Lạp cũng không tự nhiên hơn Nguyễn Du.

Biện pháp thứ hai là dùng *giác mộng*. Điều này ta thấy trong hầu hết mọi bi kịch. Đó là một biện pháp dễ làm và ít gượng gạo. Trong *Truyện Kiều* tác giả sử dụng biện pháp này bốn lần. Lần thứ nhất Kiều gặp Đạm Tiên trong giấc mộng sau khi đi hội đạp thanh về. Lần thứ hai nàng lại mơ thấy Đạm Tiên sau khi tự vẫn không chết ở nhà Tú Bà. Lần thứ ba, Kiều lại gặp Đạm Tiên trong mộng sau khi được Giác Duyên vớt từ sông Tiền Đường lên, và Đạm Tiên báo cho nàng biết cuộc đời đoạn trường của nàng đã hết. Lần thứ tư Thuý Vân nằm mộng thấy Kiều. Ba lần đầu đều lấy ở *Kim Vân Kiều truyện*. Trong *Kim Vân Kiều truyện* còn có lần Kiều nằm mơ thấy Kim Trọng, và cách trình bày giấc mộng của *Kim Vân Kiều truyện* còn nói lên một sự can

thiếp thô bạo hơn của thế giới bên kia. Chẳng hạn, trong lần nằm mộng đầu tiên thấy Đạm Tiên, Đạm Tiên ra cho nàng đầu đề 10 bài thơ là: Tiếc đa tài, thương bạc mệnh, buồn lối rẽ, nhớ cố nhân, nhục con đòi, túi thanh xuân, than lỡ bước, khổ tha phương, mộng vườn nhà, và khóc tình si. Trong *Truyện Kiều* chỉ nói nàng "*Tay tiên một vẩy đủ mười khúc ngâm*" (206) nhưng không nói là những khúc ngâm gì. Biện pháp của *Kim Vân Kiều truyện* là thông thường trong tiểu thuyết Trung Quốc, mượn chiêm bao để báo trước toàn bộ cuộc đời sau này của nhân vật, do đó những bài thơ trong chiêm bao là có tính chất sấm ký như ta thấy trong *Hồng lâu mộng*. Nguyễn Du đã khéo tạo một cơ sở logic cho việc nằm mơ thấy Đạm Tiên, ông nhấn mạnh tới thái độ đồng cảm của nàng trước mộ Đạm Tiên, nhắc đến việc nàng một mình thương cảm cho số phận của Đạm Tiên, nhờ vậy việc gặp Đạm Tiên trong giấc mơ xem ra hợp lý hơn.

Biện pháp thứ ba là bắt thần linh xuất hiện. Biện pháp này bao giờ cũng giả tạo. Nguyễn Du chỉ dùng nó một lần khi nói đến việc Đạm Tiên hiển linh, làm nổi lên trận gió cuốn cờ và có dấu giày in trên rêu. Chỉ tiết trận gió lớn nổi lên, thì còn chấp nhận được, chỉ tiết dấu giày in trên rêu, thực là khó tin. Nếu ta muốn tìm thấy những chỗ yếu trong bố cục của tác phẩm, thì chỉ có thể tìm trong những chi tiết như đã nói (chuyện Giác Duyên chăng lưới, vết giày trên rêu). Còn không ở đâu có thể tìm ra chỗ sơ hở trong cách bố cục của

ông. Nhưng Nguyễn Du sống vào một thời đại mà những tín ngưỡng về linh hồn còn thống trị. Thực ra, truyện Nôm nào cũng có yếu tố thần linh can thiệp vào. Chúng ta không nên phê phán ông về điểm này. Chỉ cần nhớ rằng, so với các truyện Nôm khác, cách tổ chức cho yếu tố thần linh xuất hiện trong *Truyện Kiều* đồ gượng gạo hơn, và riêng điều đó thôi cũng đã là một ưu điểm.

5. Thước đo để đánh giá một nhà viết kịch có thiên tài hay không, không chỉ ở chỗ âm mưu được tổ chức khéo léo, xung đột nảy sinh hợp logic, ngôn ngữ nhân vật đối chọi nhau chan chát như những lưỡi kiếm. Những điều đó nói chung đều không khó lắm khi người viết kịch thông thạo nghề của mình. Điều đó khó làm nhất, mà ngay các tác gia tài giỏi nhất nhiều khi cũng không đạt được, đó là xây dựng hành động sao cho cuộc đấu tranh giữa hai thế lực, sức mạnh của con người và sức mạnh của cái fatum đan chéo vào nhau một cách hết sức hữu cơ, hợp logic, bao trùm mọi sự việc một cách tự nhiên nhất. Trong các tuồng thầy Việt Nam, như *Son Hậu*, *Tam nữ đồ vương*, cuộc đấu tranh này được thực hiện khá tốt. Những người trung thần đứng trước viên thái sư đã chiếm được ngai vàng và đang ra sức củng cố quyền lực của mình, vẫn tìm mọi cách thực hiện cho kỳ được cái sức mạnh khách quan thúc đẩy họ khôi phục lại triều đại: đó là chính nghĩa của dòng họ đã bị cướp ngôi. Họ phải hy sinh vợ, con, bản thân mình phải trả hàng, phải chịu khuất

phục, phải tìm mọi cách tập hợp nhau lại thành một thế lực hùng mạnh để cuối cùng dùng võ lực khôi phục được triều đại cũ mà hiện thân là vị hoàng tử còn nhỏ hay đang ở trong bụng mẹ. Cái nguyên lý tôn quân biến thành động lực của mọi việc làm của họ. Trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du đã sử dụng những biện pháp cao hơn. "Nhớ từ năm hỡi thơ ngây" (413), qua lời thầy tướng. Thúy Kiều đã cảm thấy mình bị số phận bạc đãi. Lời nói của thầy tướng đã gây cho nàng một ám ảnh sẽ theo đuổi nàng suốt đời. Cho nên hành động của nàng trong việc đi tìm hạnh phúc bao giờ cũng vội vàng, vì nàng sợ hạnh phúc sẽ tan đi. Anh Trần Đình Sử trong bài *Thời gian nghệ thuật trong Truyện Kiều và cảm quan hiện thực của Nguyễn Du*, đăng trong *Tạp chí văn học* số 5, năm 1981, đã nói rất đúng về vẻ vội vàng, hối hả, bao gồm những việc làm của Thúy Kiều, Kim Trọng "Gót sen thoăn thoắt dạo ngay mé nước" (378), chứa đựng cái tinh thần tranh chấp với số mệnh. Đồng thời, mọi người trong *Truyện Kiều* đều vội. Tú Bà, Sở Khanh, Bạc Bà, Bạc Hạnh, Thúc ông, Từ Hải, mọi người đều vội vàng. Tại sao tất cả các nhân vật trong *Kiều* đều vội vàng như thế? Kẽ làm hành động gian dối vội vàng đã đành, vì sợ hành động bị phát hiện (Mã Giám Sinh, Sở Khanh, Bạc Hạnh,...), nhưng những con người hành động chính đáng, như Thúy Kiều, Kim Trọng, Từ Hải, có gì mà phải vội vàng? Họ vội vàng là vì họ là những con người của kịch, họ phải thực hiện ngay ý định, nếu không trong tương lai sẽ thay đổi, họ sẽ bỏ mất thời cơ.

Vì cảm thấy mình bị số phận hành hạ, trong việc Kiều bán mình, ngoài tinh thần hy sinh của nàng để cứu cha, vẫn có cái dư vị của thái độ phục thù số phận. Nhìn thấy Mã Giám Sinh, nàng có cảm giác số mệnh mình đã định đoạt xong: "*Thôi con, còn nói chi con, Sống nhờ đất khách, thác chôn quê người*" (889-90). Nàng muốn chấm dứt ngay cuộc đời tủ nhục của mình, nhưng trong mơ nàng lại thấy Đạm Tiên xuất hiện và nói: "*Số còn nặng nợ má đào, Người đâu muốn quyết, trời nào đã cho!*" (997-8). Sau khi bị Sở Khanh lừa, nàng chỉ còn cách "*Lấy thân mà trả nợ đời cho xong*" (1198). Tóm lại, Nguyễn Du đã thể hiện sức mạnh khách quan nằm ngoài con người thành một thứ ám ảnh nằm trong con người, mà con người cảm thấy, nhưng không thể chống lại được. Để chống lại thế lực ấy, Nguyễn Du xây dựng hai nhân vật đẹp nhất của mình là Kim Trọng và Từ Hải. Kim Trọng khẳng định: "*Xưa nay nhân định thắng thiên cũng nhiều*" (420). Chàng không đổ lỗi cho số mệnh, mà thấy đó là do lỗi của mình nên Kiều phải bán mình: "*Rằng: Tôi trót quá chân ra, Để cho đến nỗi trôi hoa giạt bèo...*" (2811-2). Kim Trọng không tin số mệnh, mà tin vào nỗ lực của mình. Chàng "*Rắp mong treo ấn từ quan, Mấy sông cũng lội, mấy ngàn cũng pha*" (2939-40). Chàng quyết xứng đáng với mối tình chung thủy của mình. Chàng sống nhất quán với mơ ước của mình: "*Dẫu rằng vật đổi sao dời, Tử sinh cũng giữ lấy lời tử sinh*" (3087-8). Trái với Kim Trọng là một văn nhân, Từ Hải là một người quốc sĩ. Chàng tin vào tài năng phi thường của

mình có thể thắng mọi số mệnh. Chàng thấy trước không có gì có thể ngăn cản nổi mình thực hiện giấc mộng Hoàng Sào. Ngay trong buổi trần ai, Từ Hải dám nói trước cái ngày "*Tiếng chiêng dậy đất, bóng tinh rợp đường*" (2222) sẽ đến không lâu "*Chầy chẵng là một năm sau vội gì?*" (2228). Và khi cái chí của chàng đã được thực hiện, Từ cười "*Cười rằng: Cá nước duyên ưa, Nhớ lời nói những bao giờ hay không?*" (2275-6).

Nhưng mặc dầu thế, Từ Hải cũng bị số mệnh chà đạp. Từ chỉ là một người theo đuổi giấc mộng quyền lực để thoả mãn cái tài ngang dọc của mình, trong lời nói của Từ không chứa đựng uất ức, phẫn nộ trước bất công của xã hội. Từ chỉ là một con người lãng mạn như ta thấy sau này trong văn học lãng mạn Châu Âu.

6. Nguyễn Du đã trình bày được tấn kịch giữa Tài và Mệnh thành một cuộc đấu tranh nội tâm làm cho tác phẩm của ông giàu tính tư tưởng và căng thẳng, điều mà tuồng không thể làm được.

Trong *Truyện Kiều* xuất hiện một phạm trù mỹ học gọi là *Nhân vật*. Các nhân vật xuất hiện là để sinh sự, thúc đẩy hành động tiến lên. Ngay cả những con người bình thường nhất, như Mã Kiều ở nhà Tú Bà, mẹ quản gia ở nhà Hoạn Bà, tuy chỉ đóng một vai hết sức thứ yếu trong truyện nhưng cũng được phân tích tâm trạng và gây được thiện cảm ở người xem. Trong *Kiều* cũng như trong kịch, người ta không đi từ sự việc này sang sự việc khác, mà *bước từ tình huống này sang tình huống khác*. Cảnh đôi trai gái đang yêu nhau trong bầu

không khí êm ả bỗng biến thành đau khổ, thế là một tình huống mới nảy sinh. Và cứ thế, Mã Giám Sinh, Tú Bà, Thúc Sinh, Thúc ông, Hoạn Thư..., mỗi người xuất hiện là dẫn đến một tình huống mới. Mỗi tình huống đóng vai một thế cờ trong một ván cờ. Một ván cờ có thể có nhiều thế cờ kế tiếp nhau, nhưng đã hỏng một nước cờ, là hỏng cả ván cờ. Mỗi nước cờ kéo theo nhiều hậu quả không thể lường hết. Khi nhân vật xuất hiện cùng với tình huống đóng vai thế cờ, thì vở kịch hết sức căng thẳng. Lúc đó, những câu nói mà trong cuộc sống bình thường là hết sức tẻ nhạt thì ở đây lại nặng trĩu tính tư duy. Những câu của Molière như "*Con người tội nghiệp!*", "*Không của hồi môn*", tự nó không có gì là sâu sắc cả, nhưng trong tình huống cụ thể, nó rất sâu sắc và sinh động.

Nhân vật trong kịch là nhân vật bị chia xé bởi những mâu thuẫn. Có hai loại mâu thuẫn. Loại mâu thuẫn thứ nhất từ ngoài đưa đến, như trong kịch Hy Lạp, thần Apollon ra lệnh cho Oreste phải giết mẹ, hay trong tuồng, tình huống bên ngoài gay gắt quá bắt cụ già Tạ Ngọc Lân phải giết con, trong *Tam nữ đồ vương*. Loại mâu thuẫn này tuy vẫn lôi cuốn người xem, nhưng không gần chúng ta. Loại mâu thuẫn thứ hai xuất phát từ đấu tranh nội tâm chỉ có ở Châu Âu, từ khi có chủ nghĩa tư bản. Trong Kiều, ta có loại mâu thuẫn thứ hai. Kim Trọng, Kiều, Mã Giám Sinh, Hoạn Thư... đều là những người chứa đựng trong mình một cuộc đấu tranh nội tâm quyết liệt. Đặc điểm của các

nhân vật trong Kiều là "*Ở không yên ổn, ngồi không vững vàng*" (2664). Nhân vật nào trong Kiều cũng mang cái màu sắc bấp bênh. Họ đứng núi này trông núi nọ, trong lòng họ không một phút nghỉ ngơi. Họ là những nhân vật của kịch cận đại.

7. Điều càng làm cho họ cận đại hơn, đó là đấu tranh nội tâm ở họ thể hiện bằng đấu tranh giữa hai dục vọng. Ở đây có đủ mọi dục vọng: dục vọng xác thịt, dục vọng tiền tài, dục vọng quyền lực. Riêng trong phạm vi dục vọng quyền lực thôi, cũng đã có mọi biểu hiện: dục vọng chiếm lấy quyền lực, dục vọng duy trì quyền lực, dục vọng sử dụng quyền lực. Và khi nhân vật xuất hiện, đồng thời cũng xuất hiện sự va chạm của những dục vọng, do đó con người phải tìm cách khuynh loát nhau, người này sử dụng sự ranh mãnh, người kia sử dụng thế, người nọ sử dụng tiền, người phải dùng võ lực, dùng sự khôn ngoan. Đằng sau những quan hệ giữa người với người là những quan hệ mà Hegel gọi là những sức mạnh phổ biến: tiền tài, thế lực, võ lực, và trí khôn ngoan. Trong Kiều, chỉ có Kim Trọng và Từ Hải là không đóng kịch mà thôi. Hai người này sống theo bản tính của mình. Hai người này giống nhau, một người là văn nhân thanh lịch, một người là tráng sĩ anh hùng. Cả hai đều không tin ở số mệnh, mà tin vào hành động của mình. Còn tất cả những người khác, đều ít nhiều đóng kịch, và có những nhân vật như Mã Giám Sinh, Sở Khanh, Hoạn Thư, Hồ Tôn Hiến, luôn luôn đóng kịch. Họ nghĩ một đường,

nhưng họ làm một nẻo. Mỗi người như vậy đều chọn cho mình một cách ứng xử mà nhân vật cho là thích hợp nhất để lừa những người khác, nhưng bản chất họ cuối cùng vẫn bộc lộ. Đó là những nhân vật của kịch, hơn là của tiểu thuyết. Hoạn Thư lúc nào cũng cười, nói năng ngọt ngào, ngay cả trong lúc tức giận. Bất gặp Thúc Sinh đang tự tình với Kiều, thị không nổi giận, trái lại khen Kiều viết chữ tốt. Nhưng tất cả những người ấy đều đóng kịch, cho nên cái bản chất vẫn lộ ra. Tác giả nhắc 10 lần đến cái cười của Hoạn Thư, nhưng Hoạn Thư cười là đóng kịch, còn thực chất là hống hách, khi cần, thị biết sử dụng quyền lực của mình:

Tiểu thư vội thét: Con Hoa!

Khuyên chàng chẳng cần thì ta có đòn (1843-4)

Mã Giám Sinh làm ra vẻ văn nhã, nhưng thực chất của một tên con buôn vẫn lộ ra, và Thúy Kiều đã phát hiện ra bản chất của y "*Ngắm ra cho kỹ như hình con buôn*" (888). Tú Bà hách dịch, nhưng thị chỉ là một mụ dâu, ở địa vị thấp của xã hội, cho nên thấy Kiều tự tử ở nhà mình, thị biết nếu Kiều chết, thị sẽ bị quan lại bắt tội bức tử con gái nhà lương thiện. Thị hoảng sợ "*mắt nhìn hồn bay*", phải lo chiều chuộng Kiều, nịnh nọt, khuyên răn, thể thốt. Tiểu thuyết cũ chỉ tìm hành động. Kịch đi tìm động cơ hành động, trình bày hành động trong trạng thái mâu thuẫn để qua đó phát hiện động cơ. Một vở kịch hay không phải bởi hành động trước mắt, mà bởi những quan hệ thâm trầm do tính cách, địa vị xã hội, tình huống tạo nên, qua đó người

xem phát hiện bản chất con người và điều này ta thấy được thể hiện nhất quán trong *Truyện Kiều*. Tiểu thuyết cấp cho ta sự việc và hành động. Kịch chỉ mượn sự việc, lời nói và hành động để cấp cho ta các quan hệ xã hội mà chính người xem phải phát hiện. Thao tác này chính là thao tác của Nguyễn Du, nhân vật của *Truyện Kiều* nói năng, hành động, nhưng cái quan trọng không phải ở tự thân câu nói hay hành động, mà ở các quan hệ chung mà ta rút ra từ câu nói và hành động.

8. Một khi đã đi con đường này, *Truyện Kiều* sẽ phải rút gọn các biến cố, các hành động của nhân vật xuống tối thiểu, cái không khí phiêu lưu, sự việc phải bị loại trừ, bởi vì những sự việc, những hành động tản mạn sẽ đem đến cho tác phẩm cái không khí nôm na của cuộc sống hằng ngày, làm tổn hại tới tính tư duy của thể loại. *Truyện Kiều* sẽ phải loại trừ mọi chi tiết. Tất cả những gì có thể thu tóm trong vài câu của tác giả, thì đều phải dùng ngôn ngữ tác giả để thu tóm lại, để tập trung câu chuyện vào một số tình huống trong đó các nhân vật đối lập với nhau. Lời nói của nhân vật lúc đó phải là một lời nói đặc biệt. Con người trong tiểu thuyết, vì phản ánh con người bình thường trong sinh hoạt hằng ngày, cho nên nói chuyện thời tiết, sinh sống, con cái, gia đình. Con người trong kịch phải gạt bỏ tất cả những câu chuyện nôm na ấy, để chỉ nghĩ đến dục vọng của mình, và những lời nói của họ phải bộc lộ nội tâm của họ. Họ nhiều khi nói một đường, suy nghĩ một nẻo, như những lời của Hoạn Thư và của

Thúc Sinh khi gặp nhau, nhưng đằng sau cái vẻ đóng kịch ấy, chứa đựng sự xung đột về tâm lý rất mãnh liệt. Con người phải biết im lặng. Im lặng là một yếu tố hết sức quan trọng của kịch, một tác giả biết sử dụng im lặng trong kịch là một tác giả có tài năng lớn. Con người trong *Truyện Kiều* biết sử dụng im lặng làm một thứ ngôn ngữ đặc biệt để đối phó trong những tình huống bất lợi cho mình.

9. Không phải ngẫu nhiên mà những hình ảnh Thúy Kiều, Kim Trọng, Từ Hải, Sở Khanh, Mã Giám Sinh, Tú Bà, Hoạn Thư... đã trở thành những nhân vật điển hình trong nhân dân. Người ta nói: Con mẹ này là con Tú Bà, thằng kia là đó Sở Khanh. Họ trở thành những con người sống ở ngoài đời, và ta có cảm tưởng như cuộc đời bất chước *Truyện Kiều*. Khi nghệ thuật đạt đến đỉnh cao nhất của nó, thì nó đạt được cái kết quả lạ lùng như thế. Nếu chúng ta suy nghĩ về điểm tại sao người ta lại gọi người này là Tú Bà, người kia là Sở Khanh v.v. thì ta sẽ thấy mỗi người được gọi như vậy đều có một hình dáng bên ngoài cụ thể, đồng thời bên trong biểu hiện một tính cách cụ thể, trong mỗi người đều có những nét liên quan đến cách ứng xử không thể lẫn lộn với một người khác. Sở Khanh là một người "*Hình dung chải chuốt, áo khăn dũi dàng*" (1060), ăn nói hoa mỹ, làm ra vẻ thương hoa tiếc ngọc, nhưng thực chất là một tay "*Bạc tình nổi tiếng lâu xanh*" (1159). Thúc Sinh là một người "*nồi thư hương, mê gái, tiêu tiền như rác, trung thực, nhưng sợ vợ v.v.*" Sở dĩ các

nhân vật của Nguyễn Du trở thành những điển hình sống trong nhân dân, không phải vì họ nói nhiều lời, làm nhiều việc, mà bởi vì họ chứa đựng những quan hệ mâu thuẫn nhau, và các quan hệ mâu thuẫn nhau ấy đều có thực trong xã hội.

10. Tóm lại, chúng tôi đã chứng minh *Truyện Kiều* là tác phẩm tổng hợp được các thành tựu nghệ thuật của nhiều thể loại của thời đại. Ở đây có những thành tựu của thể truyện Nôm, thể ngâm khúc, thể kịch. Mỗi yếu tố tuy lấy từ một thể loại khác, nhưng khi đưa vào tác phẩm, đều được hoán cải lại trong cách nhìn chung là phân tích tâm lý. Chính phương pháp phân tích tâm lý đã tạo nên tính thống nhất hữu cơ của toàn bộ tác phẩm, và nâng *Truyện Kiều* lên thành mẫu mực đầu tiên của những tiểu thuyết phân tích tâm lý vĩ đại mà ta biết được. Chúng tôi cố gắng chứng minh Nguyễn Du như một người lao động nghệ thuật. Người lao động nghệ thuật phải học tập rất nhiều ở thời đại mình. Các yếu tố anh ta vay mượn đều là của thời đại, nhưng anh ta biết làm chủ các yếu tố ấy bằng cách bắt tất cả phải phục tùng kiểu lựa chọn riêng của anh ta. Kiểu lựa chọn này, như chúng tôi đã chứng minh, là kiểu phân tích tâm lý.

Chúng tôi hy vọng công trình này sẽ trả lời được những câu hỏi hiện nay đang làm nhiều người băn khoăn: phong cách, phong cách thể loại, phong cách thời đại, phong cách tác phẩm, phong cách tác giả. Các khái niệm này thường bị xét tách rời nhau, nên dễ gây

hiểu lắm. Trong cách trình bày của chúng tôi, tất cả đều là những kiểu lựa chọn, và tất cả đều được xác lập bằng một sự đối lập giữa hai mặt. Trước hết là sự lựa chọn ở cái đối tượng mình xét (thời đại, thể loại, tác phẩm, tác giả), với những đối tượng khác cùng loại. Muốn tìm phong cách thể loại, thì đối lập thứ nhất thể loại với thể loại, muốn tìm phong cách tác giả thì đối lập tác giả với tác giả. Thứ hai, là sự đối lập ở trong nội bộ đối tượng để rút ra những nét khu biệt, rồi kiểm tra các nét ấy qua hai trục, là trục lịch sử và trục thời đại.

Cách làm này không phải chỉ có thể áp dụng cho *Truyện Kiều*, mà có giá trị phổ biến. Nếu đi con đường này, có thể viết lịch sử văn học Việt Nam cũng rạch ròi như lịch sử khoa học tự nhiên, trong đó mỗi người có phần tiếp thu, có phần sáng tạo, có những thành tựu có thể phổ biến cho thời đại sau, có những khuyết điểm, sai sót, và những thành tựu tuy có giá trị thời bấy giờ, nhưng ngày nay không thể áp dụng được nữa. Tình hình này cũng bắt gặp ở mọi nhà khoa học.

Biến một nhà thơ vĩ đại thành một người thợ không phải là hạ thấp nhà thơ, trái lại đó mới là cách đề cao nhà thơ đúng đắn nhất. Đã từ lâu, nghệ thuật được xem như một lĩnh vực riêng, chỉ có thể dùng trực giác thâm nhập, mà không thể dùng khoa học. Có lẽ còn cần phải xem nghệ sĩ là một công nhân, một con người vô cùng đặc lực đối với giai cấp công nhân trong nhiệm vụ xây dựng một xã hội mới, chung cho cả loài

người, một bài thơ không phải trên trang giấy, mà ngay trong cuộc đời của chúng ta.

Phong cách, như đã chứng minh, là một cách nhìn, một tập hợp hữu cơ của những kiểu lựa chọn, vậy nó không phải đơn thuần là hình thức. Nhưng phong cách phải dựa trên hình thức thì mới tồn tại được. Những chương tiếp theo sẽ nói về hình thức, nhằm chứng minh ngay bản thân hình thức của *Truyện Kiều* cũng là một hình thức riêng, có nội dung của nó. Điều này sẽ trình bày trong các chương *Câu thơ Nguyễn Du*, *Ngôn ngữ Nguyễn Du* và *Ngữ pháp Nguyễn Du*.

CHƯƠNG VII

CÂU THƠ TRUYỆN KIỀU

1. Các công trình nghiên cứu *Truyện Kiều* đều đã nói đến một vài đặc điểm của câu thơ lục bát Nguyễn Du. Chúng ta có thể rút từ đấy ra nhiều nhận xét sâu sắc. Nhưng cách làm việc vẫn có những đặc điểm chung không giúp ta có một khái niệm cụ thể về phong cách Nguyễn Du. Các công trình nghiên cứu này đều xét câu thơ Nguyễn Du một cách cô lập, không nhìn nó như một tổng thể hữu cơ đã trải qua một quá trình phát triển. Gần đây, đã có những công trình ngôn ngữ học đáng chú ý về câu thơ của Nguyễn Du, nhằm nghiên cứu từng mặt của câu thơ này, chẳng hạn mặt ngắt câu, mặt đối xứng v.v. Nhưng các tác giả cũng vẫn theo phương pháp của ngôn ngữ học truyền thống, là xét câu thơ Nguyễn Du một cách tách rời, do đó không cung cấp cho ta những nhận xét về giá trị, điều mà phong cách học đòi hỏi (xem chương I, mục 5). Muốn xét câu thơ Nguyễn Du như một hiện tượng của phong cách học Việt Nam, cần phải xem nó như một tổng thể, gồm nhiều yếu tố kết hợp với nhau một cách hữu cơ. Sau đó, theo dõi quá trình hình thành của từng yếu tố một để tìm cái mới của câu thơ Nguyễn Du. Rồi lại

phải đối lập câu thơ lục bát của Nguyễn Du với câu thơ lục bát đương thời, để rút ra những nét làm thành giá trị nghệ thuật của câu thơ này. Tóm lại, chúng ta phải xét câu thơ như một chùm những sự lựa chọn, và đánh giá những sự lựa chọn ấy xem thử nó liên quan gì tới nội dung được biểu đạt, bởi vì tiêu chuẩn đánh giá một hiện tượng phong cách học *không phải là ở bản thân hình thức*, mà ở chỗ nó thích hợp hay không với cái nội dung mà nó biểu đạt.

Như vậy, dù khảo sát nội dung hay hình thức, phong cách học đều theo những thao tác như nhau của chính bộ môn của nó, không lẫn lộn với bất kỳ ngành khoa học nào nghiên cứu về ngôn ngữ.

2. Vì công trình này chỉ nghiên cứu phong cách thơ Nguyễn Du đối lập với phong cách thơ của các nhà thơ khác ở Việt Nam, chứ không phải nghiên cứu thơ Việt Nam, hay lục bát Việt Nam nói riêng trong thế đối lập với các loại thơ *cùng vần lưng* ở Đông Nam Á, khác các loại thơ không phải vần lưng của Trung Quốc hay Ấn Độ, cho nên trong chương này chúng tôi không khảo sát những vấn đề như nguồn gốc thơ lục bát, quan hệ của nó với thơ vần lưng Đông Nam Á. Những vấn đề này tuy hết sức thú vị, nhưng đều nằm ngoài phạm vi đề tài, nên chúng tôi sẽ đưa nó vào một công trình khác.

3. Nếu ta xét thơ lục bát *Truyện Kiều* như một tổng thể hữu cơ, thì sẽ nhận thấy có những yếu tố sau đây:

Thứ nhất, nó gồm từng cặp (6 và 8) lặp đi lặp lại không thay đổi về số chữ, trong đó câu lục chỉ có một vần ở chữ thứ 6, còn câu bát thì có hai vần, một vần ở chữ thứ 6 hiệp với chữ thứ 6 của câu lục ở trên, và một vần ở chữ thứ 8 hiệp vần với chữ thứ 6 của câu lục ở dưới. Tất cả các vần đều là vần bằng, không có vần nào trắc, câu bát như vậy là có hai vần bằng khác nhau; đồng thời hai vần này không thể cùng là phù bình hay trầm bình, nghĩa là chữ thứ 6 nếu không có dấu, thì chữ thứ 8 phải có dấu huyền, ngược lại cũng vậy. Hai chữ này không được cùng một thanh điệu (cùng dấu không hay dấu huyền).

Thí dụ:

Trăm năm trong cõi người ta,

Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau (1-2)

Chữ thứ 6 là có dấu huyền, thì chữ thứ 8 *nhau* có dấu không.

Mai cốt cách, tuyết tinh thần

Mỗi người mỗi vẻ, mười phân vẹn mười (17-8)

Chữ *phân* dấu không, thì chữ *mười* dấu huyền.

Những điều này là nhất loạt, không có ngoại lệ nào hết. Thứ hai, có một số lượng câu khá lớn có hình thức đối xứng.

Làn thu thủy / nét xuân sơn

Hoa ghen thua thắm / liễu hờn kém xanh (25-6)

Khi có sự đối xứng như vậy thì có thể có sự thay đổi trong cách bố trí thứ tự các thanh điệu. Trong câu lục bát không đối xứng, thứ tự nói chung là:

O b / O t / O b (v)

O b / O t / O b / O b (v)

Chữ O để chỉ chữ ở đây có thể bằng hay trắc không bắt buộc, chữ *b* nghĩa là bằng, chữ *t* nghĩa là trắc. Hai chữ trắc bắt buộc ở hai câu đều ở thứ tự làm thành cái trục chung quanh đó thơ lục bát xoay chuyển.

Nhưng khi có đối xứng, do chỗ chữ thứ 3 và chữ thứ 6 đối nhau nên chữ này bằng, chữ kia phải trắc, do đó chữ thứ 3 mà bình thường là bằng, thì ở đây nhất thiết phải trắc, bởi vì chữ thứ 6 chỉ có thể là bằng (chữ cuối câu thơ bao giờ cũng bằng).

Kết quả ta có O O t / O O b (v)

Cũng vậy, câu bát sẽ phân thành hai vế, vế thứ nhất sẽ trắc ở chữ thứ tư, và vế thứ hai sẽ bằng ở chữ thứ tám, nhưng vì trong câu bát bình thường cũng đã có thứ tự như vậy (xem trên), cho nên không có sự thay đổi trong cách bố trí các thanh điệu.

Thứ ba, có sự bố trí, khi cần, theo từng khổ, với tổ chức riêng. Thí dụ:

Buồn trông cửa bể chiều hôm,

Thuyền ai thấp thoáng cánh buồm xa xa

Buồn trông ngọn nước mới sa,

Hoa trôi man mác biết là về đâu? (1047-50)

Khi đi vào nội bộ cấu trúc thơ, chúng ta sẽ thấy rất nhiều kiểu khổ khác nhau. Trong phần nói qua về tổng thể, chỉ cần thấy những nét chính là đủ.

Bây giờ ta hãy khảo sát nguồn gốc của từng yếu tố một. Sau khi đã hiểu qua nguồn gốc của từng yếu tố, ta mới có thể xét các yếu tố một cách hữu cơ ở trong tổng thể, để tìm ra những đặc điểm tiêu biểu của câu thơ Nguyễn Du.

Trong câu bát của *Truyện Kiều*, chữ thứ 6 của nó hiệp vần với chữ thứ 6 của câu lục mà không có ngoại lệ. Đó là một hiện tượng của câu lục bát từ thế kỷ 18. Trong thơ lục bát cổ hơn, có hiện tượng hiệp vần không nhất loạt như vậy, khi thì với chữ thứ 6 của câu bát, khi thì với chữ thứ 4 của câu này, thí dụ trong *Lý Công*:

Bình thư chàng đã thuộc lòng,

Cất nổi viết đồng (búa đồng) thiên hạ ai đương

Lỗi hiệp vần vào chữ thứ 4 của câu bát có lẽ đã chấm dứt vào thế kỷ 17, bởi vì trong *Thiên Nam Ngữ lục*, mà người ta xếp vào thế kỷ 17, đã hiệp vần nhất loạt vào chữ thứ 6 của câu bát. Tuy vậy, ta có thể khẳng định rằng, trước kia cách hiệp vần vào chữ thứ 4 là cách hiệp vần chính⁽¹⁾. Quy luật hiệp vần trong văn lung của thơ Việt Nam là cứ lùi về phía sau. Cũng như

⁽¹⁾ *Thơ lục bát của Châm vẫn còn hiệp vần nhất loạt vào chữ thứ 4 câu bát.*

nhiều nước Đông Nam Á, trước hết là có vắn chuỗi, tức là chữ cuối về đầu, hiệp vắn với chữ đầu về thứ hai, điều mà ta còn thấy trong tục ngữ: ăn *vóc học* hay; Lời *nói dối* máu. Sau nó lùi xuống chữ thứ hai, rồi thứ ba: Đường đi hay *tối*, nói *dối* hay cùng. Muốn nói *không* làm *chống* mà nói, muốn nói *ngoạ* làm *cha* mà nói, muốn nói *oan* làm *quan* mà nói¹²⁾. Trong thơ đồng giao trẻ em hãy còn dấu vết này:

Lạy cậu lạy mợ,

Cho chó về quê

Cho dê đi học

Cho cóc ở nhà

Cho gà bới bếp

Nếu ta chấp nhận thể lục bát là một tổng thể lớn chứa đựng những tổng thể con gồm hai câu lục bát thì cũng phải chấp nhận rằng trong cái tổng thể con này giá trị nghệ thuật của hai câu khác nhau. Nếu như thông báo gồm hai câu, thì câu lục thường là nêu hoàn cảnh, câu bát mới chứa đựng thông báo chính, bởi vì Chủ, Vị và Tân thường nằm ở đấy. Thí dụ *Trăm năm trong cõi người ta* là chỉ hoàn cảnh về thời gian, còn thông báo chính là ở câu *Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau*. Các câu khác trong Kiều cũng phần lớn như vậy. Câu lục thường là để đưa đẩy, cho nên sự chú ý về nghệ thuật thường tập trung ở câu bát.

¹²⁾ Trong trường ca *Muồng "Đề đất dề nước"* vẫn còn lối hiệp vắn này.

Mặt khác, chức năng nghệ thuật các chữ trong câu thơ khác nhau tùy theo vị trí của chúng. Chữ quan trọng nhất trong câu thơ cổ nhiên là chữ cuối, bởi vì chữ ấy chứa đựng vần, sau khi đọc phải có một chỗ dừng trước khi chuyển sang câu sau, vì thế mà nó được đọc lâu hơn. Trong câu bát còn có chữ thứ hai ở vị trí thứ 6 mang vần, cho nên cũng được chú ý. Trong nghệ thuật của thơ thất ngôn Đường luật, vấn đề bằng trắc là bắt buộc đối với những chữ chẵn (thứ hai, thứ tư, thứ sáu), còn những chữ lẻ không bắt buộc (thứ nhất, thứ ba, thứ năm), bởi vì trong câu thất ngôn, những chữ chẵn được đọc chậm hơn. Trong thơ lục bát, thường những chữ được chú ý đến là những chữ ở cuối từng nhịp, chữ thứ hai, thứ tư trong câu lục và thứ hai, thứ tư, thứ sáu trong câu bát. Những chữ này cũng phải duy trì quan hệ về bằng trắc, còn những chữ khác không cần. Khi nhịp thay đổi, thì quan hệ giữa các chữ cũng thay đổi. Một nhà thơ có kinh nghiệm chỉ chú trọng đến những chữ nhất định về mặt hình ảnh và âm nhạc, mà không coi các chữ như nhau. Những chữ ở vị trí không được coi trọng sẽ có giá trị khác khi áp dụng biện pháp đảo ngược trật tự ngữ pháp. *Sự đối lập giữa âm tiết ngắn với âm tiết dài*, tuy không được các sách làm thơ nhắc đến trong thơ Đường cũng như trong thơ lục bát, nhưng vẫn tồn tại trong thực tế bên cạnh sự đối lập về bằng trắc. Sự khác nhau chỉ là ở chỗ trong thơ lục bát, nhất là của Nguyễn Du, nhịp thơ đa dạng, cho nên sự phân biệt độ dài của âm tiết có phức tạp hơn. Để cảm nhận được sự có mặt của sự phân chia dài ngắn

của âm tiết, ta có thể làm thí nghiệm sau đây: ta hãy cố tình đọc dài những âm tiết ngắn, và cố tình đọc ngắn những âm tiết dài. lúc đó ta sẽ có những câu thơ rất buồn cười. Trái lại, ta có thể kéo dài âm tiết dài đến bao nhiêu cũng được.

Trong những bài thơ song thất lục bát cổ nhất, thí dụ trong bài thơ chúng ta biết được là bài *Bồ Đề thắng cảnh thi*, trong *Lê triều ngự chế quốc âm thi*, làm vào thế kỷ 15, có một đoạn bằng song thất lục bát gồm 18 câu, trong bài này có 8 câu thất, thì cả bốn câu đầu của cặp song thất đều có vần lưng ở chữ thứ 3, chứ không phải ở chữ thứ 5 như sau này. Cũng vậy, trong số 81 câu đầu của 162 câu thất trong *Tứ thời khúc vịnh*, làm vào thế kỷ 17, thì đã có đến 74 câu có vần lưng ở chữ thứ 3 (vần lưng lối cổ), chỉ có 7 câu có vần lưng ở chữ thứ 5 (vần lưng lối mới). Hiện tượng trong thơ lục bát, câu bát có vần lưng ở chữ thứ 4 là cổ xưa hơn, vần lưng này, sớm chuyển sang chữ thứ 6 hơn là ở câu thất trong song thất lục bát, có lẽ vào thế kỷ 15 thì đã chuyển, và vào thế kỷ 16-17 đã chuyển xong. Bài *Tư Dung vãn* mà người ta cho là của Đào Duy Từ vào thế kỷ 16 đã thực hiện được bước chuyển này.

5. Hiện tượng đối xứng trong câu bát còn thú vị hơn nữa. Nếu các bạn đọc kỹ ca dao, dân ca, thì chắc hẳn có thể nói phải hàng trăm câu mới gặp một câu có kiến trúc 3-3 hay 4-4 đối nhau. *Đó là một loại kiến trúc không có trong thi ca dân gian*. Khi ta gặp nó trong thi ca dân gian, ta phải cảnh giác. Đó không phải

là ca dao, mà là thơ thực sự, của một vị túc nho, chỉ có điều diễn đạt bằng thể lục bát mà thôi. Thí dụ bốn câu thơ sau đây:

Gió đưa cành trúc la đà,

Tiếng chuông Trấn Võ, canh gà Thọ Xương.

Mịt mù khói toả ngàn sương,

Nhịp chày Yên Thái, mảnh gương Tây Hồ⁽¹⁾

có hai câu bát theo kiến trúc 4-4 đối nhau. Nhưng đây là một bài thơ, phần nào bắt chước tứ thơ của Trương Kế, trong bài thơ Đường *Phong Kiều dạ bạc*. Nếu ta thử làm ca dao theo kiểu này, thì thấy ngay là hết sức khó làm. Ca dao nếu có 4-4, chủ yếu chỉ có hình thức cân đối thôi⁽²⁾. Mà đây là một điều rất quan trọng của nghệ thuật làm lục bát. Nếu bài lục bát dài vài chục câu mà không có câu đối xứng 3-3 hay 4-4, thì nghe nó sẽ như vè, mất sắc thái thơ. Thơ lục bát của Tố Hữu nghe nên thơ, một phần đáng kể vì sử dụng kiến trúc đối xứng, thơ lục bát của phần lớn các nhà thơ hiện đại, nghe gằn vè, vì không biết dùng kiến trúc này. Trong các thể thơ, thì thể lục bát khó làm hay nhất, vì đòi hỏi

⁽¹⁾ GS. Dương Thiệu Tống trong quyển Tàn trang Dương Khuê - Dương Lâm (Văn học 1995, Hà Nội) khẳng định tác giả là Dương Khuê, tiến sĩ đã ghi trong "Dương gia phả ký", tôi chỉ dự đoán theo phong cách.

⁽²⁾ Chúng tôi phân biệt đối xứng là đối từng chữ như Mai cốt cách, tuyết tinh thần, với câu đối là đối, nhưng có lặp lại, như: Có cỏ thụ, có sơn hồ.

hiều kỹ thuật nhất, chỉ cần non tay một chút là thành về ngay.

Truyền thống từ chương học xét mỗi thể loại thơ một cách cô lập. Phong cách học xét nó như một tổng thể hữu cơ trong một tổng thể hữu cơ khác lớn hơn là nghệ thuật làm thơ của thời đại. Theo cách nhìn từ chương học, thơ song thất lục bát là gồm hai câu thất ngôn, cộng với hai câu lục bát. Nhưng nếu ta nhìn thơ song thất lục bát như một tổng thể hữu cơ, thì hai câu thất ở đây là một loại thất ngôn riêng của tổng thể này, và hai câu lục bát ở đây cũng là hai câu lục bát riêng của tổng thể này. Nói khác đi, thất ngôn ở đây là thất ngôn của lục bát, và lục bát ở đây là lục bát của song thất. Cách nhìn này, mà về thực chất chỉ là áp dụng phương pháp biện chứng của Marx vào ngôn ngữ học, là đặc điểm quyết định phân biệt một nhà ngôn ngữ học hiện đại từ nửa cuối thế kỷ này, với một nhà ngôn ngữ học của thế kỷ trước. Ta hãy so sánh bốn câu đầu của bài thất ngôn trường thiên của Bạch Cư Dị *Tỳ bà hành* với bài dịch thành song thất lục bát của Phan Huy Thực. Trong bài thơ của Bạch Cư Dị, ta có:

Tám Dương giang đầu / dạ tống khách,

Phong diệp, dịch hoa / thu sắt sắt,

Chủ nhân hạ mã / khách tại thuyền,

Cử tửu dục ẩm, / vô quản huyền.

Trong bài song thất lục bát của Phan Huy Thực ta có:

Bến Tầm Dưong, / canh khuya đưa khách.

Quạnh hơi thu / lau lách đìu hiu.

Người xuống ngựa / khách dừng chờ.

Chén quỳnh mong cạn / nhớ chiều trúc ty.

So sánh câu thất trong thất ngôn trường thiên, với câu thất trong song thất lục bát, ta có sự khác nhau về cắt mạch. Trong thất ngôn trường thiên, ta có nhịp 4-3, trái lại trong thất ngôn của song thất lục bát, ta có nhịp 3-4⁽¹⁾.

Lối cắt mạch 3-4 là của Việt Nam, không phải của Trung Quốc, câu thơ thất ngôn Việt Nam theo kiểu Trung Quốc cũng theo lối cắt mạch 4-3, thí dụ trong bài *Thăm mã cũ bên đường* của Nguyễn Khắc Hiếu:

Chơi lâu nhớ quê / về thăm nhà

Đường xa cảnh vắng, / bóng chiều tà

Sự khác nhau trong lối cắt mạch này của câu thất trong song thất lục bát không phải là do một đặc điểm gì xuất phát từ tính cách Việt Nam, mà là do quan hệ với hai câu lục bát ở sau. Câu thơ thất ngôn của song thất lục bát vì có vần lưng ở chữ thứ 5 trong loại thất ngôn thế kỷ 18, hay ở chữ thứ 3 trong loại thất ngôn

⁽¹⁾ Trong thơ thất ngôn Trung Quốc và Việt Nam cũng có một hai câu 3-4 nhưng tần số quá thấp nên phải cho là ngẫu nhiên. Cũng như lỗi đối xứng trong lục bát trước thế kỷ 17. Sự xuất hiện phải có một tần số khá cao mới làm thành hiện tượng tác động đến phong cách. Điều này đã nói ở chương I.

thể kỷ trước đó, cho nên bắt buộc phải cắt mạch ở chữ thứ 3. Trái lại, câu thất trong thất ngôn bình thường không có vần lưng, cho nên cắt mạch ở chữ thứ 4. Lối cắt mạch ở chữ thứ 3 đã phổ biến trong thất ngôn của hát nói, và như chúng ta biết, khi khảo sát nguồn gốc của thơ song thất lục bát, thì nhịp thơ 3-4 bắt nguồn từ hát nói:

Vòng trời đất / dọc ngang ngang dọc,

Nợ tang bồng / vay trả trả vay,

Chí làm trai, / nam bắc đông tây,

Cho phỉ sức / vẫy vùng / trong bốn bể.

(Chí khí anh hùng, Nguyễn Công Trứ)

Phong cách học nghiên cứu hình thức như một tập hợp các kiểu lựa chọn để phục vụ nội dung, chứ không biến hình thức thành một thế giới riêng. Nhịp thơ 3-4 có một nhiệm vụ nghệ thuật khác nhịp thơ 4-3 trong câu thất ngôn bình thường. Nhịp 4-3 mà chúng ta tiếp thu của câu thất ngôn Trung Quốc là nhịp thích hợp để kể hay miêu tả. Còn nhịp 3-4 như trong hát nói là nhịp rất thích hợp để chuyển từ phương pháp tự sự, miêu tả bình thường thành một lời ca.

Bây giờ nói đến câu lục bát trong thể thơ song thất lục bát. Câu lục bát này là một loại lục bát riêng. Do chỗ hai câu thất đối nhau, áp lực của sự đối xứng biểu hiện trong hai câu thất, bắt buộc câu lục và câu bát thường cũng phải đối nhau để cho sự đối xứng mở

rộng ra toàn bộ khổ thơ. Kết quả, câu lục tách làm đôi thành 3-3, và câu bát cũng tách làm đôi thành 4-4. Thí dụ trong *Chinh phụ ngâm điển ca*:

*Sương như búa, dẽo mòn gốc liễu,
Tuyết đường cưa, xẻ héo cành khô.
Chòm tuyết phủ, bụi chim gù,
Sầu tường kêu vắng, chuông chùa nện khơi.*

6. Một thể thơ ra đời lại ở trong một thể thống nhất hữu cơ với toàn bộ thơ Việt Nam đương thời. Thể song thất lục bát đạt đến hình thức hoàn mỹ của nó vào nửa cuối thế kỷ 18, dĩ nhiên không thể không tác động đến toàn bộ thơ Việt Nam, mà trước hết là đến thơ lục bát, và nó đã đẩy thơ lục bát tiến lên giai đoạn mới, trong đó đỉnh điểm là thơ lục bát của *Truyện Kiều*. Ta hãy xét những quan hệ giữa thơ song thất lục bát vào giai đoạn này, với thơ lục bát của *Truyện Kiều*. Cũng cần phải nói, riêng về mặt kỹ thuật, thì Nguyễn Du cũng là người đã đẩy thể thơ song thất lục bát lên trình độ cao nhất với bài *Văn tế thập loại chúng sinh*, và điều này càng chứng tỏ Nguyễn Du không thể không áp dụng kỹ thuật của thơ lục bát trong song thất lục bát vào thơ lục bát trong *Truyện Kiều*.

Thứ nhất là trong *Truyện Kiều* có nhiều câu theo nhịp 3-3 và 4-4. Nhịp này đã có từ trước, nhưng chỉ thành một biện pháp có ý thức vào thế kỷ 17.

Thứ hai, là thể thơ song thất lục bát đã tạo nên một chuyển biến rất to lớn trong thi pháp Việt Nam.

Trước đây, dù trong thất ngôn, ngũ ngôn, hay trong lục bát *chưa có truyền thống chia bài thơ ra từng khổ*. Nếu là ngũ ngôn, thì là ngũ ngôn trường thiên, nếu là thất ngôn, thì cả tám câu thành một bài thơ Đường luật, hay toàn bộ bài thành một tổng thể duy nhất (thất ngôn trường thiên). Nếu là lục bát, thì cứ cái lối lục bát liên tục từ đầu chí cuối, điều mà ta thấy trong mọi truyện Nôm, và ca dao v.v.

Với sự ra đời của thể thơ song thất lục bát, lần đầu tiên thơ Việt Nam gồm từng khổ bốn câu một. Một thể thơ mới ra đời không phải như một cái bình để chứa đựng mọi nội dung. Trái lại, hình thức mới là để chứa đựng nội dung mới. Nội dung của song thất lục bát là một *ca khúc nội tâm*. Giữa hình thức bài thơ chia ra từng khổ đều đặn, với nội dung ca khúc nội tâm, có một quan hệ hữu cơ. Không có hình thức từng khổ không thể thể hiện nổi yêu cầu ca khúc nội tâm, bởi vì đã gọi là ca khúc, thì phải gồm nhiều tổng thể nhỏ gắn bó với nhau, nằm trong một tổng thể lớn hơn là toàn bài thơ. Cần phải có hình thức đó thì tình cảm mới có thể mang hình thức một đợt sóng đi lên với hai câu thất, dừng lại ở câu lục ngắn gọn, để toả ra trong câu bát dài nhất, rồi lại vươn lên trong một khổ mới và cứ thế, đợt sóng tình cảm lên xuống ăn khớp với hình thức của ngôn ngữ.

Chính vì vậy, trong *Truyện Kiều*, mỗi khi có ca khúc nội tâm, thì câu thơ lục bát của Kiều lại được bố trí thành từng khổ. Một tác giả khi đã xây dựng cho

mình được một phong cách, thì sẽ áp dụng phong cách của mình cho nhiều thể loại. Trường hợp Nguyễn Du là thế. Trước khi chúng ta làm quen với phong cách thơ Nguyễn Du trong *Truyện Kiều*, cần phải làm quen với phong cách ấy trong một thể loại khác, là thể song thất lục bát trong bài thơ kiệt tác của ông, là bài *Vấn tế thập loại chúng sinh*. Về từng điểm một, Nguyễn Du còn thua kém người này người nọ, chẳng hạn về mặt hình tượng, Nguyễn Du còn thua Tố Hữu, về mặt chữ điêu luyện, nhưng lại Việt Nam, chưa chắc Nguyễn Du đã hơn Nguyễn Khắc Hiếu, nhưng riêng về mặt tính đa dạng, Nguyễn Du vượt xa tất cả mọi nhà thơ. Tính đa dạng của phong cách trong cái khuôn khổ chật hẹp nhất mà thể loại cho phép, đó là nét khu biệt của Nguyễn Du, trong hai chương VII, VIII của công trình này, chúng tôi chỉ trình bày có một điểm ấy mà thôi.

7. Tính đa dạng của cách tổ chức bài thơ thành từng khổ trong *Vấn tế thập loại chúng sinh* được thực hiện như sau:

Thể song thất lục bát, với lối kiến trúc thành từng khổ 4 câu, là rất tiện cho sự bộc lộ nội tâm. Nhưng tự thân kiến trúc này lại chứa đựng một nguy cơ khác. Nếu cứ lặp đi lặp lại từng khổ 4 câu mãi như thế, thì bài thơ sẽ trở thành đơn điệu. Cần phải phá vỡ tính đơn điệu này bằng một cách tổ chức khác nữa. Nguyễn Du biến nó thành một bài ca với những điệp khúc có số câu khác nhau để cho nó mất vẻ đơn điệu. Để làm điều đó, ông lặp lại một vài chữ cách nhau những khoảng

cách nhất định, nhưng vẫn đều đặn. Cách này, như ta đã thấy, Nguyễn Gia Thiều đã làm trong *Cung oán Ngâm khúc*, nhưng chỉ làm có một vài đoạn. Nguyễn Du áp dụng nó phổ biến cho cả toàn bài thơ, khiến cho người đọc cảm thấy bên cạnh lối kết hợp từng nhóm 4-4-4, lại có những lối kết hợp khác 2-2-2, hay 8-8-8 hay 12-12, hay 1-1 v.v...

Chẳng hạn nói: *Cũng có kẻ tính đường kiêu hãnh*, thì 12 câu sau lại nói: *Kìa những kẻ mũ cao áo rộng...*, và cứ 12 câu một lần lặp lại. Đó là kiến trúc 12-12-12. Kiến trúc này lặp lại 7 lần. Rồi nó nhường chỗ cho kiến trúc 4-4-4 lặp lại 3 lần, rồi đến kiến trúc 8-8 lặp lại 2 lần, và cứ như thế cho đến kiến trúc 1-1-1 lặp lại 7 lần. Xen vào cái cấu trúc chung ấy, lại có nhiều sự lặp lại khác làm cho tính thống nhất trở thành vô cùng đa dạng, nhịp thơ khi nhanh khi chậm như nhịp đập của trái tim. Những cảnh tượng diễn ra trong sự hồi tưởng, khi khoan thai, khi dồn dập, khiến bài thơ đa diết, nặng trĩu nỗi xót xa của tình người. Đó là lúc thơ song thất lục bát đã tìm được cái ngữ nghĩa của chính nó, với tính cách một mã mới của nghệ thuật, góp phần làm phong phú hệ thống thi ca của dân tộc.

Thứ ba, khi tiếng nói nội tâm ra đời, thì tiếng nói của âm nhạc cũng ra đời để đệm cho ca khúc nội tâm. Trước khi có song thất lục bát, thơ chỉ mới là thơ. Nó chỉ mới là ngôn ngữ của hình ảnh và tư duy. Từ nay trở đi bên cạnh tiếng nói của trí tưởng tượng và trí tuệ, còn

có tiếng nói của âm nhạc. Lúc đó mới có quan điểm dịch thơ của Phan Huy Ích:

Vận luật hạt cùng văn mạch túy?

Thiên chương tu hướng nhạc thanh tâm.

(*Vận luật làm sao nói hết được cái tinh túy của mạch văn? Ý nghĩa của thiên và của từng chương phải nên nhằm âm thanh của nhạc mà tìm*). Đó là đặc điểm của bản dịch nổi tiếng của *Chinh phụ ngâm*, một bản dịch theo một nguyên lý nghệ thuật mới, không có ở thơ Trung Quốc đời Đường. Chúng ta sẽ khảo sát từng điểm một để thấy trong *Truyện Kiều* chứa đựng tất cả những điều mới mẻ mà thể song thất lục bát đã đưa lại cho thơ Việt Nam.

8. Một thể loại không phải ra đời là tìm ngay được hình thức hay nhất của nó. Thể loại song thất lục bát ra đời từ thế kỷ 15, nhưng phải đến giữa thế kỷ 18 mới tìm được hình thức của nó. Có khi nó đã tìm được hình thức rồi, nhưng lại vứt bỏ. Trường hợp các tìm tòi của các nhà thơ mới là thế. Nhà thơ tìm được, nhưng nhà thơ không tự mình khẳng định được sự tìm kiếm của mình. Đằng sau nhà thơ mới còn thiếu nhà phong cách học. Phê bình của ta ngại nói đến hình thức. Người ta nói nhiều đến những nhược điểm của thơ mới, còn khi nói đến ưu điểm, thì thường lẩn tránh hình thức, vì sợ sa vào chủ nghĩa hình thức. Khi đọc bài *Lời kỹ nữ* của Xuân Diệu, tôi rất thích lối kết hợp thể thơ

tám chữ (đóng góp mới của thời đại) với cách sử dụng vần lưng (truyền thống dân tộc) ở đây:

*Em sợ lắm. Giá băng tràn mọi nẻo;
 Trời dấy trắng, lạnh lẽo suốt xương da.
 Người giai nhân: bến đợi dưới cây già,
 Tình du khách: thuyền qua không buộc chặt.
 Lời kỹ nữ đã vỡ vì nước mắt,
 Cuộc yêu đương gay gắt vị làng chơi
 Người viễn du lòng bạn nhớ xa khơi,
 Gỡ tay vướng để theo lời gió nước.*

Cách sử dụng vần lưng ở đây có thể xem như một hiện tượng quay trở về thơ truyền thống dưới một hình thức mới, cao hơn hình thức cũ. Khi đi vào thi pháp Đông Nam Á, tôi thấy đây là thể thơ Klol Pet của Thái Lan đã từng giúp thơ Thái Lan thực hiện được những bản trường ca hùng vĩ. Thế nhưng đây chỉ là một trường hợp cá biệt, sau đó không ai làm tiếp, và chính tác giả của nó, một người rất sành về kỹ thuật, cũng bỏ quên luôn. Chúng tôi không nói nội dung của bài thơ, nhưng nói về mặt thao tác lao động của nó. Đây có một thao tác quý giá mà chúng ta phải trân trọng. Nội dung tư tưởng *Truyện Kiều* hay đến đâu cũng là hay với thời đại, không thể so sánh với nội dung tư tưởng của thời đại chúng ta được. Cái còn lại hiện nay là tinh thần lao động nghệ thuật của ông và những thao tác mà ông đã làm. Đó là điều chúng ta phải học tập. Chúng tôi xin cố

gắng chứng minh những thao tác của Nguyễn Du có ích như thế nào trong công cuộc xây dựng nền thi ca xã hội chủ nghĩa.

I- Vấn đề nhịp điệu trong Truyện Kiều

1. Nhịp điệu là xương sống của thơ. Thơ có thể bỏ vần, bỏ quan hệ đều đặn về số chữ, bỏ mọi quy luật bằng trắc, nhưng không thể vứt bỏ nhịp điệu. Tôi không thấy có một thể thơ nào có thể vứt bỏ nhịp điệu, tự xây dựng mình trên một tình trạng tùy hứng về nhịp điệu. Ở đây, có quan hệ qua lại. Nếu như thơ đã có được một tứ thơ thực hay, thì chỉ cần có nhịp điệu là đủ, vần luật không cần cho lắm. Tự thân cái tứ thơ hết sức nên thơ trên cơ sở nhịp điệu có thể hoán cải tất cả để đem đến cho bài thơ cái vẻ hoàn chỉnh nên thơ. Nhưng nếu như tứ thơ chỉ thuộc loại trung bình khá mà vứt bỏ vần luật, thì bài thơ chắc chắn là hỏng. Cho nên nói đến thơ không vần, là nói đến một thể thơ rất cao. Hình thức càng nôm na bình thường bao nhiêu, thì nội dung càng phải siêu việt bấy nhiêu, nếu không chỉ có thất bại. Trong trường hợp tứ thơ không siêu việt cho lắm, thì nhịp điệu lại càng cần thiết. Nguyễn Du viết thơ lục bát, tức là đã chọn một thể thơ có tính chất dân gian. Nhịp điệu trong thơ này nói chung khá tế nhị. Nếu ông không hoán cải cái nhịp điệu ấy, khiến nó trở thành đa dạng, thì chắc hẳn *Truyện Kiều* sẽ không thoát khỏi tình trạng mọi truyện Nôm khác. Nhịp một bài thơ cũng như nhịp trong bản nhạc. Trước hết, phải có một nhịp cơ bản, rồi trên cái nhịp cơ bản ấy tạo ra

những biến thiên khác để đem đến tính đa dạng. Nếu chỉ chấp nhận đơn thuần cái nhịp cơ bản thì bài nhạc hay bài thơ sẽ nhạt. Nhịp cơ bản của *Truyện Kiều*, cũng như của mọi bài thơ lục bát là nhịp đôi, nhịp này thể hiện thành quan hệ 2-2-2 trong câu lục và quan hệ 2-2-2-2 trong câu bát.... Nhịp này được duy trì trong mọi câu để tạo nên cái nền của thể loại. Nhưng trên cái nền ấy, căn cứ vào sự kết hợp của những nhóm từ để đem đến một sự thống nhất về thông báo, tức là về nội dung ngữ nghĩa, lại có những nhịp khác chồng lên để phá vỡ cái vẻ đơn điệu của câu thơ.

Trong việc nghiên cứu về tần số xuất hiện của các nhịp trong *Truyện Kiều*, chúng tôi đã có sự giúp đỡ đáng quý của nhóm Cao Thuý, Ai Bích, Nguyễn Thị Hạnh, Nguyễn Xuân Mộc, Nguyễn Văn Mùi, Nguyễn Thị Bạch Nhạn, qua bài *Vài nhận xét sơ bộ về một số câu có cách ngắt quãng không bình thường trong Truyện Kiều của Nguyễn Du* (Tạp chí Ngôn ngữ số I năm 1982), chúng tôi đã kiểm tra lại và thống kê lại.

2. Nhận xét đầu tiên là số câu chia làm hai vế cân đối 3-3 hay 4-4 chiếm một tỷ lệ khá lớn. Trong *Truyện Kiều* có 80 câu theo nhịp 3-3 (tỷ lệ 4,9 phần trăm trong số 1627 câu lục của toàn bộ tác phẩm. Lại có 312 câu theo nhịp 4-4, tỷ lệ gần 19,1 phần trăm). Nếu ta tính trung bình, thì cứ 20 câu lục sẽ có một câu theo nhịp 3-3, và cứ 5 câu bát sẽ có một câu theo nhịp 4-4. Đó là một tỷ lệ hết sức cao nếu như ta biết toàn bộ ca dao hầu như không có nhịp đôi, và loại truyện Nôm dân

gian, như *Phạm Công Cúc Hoa*, *Thạch Sanh*, cũng hầu như không biết đến nhịp này. Đặc biệt loại nhịp 3-3 lại càng đặc biệt hiếm.

Nhịp đôi trong lục bát đem đến kết quả gì cho câu thơ? Nếu ta giả thiết thời gian đọc câu lục không thay đổi, và đọc câu bát cũng thế, thì khi có nhịp 3-3 thay cho nhịp 2-2-2 thông thường, người ta tiết kiệm một chỗ dừng; và khi có nhịp 4-4 thay cho nhịp 2-2-2-2, người ta tiết kiệm được hai chỗ dừng. Kết quả phần thời gian đọc từng vế một sẽ dài hơn, câu thơ sẽ có vẻ như là chậm lại. Sự đọc chậm lại trong câu thơ dẫn tới sự suy nghĩ. Nhất là khi câu thơ lại gồm hai vế đối nhau. Sự đối nhau trong câu thơ chia thành hai vế dứt khoát dẫn tới sự so sánh mà tư duy theo như Kant chủ trương tức là so sánh. Câu thơ Nguyễn Du nặng tính tư duy không phải là ngẫu nhiên. Số câu đối nhau theo đúng mọi nguyên tắc của câu đối Việt Nam lại chiếm một tỷ lệ vừa phải trong loại này. Trong số 80 câu theo nhịp 3-3, có 22 câu có hình thức đối.

Làn thu thủy / nét xuân sơn (25)

Nền phú hậu / bậc tài danh (149)

Người yếu điệu / kẻ văn chương (2841)

Tỷ lệ những câu đối trong số câu lục 3-3 là 1,36 phần trăm.

Nếu ta trải qua một thời gian học làm câu đối, thì ta sẽ hiểu cái khó của việc làm câu đối ba chữ. Câu đối 4 chữ thường dễ làm. Trong tục ngữ Việt Nam có rất

nhiều câu có kiến trúc đối xứng 4-4 hay cân đối: *Đi đường hay tối, nói dối hay cùng; Com lam nước vác, nhà gác lộn thui; Đi bói ra ma, quét nhà ra rác...* Câu đối hai vế, mỗi vế hai chữ, thì rất dễ làm: *Của chồng công vợ, Ăn vóc học hay, Khôn nhà đại chợ...* Đồng thời, cũng nên nhớ không phải ngẫu nhiên mà đa số thành ngữ, tục ngữ Việt Nam đều có hình thức đối. Hình thức đối ở trong tiếng Việt là cơ sở tốt để bất người ta so sánh rút ra quan hệ nhờ đó dẫn tới sự suy nghĩ.

3. Lối đối trong câu lục thành 3-3 lại vấp phải một trở ngại khác nữa mà ít khi nhà thơ dám vượt. Đó là khi áp dụng nó thường gặp nguy cơ phá vỡ khuôn thanh điệu. Chẳng hạn, trong *Mai cốt cách, tuyết tinh thần*, thì chữ thứ ba ở đây là trắc, trái lại, trong khuôn thanh điệu của lục bát bình thường là Ob / Ot / Ob, tức là chữ thứ ba phải bằng. Nguyễn Khuyến là một nhà thơ lớn, nhưng không làm thơ lục bát. Người ta hỏi cụ tại sao lại không làm. Cụ nói: "Thơ lục bát, những cái ngọt ngào tình tứ thì cụ Tiên Điền đã vớt hết cả rồi. Nay có làm cũng chỉ vớt lấy những cái vẩn vẩn"⁽¹⁾. Câu trả lời này của Nguyễn Khuyến cần phải được hiểu theo khía cạnh thao tác. Đó là một sự thật mà phải là người như Nguyễn Khuyến mới nhận thức nổi. Làm một thể thơ quen thuộc thì rất dễ, nhưng lại khó hay.

⁽¹⁾ Nguyễn Văn Huyền: Nguyễn Khuyến dịch thơ, trong *Dịch từ Hán sang Việt, một khoa học, một nghệ thuật*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội 1982.

đó là vì rất khó đạt đến tính đa dạng trong sự đều đặn. Nếu không có tính đa dạng, mà chỉ đều đặn thôi, thì câu thơ sẽ thường thường bậc trung. Thế mà trong nghệ thuật, loại thơ thường thường bậc trung là loại thơ phải chết. Muốn còn lại trong trí nhớ của thế hệ sau, câu thơ phải đặc sắc, phải kinh người, như yêu cầu của Đỗ Phủ. Tố Hữu cũng phải sau cách mạng mới có được những câu thơ lục bát đa dạng. Có một nhà thơ lớn là cái may, nhưng lại là cái lo cho thế hệ trẻ. Bởi vì khi đọc thơ mình, thế nào trong óc của bạn đọc cũng có sẵn một mô hình, và đó là mô hình của nhà thơ lớn. Thơ mình thấp hơn mô hình ấy, nhất định là phải thua kém, là phải bị quên đi. Nguyễn Khuyến không phải ngẫu nhiên mà sợ cái mô hình thơ lục bát của Nguyễn Du. Nguyễn Khuyến là người giỏi nhất Việt Nam về câu đối nôm, học văn của ông không thua gì Nguyễn Du. Nhưng chính vì thế mà ông biết "sợ" Nguyễn Du. Trong nghệ thuật, một hình thức thơ là một công cụ. Người lao động nghệ thuật phải có ý thức về công cụ mình sử dụng. Chỉ xin nêu hai thí dụ về tầm quan trọng của công cụ. Nước Trung Hoa không thiếu gì những nhà thơ lớn, truyền thống yêu văn học của Trung Quốc cũng không kém gì ai. Thế nhưng Trung Quốc không có nổi thơ sử thi, thơ trường ca. Vì sao? Không phải vì thiếu tài năng, mà vì thiếu công cụ. Trung Quốc chưa tạo cho mình được một thể thơ đa dạng. Mà khi chưa có một thể thơ đa dạng, với tính cách một công cụ có những khả năng và những triển vọng to lớn, thì khoan nói đến chuyện làm ăn lớn. Do đó, khảo sát tính đa



dạng của câu thơ Nguyễn Du, đồng thời cũng là giới thiệu các tính năng của một công cụ lao động. Không phải ngẫu nhiên mà trên thế giới chỉ có hai công cụ thơ thực sự to lớn, có được tính đều đặn kết hợp với tính đa dạng tối đa, đủ sức cấp cho câu thơ mọi khả năng, thậm chí đến vô hạn. Đó là câu thơ kiểu Homère đã dùng để xây dựng những trường ca Hy Lạp, và câu thơ Sloka mà các nhà thơ cổ Ấn Độ đã dùng để xây dựng các trường ca Ấn Độ. Ngoài Ấn Độ và Hy Lạp ra, không có trường ca sử thi thực sự to lớn, là vì các ngôn ngữ Châu Âu cũng như Châu Á khác không xây dựng nổi những công cụ thích hợp. Còn khi đã tìm ra được công cụ mới, có hiệu lực hơn công cụ cũ rồi, lại vứt nó đi, như trường hợp một, hai nhà thơ mới, thì thực là đau xót. Tôi chỉ xin nói một sự thực. Trong toàn bộ các nước thuộc địa và bán thuộc địa, chỉ có Việt Nam xây dựng nổi một hệ thống thi pháp mới, đánh bại hệ thống thi pháp cũ, dù cho trong hệ thống này có Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến và cả Nguyễn Du nữa. Thế mà không một nhà phê bình nào hiểu cho họ. Chính điều đó mới là cái cơ bản, cái đẩy họ đến với cách mạng một cách khá thoải mái. Phải nói trào lưu tư tưởng vô sản đã tác dụng đến họ theo một con đường khá quanh co, ta không thấy trong toàn bộ thơ mới 1932-1945 một bài thơ ca ngợi thực dân, chống lại Đảng Cộng sản Đông Dương, khinh miệt nông dân, vô sản, vênh vang về cái thân phận nô lệ của nhà thơ, thậm chí vui vẻ chấp nhận nó, trong lúc đó loại thơ

Đường luật có nội dung như thế trong *Nam Phong* không ít.

4. Chúng ta đã thấy Nguyễn Du sử dụng nhiều nhịp 3-3 và 4-4, trong đó có sử dụng hình thức đối. Nhưng phong cách học phải tìm cho ra nội dung của chính hình thức ấy, nói khác đi, hình thức ấy nhằm phục vụ những quan hệ gì về nghệ thuật? Nếu không, sẽ rơi vào hình thức luận. Tính đa dạng của một câu thơ không phải là tính đa dạng suông, mà là tính đa dạng của hình thức để ứng với tính đa dạng của nội dung.

Xét về mặt tần số xuất hiện, Nguyễn Du đã sử dụng nhịp này trong những quan hệ nghệ thuật như sau:

Thứ nhất, khi nội dung thơ là kể lại, hay miêu tả cuộc sống bình thường, thì nói chung Nguyễn Du chỉ sử dụng nhịp thơ bình thường. Trái lại, khi bước vào một cuộc sống mới, nên thơ, hay một bước ngoặt quan trọng gây nên cảm xúc mãnh liệt, thì tác giả sử dụng kiến trúc hai phần, nhất là kiến trúc đối. Thí dụ đoạn đầu *Truyện Kiều*, với 14 câu đầu, nhịp thơ hết sức bình thường, bởi vì đây chẳng qua là kể một câu chuyện bình thường. Nhưng bước vào đoạn 15-30, khi nói đến tài sắc chị em Kiều, chúng ta bước vào thế giới khác, thế giới của thơ. Thế là ta bắt gặp kiến trúc hai vế. Đoạn này chỉ có 16 câu thôi mà đã đến 7 câu theo kiến trúc đối xứng, và 1 câu theo kiến trúc cân đối.

Mai cốt cách / tuyệt tinh thần

Một người một vẻ / mười phân vẹn mười (17-8)

Mây thua nước tóc / tuyết nhường màu da (22)

Sự thay đổi nhịp ở đây không thể là ngẫu nhiên được, bởi vì cái tài, cái sắc của Thúy Kiều là điều chủ chốt mà tác giả phải nói đến. Nó khu biệt Thúy Kiều đến mức độ tối hạn. Do đó, nhịp thơ phải trang trọng, đỉnh đặc, 7 câu toàn là đối với đối thực sự từng chữ một, không có một chữ đưa đẩy nào hết, trong truyền thống từ chương có người gọi đây là phép đối chọi.

Thí dụ thứ hai, Thúy Kiều bước vào lầu xanh lần hai, đoạn mở đầu 14 câu (2151-2164), toàn những lời kêu than, phần uất "*Chém cha cái số hoa đào*", những câu hỏi "*Đầu xanh đã tội tình gì?*" (2161), phải đến cuối mới có một câu kiến trúc đối "*Cũng liều một phẩn, / cho rồi ngày xanh*" (2164). Câu này cần thiết để gây tác dụng suy nghĩ. Thế rồi đến đoạn giới thiệu Từ Hải (2165-2178). Câu mở đầu rất chậm rãi "*Lần đầu gió mát trăng thanh*", vấp phải một sự đột ngột "*Bồng dêu*", một con người xuất hiện "*có khách biên đình sang chơi*" và người đó hoán cải toàn bộ cuộc đời của nàng. Chúng ta bước vào thế giới của huyền thoại. Thế là câu thơ có đối xuất hiện bốn lần trong số 14 câu (2165-2178): "*Vai năm tấc rộng, thân mười thước cao; Côn quyền hơn sức lược thao gồm tài*"... Sau đó là đoạn hai bên trao đổi, và Từ Hải chuộc Kiều, dài 30 câu (2179-2208), không có một câu hai vế nào. Rồi đến đoạn Kiều sống chung hạnh phúc với Từ Hải, chỉ có 4 câu, nhưng đã có 3 câu có đối "*Đặt giường thất*

bảo, váy mần bát tiên"... Trong các truyện Nôm có tiếng, như *Hoa Tiên*, nhất là bản nhuận sắc do Nguyễn Thiện làm sau khi *Truyện Kiều* đã ra đời và chịu ảnh hưởng *Truyện Kiều*, cũng có đối, nhưng không có hiện tượng bố trí như thế này. Câu đối tản mát trong tác phẩm với một tỷ lệ thấp hơn *Truyện Kiều* và không tập trung lại thành từng cụm để giải quyết một nhiệm vụ về tư tưởng của chủ đề.

Thứ hai. Câu hai vế có đối còn được dùng để miêu tả, nhằm đem đến tính cân đối của bức tranh thiên nhiên, một biện pháp quen dùng trong bố cục của tranh cổ. Thí dụ:

Cát vàng cồn nọ, bụi hồng dặm kia (1036)

Đào dù phai thắm, sen vừa nảy xanh (1474)

Nửa in gôi chiếc, nửa soi dặm trường (1526)

Bóng hoa đầy đất, vẻ ngân ngang trời (2062)

Cổ cao hơn thước, liễu gãy vài phân (2234)

Cách miêu tả này đem đến cho thiên nhiên cái vẻ tròn vẹn, hoàn chỉnh, mang màu sắc vĩnh viễn như ta thường thấy trong những câu thơ Đường miêu tả thiên nhiên. Trong cảnh cân đối của thiên nhiên phảng phất một sự băn khoăn của tâm trạng cũng bị tách đôi ra làm hai nửa, vừa băn khoăn cho hiện tại, vừa lo lắng cho tương lai.

Thứ ba, tính chất hoàn chỉnh của câu đối đem đến cho các nhịp đôi trong câu thơ Nguyễn Du cái vẻ

trộn vụn của một tư tưởng gầy gọn, rất thích hợp để khẳng định một sự thực của lý trí hay của tâm trạng. Những câu:

Càng cay nghiệt lắm, càng oan trái nhiều (2362)

Dọc ngang trời rộng, vẫy vùng biển khơi (2550)

Ở vào khuôn phép, nói ra mối giòng (1484)

đều khẳng định những sự thực khách quan với cái vẻ quyết đoán, dường như không thể chối cãi. Mặt khác, những câu miêu tả tâm trạng:

E dè sóng gió, hãi hùng cỏ hoa (2486)

Sớm năn nỉ bóng, đêm ân hận lòng (1784)

Người ngoài cười nụ, người trong khóc thầm (1856)

là cốt khẳng định sự thực của những tâm trạng.

Tóm lại, ta thấy tính đa dạng của nhịp điệu ở đây, bên cạnh chức năng đưa ra một thông báo gầy gọn, trộn vụn, còn đảm nhiệm chức năng biểu cảm dành riêng cho nó: nâng cuộc sống từ mức độ bình thường lên cái thang của huyền thoại, nói lên một vẻ đẹp cân đối, mang màu sắc vĩnh viễn, thể hiện mọi tư tưởng hay một tình cảm chân thực. Mỗi biện pháp nghệ thuật đều có chỗ mạnh và chỗ yếu. Nhà nghệ sĩ thành thạo sử dụng nó đúng yêu cầu của chính nó, mà không lạm dụng. Chỗ yếu của hình thức đối xứng là đã dùng hình thức này thì hình tượng không thể mở rộng để đạt đến quy mô hùng vĩ, không thể dùng nó để nói lên quá trình phát triển biện chứng của sự vật, không thể đi vào

cái cá biệt. Nguyễn Du không bao giờ phạm những lỗi lầm này.

5. Nhịp thơ 1-5 trong câu lục được sử dụng 28 lần, nhưng trước sau chỉ bó hẹp vào việc mở đầu một câu chuyện kể, chữ thứ nhất là *rằng*, và sau đó là 5 chữ khác:

Rằng: Trăm năm cũng từ đây (355)

Rằng: Ta có ngựa truy phong (1107)

Rằng: Con biết tội đã nhiều (1395)

Nhịp thơ 2-4 cũng dùng với mục đích giới thiệu một lời nói:

Sinh rằng "Lân lý ra vào (310)

Nàng rằng "Xin hãy rón gối (2351)

Hai nhịp này có làm cho câu thơ đa dạng, nhưng không đem đến một chút năng biểu cảm riêng.

6. Nhịp thơ 3-5 xuất hiện 12 lần. Nó chỉ đem đến tính đa dạng trong cách đọc, không có tác dụng biểu cảm riêng:

Nửa chùng xuân, thoát gầy cành thiên lương (66)

Vạch da cây, vịnh bốn câu ba vắn (100)

Với Vương quan, trước vốn là đồng thân (154)

Ba nhịp này cũng như nhịp 2-6 "*Nàng rằng: Nay thực tỉnh thành chẳng xa*" đều là do quan hệ cú pháp yêu cầu. Cái vế ít chữ hơn được tác riêng ra để khẳng định nó là một đơn vị riêng.

7. Trái lại, nhịp 6-2, tuy xuất hiện ít (8 lần), nhưng mang một ý nghĩa quan trọng. Hai chữ cuối bị tách ra mang tất cả sức nặng của ý nghĩa. Hoặc nó nhấn mạnh giá trị biểu cảm của nó:

Rộn đường gần với nỗi xa, bồi bồi (178)

hoặc nó khẳng định một sự ngờ vực:

Mắt xanh chẳng để ai vào - Có không? (2182)

Oan này còn một kêu trời... nhưng xa (596)

Hiện tượng chỉ có hai chữ ở cuối phải tách ra thành một nhịp đối lập lại cả sáu chữ ở đầu, làm cho hai chữ cuối phải dài ra, do đó sức nặng ngữ nghĩa của nó lớn hơn, gây nên sự tương phản và thúc đẩy sự suy nghĩ.

Để sau nên thẹn cùng chàng bởi ai? (520)

Thiệt mình mà hại đến ta hay gì? (1014)

8. Nhịp 3-3-2 thể hiện trong 23 trường hợp (theo thống kê của nhóm Ái Bích), trong đó có 9 trường hợp sáu chữ đầu mang hình thức tiểu đối:

Vẻ non xa tấm trăng gần ở chung (1034)

Đĩa dầu vơi, nước mắt đầy năm canh (1884)

Trong 14 trường hợp còn lại, không có hình thức tiểu đối ở 6 chữ đầu:

Đoá trà mi đã ngậm gương nửa vành (1092)

Theo nghiêm đường mở ngôi hàng Lâm Tri (1278)

9. Tóm lại, Nguyễn Du đã hết sức cố gắng tạo nên tính đa dạng trong câu thơ về nhịp. Nhiều khi vẫn lưng của câu bát lại rơi vào giữa một từ láy âm, tách nó ra hai vế, do đó nhịp thơ phá vỡ cấu trúc quen thuộc. Câu bát tách ra thành hai vế, trong đó vế thứ hai chứa đựng vần lưng ở chữ thứ 6:

Những điều trông thấy / mà đau đớn lòng (4)

Dấu xe ngựa / đã rêu lờ mờ xanh (72)

Có 25 trường hợp như vậy.

Lại có 3 trường hợp vẫn chia tách hẳn ra một từ kép song tiết:

Dại rồi / còn biết khôn làm sao đây?(1398)

Câu thơ lục bát của Nguyễn Du đã đạt đến mức đa dạng tối đa về nhịp, nhờ đó nó không đơn điệu. Có hai nhịp xen vào nhau, nhịp đều đặn của quy luật lục bát, nhịp do những đơn vị gắn bó về nghĩa với nhau tạo nên, cốt phần nào phá vỡ cái nhịp đều đặn để đem đến tính đa dạng và thúc đẩy sự suy nghĩ, tạo nên một kiểu lựa chọn có giá trị biểu cảm⁽¹⁾.

II- Cách tạo nên từng khổ độc lập

1. So với thể thơ thất ngôn, thơ lục bát đã đa dạng hơn, nhưng trình độ đa dạng của nó bị hạn chế. Cứ một câu lục đi với một câu bát mãi, không khỏi gây nên

⁽¹⁾ *Thí dụ:* Ngồi lên cho chị lạy / rồi sẽ thưa (724), Keo loan chấp mối tơ thừa / mặc em. *Nhận xét này là của ông Lê Ngọc Đào.*

một ấn tượng đơn điệu. Để phá vỡ tính đơn điệu ấy, bên cạnh cách đưa vào những nhịp mới, còn phải tổ chức bài thơ dài thành nhiều khổ khác nhau về số câu, mỗi khổ là một tổng thể trọn vẹn. Để thực hiện biện pháp ấy, tác giả có thể làm nhiều cách.

Thứ nhất, sử dụng một hai chữ lách đi lách lại, với một khoảng cách khá đều đặn, để tạo nên tính thống nhất của toàn khổ. Có làm như vậy thì một bản trường ca dài 3254 câu như *Truyện Kiều* mới có thể đọc không chán. Ta hãy khảo sát kinh nghiệm làm việc của ông. Kinh nghiệm này là hết sức có ích cho một nhà thơ khi muốn viết một tác phẩm dài bằng thơ.

Trong cảnh thanh minh, buổi chiều chị em ra về. Ta có một khổ thơ tách riêng ra, do chỗ Nguyễn Du sử dụng liên tục ở đây những từ lách âm dồn dập trong đoạn này. Trong cái khổ gồm 8 câu này (51-58) trừ câu 53, cứ mỗi câu có một từ lách âm: *tà tà, thơ thẩn, thanh thanh, nao nao, nhỏ nhỏ, sè sè, rầu rầu...* Đoạn 1047-1054 gồm 8 câu tả nỗi buồn của Thúy Kiều trên lầu Ngưng Bích, tách ra thành một khổ riêng do chỗ hai chữ *buồn trông* lặp lại 4 lần trong đoạn này và mỗi lần đứng đầu câu lục. Đoạn 1285-1288, gồm 4 câu, cũng tách ra thành một khổ, với bốn chữ *sao* ở từng câu trong các kết hợp *khi sao, giờ sao, mặt sao, thân sao*, tạo nên bốn câu hỏi, mà không có tiếng trả lời. Sau đó đoạn 1241-1248 cũng làm thành một khổ do sự lặp lại của chữ *dòi phen* ở đầu mỗi khổ 4 câu để nhắc đến nỗi lòng của Kiều. Những chữ lách đi lách lại, cách nhau

những khoang khá đều đặn, làm cho bản trường ca chia ra thành nhiều khúc khác nhau.

Thứ hai, bên cạnh cách sử dụng yếu tố ngôn ngữ để xác lập những khổ riêng, Nguyễn Du còn dùng một biện pháp khá độc đáo. Cứ một đoạn tự sự, lại đến một đoạn phân tích nội tâm, sau một đoạn đối thoại, là một đoạn miêu tả thiên nhiên hoặc sự việc. Do cách bố trí xen nhau như vậy, cho nên bài thơ có tầng, lớp rõ ràng. Ông không kể hai chuyện liền nhau, trong đối thoại không ngừng có sự phân tích nội tâm xen vào để tách đối thoại ra. Nhờ áp dụng biện pháp này, cho nên tính đơn điệu của thể lục bát dường như mất đi. Kiều vừa khuyên Thúc Sinh về nhà thú thực với Hoạn Thư chuyện tình duyên vụng trộm, trong đoạn 1477-1494, là tiếp ngay đến đoạn Thúc Sinh chuẩn bị lên đường (1495-1504). Sau đó lại là đoạn nhắc đến lời căn dặn của Kiều (1505-1518), rồi chuyển sang đoạn miêu tả cảnh chia ly và mong đợi (1519-1526). Nguyễn Du sử dụng bốn nhân tố, là sự việc và hành động, phân tích nội tâm, đối thoại của các nhân vật, nhận xét của tác giả, để tạo nên sự phân chia của bản trường ca ra thành những đoạn lớn. Không bao giờ có hai sự việc liền nhau, hay hai đoạn phân tích nội tâm liền nhau, bao giờ một đoạn này cũng được tiếp theo bởi một đoạn thuộc nhân tố khác. Cách làm này đem đến cho tác phẩm cái vẻ tầng, lớp rạch ròi, đồng thời tính đơn điệu của câu thơ được che đậy kín đáo.

Các truyện nôm khác chỉ sử dụng được hai yếu tố là tự sự - hành động và đối thoại của nhân vật, cho nên không tạo nên được những sự phân chia thành đoạn rõ ràng như trong *Kiều*. Sự phân tích tâm lý thịnh hành cũng có, chẳng hạn trong *Phan Trần* cũng có một đoạn phân tích tâm lý anh chàng si khá thành công, chính vì vậy trong dân gian có câu: "*Làm trai chớ đọc Phan Trần, Làm gái chớ đọc Thúy Vân, Thúy Kiều*". Nhưng đó là đoạn độc nhất. Trong *Hoa tiên* cũng có một vài đoạn miêu tả thiên nhiên khá đạt, nhưng không tiến hành liên tục.

2. Xét về mặt tính chất của câu thơ lục bát Nguyễn Du, có một đặc điểm đáng chú ý. Nguyễn Du cố ý duy trì tính chất dân gian của câu thơ của mình, điều này chúng ta sẽ thấy rõ khi nói về ngôn ngữ. Đặc điểm tiêu biểu của lục bát dân gian là chữ dùng giản dị, thiên về biện pháp lấy âm và điệp từ, không thích diễn cố, lại càng không thực hiện biện pháp đúc chữ, một biện pháp mà các nhà nho hay chữ rất thích. Trong *Truyện Kiều* không có biện pháp đúc chữ. Một thí dụ của biện pháp này. *Cung oán ngâm khúc* của Nguyễn Gia Thiều mở đầu bằng:

*Trải vách quế, gió vàng hiu hắt,
Mảnh vũ y lạnh ngắt như đồng.
Oán chi những khách tiêu phòng,
Mà xui phận bạc nằm trong má đào?*

Tác giả dùng chữ *gió vàng* mà không dùng chữ *gió thu* là có chủ ý. *Gió vàng* là dịch chữ *kim phong*, và *kim* là *vàng*, theo ngũ hành thì mùa thu thuộc kim, cho nên *gió vàng* là *gió thu*.

Dùng chữ *gió vàng* là để chuẩn bị chơi với chữ *như đồng* ở câu dưới. Dùng chữ *phận bạc* để chơi với chữ *má đào*. Ông không nói *hồng nhan bạc mệnh* như người ta, mà dùng chữ *nằm* rất cầu kỳ, và *nằm trong má đào* là chuyện không thể hiểu ngay được. Ngôn ngữ như thế là đúc chữ, được ngày xưa hết sức đề cao.

Nguyễn Khắc Hiếu trong khi chú giải *Truyện Kiều* cũng nhìn với con mắt đúc chữ như vậy. Chẳng hạn câu: "*Thâm nghiêm kín cổng cao tường, Cạn giòong lá thắm, dứt đường chim xanh*" (263). Ông cho là phải đổi thành "*Kín cổng cao tường*" bởi vì có đối như thế thì mới hợp với *giòong lá thắm* (bị cái cổng kín chặn lại), và *đường chim xanh* (bị bức tường cao chặn lại).

Chúng tôi có nói Nguyễn Du không sử dụng câu thơ điều luyện theo lối từ chương xưa. Khi ông nói ông học "ngôn ngữ của người trồng dâu trồng gai", điều đó là có thực. Ông đã thực hiện một lựa chọn đáng khen, nhất là vì ông là một nhà Hán học cự phách. Với một nhà Hán học cự phách như Nguyễn Du, đáng lý ra tư tưởng đúc chữ phải đến ngay trong óc ông trong từng câu thơ một. Nhưng ông đã chống lại xu hướng này để theo một xu hướng khác, dân gian hơn, mộc mạc hơn. Sự lựa chọn này chứng minh ông đã là con cá chép dám nhả hạt ngọc trong miệng ra để thành rồng. Chúng

tôi muốn nói đến hiện tượng điệp từ trong câu thơ của ông.

III- Biện pháp lặp từ trong câu thơ

1. Biện pháp lặp từ không phải là biện pháp của từ chương học Trung Quốc. Trong từ chương học cổ người ta rất ngại chuyện lặp từ, vì làm thế chứng tỏ mình ít chữ. Các cụ gọi câu văn như thế toàn là "chữ nước", không có được tính rắn chắc của văn đại gia. Nếu ai đọc các bộ *Đồ Phủ thập gia chú* hay các lý luận về thơ của Viên Mai, Nghiêm Vũ, thì thấy ngay các nhà phê bình không thích lối lặp từ, cho nó là què. Trái lại, trong ca dao, biện pháp lặp từ là chủ đạo.

Nhớ ai ra ngẩn vào ngơ.

Nhớ ai, ai nhớ, bấy giờ nhớ ai?

hay:

Cầu này cầu ái, cầu ân.

Một trăm con gái rửa chân cầu này.

Nếu nhìn theo con mắt của từ chương học cổ thì những chữ lặp này đều là loại chữ "nước" phải thay thế hết.

Nhưng Nguyễn Du đã chọn con đường này. Là một trong những nhà bác học nhất nước, ông bỏ con đường bác học, đi vào biện pháp của nhân dân. Đồng thời, ông bỏ luôn cả lối chơi chữ, lối dùng chữ thực chặt, thực chắc để đi vào ngôn ngữ của sự trùng điệp. Thơ của ông rất nhiều chữ thừa, loại chữ "nước" như

người ta nói. Nhưng một nhà hay chữ khác là Nguyễn Khuyến lại sợ câu thơ này, vì đó là hành động nhả ngọc để thành rồng, nếu không phải là tay kiệt xuất của thơ Nôm chắc chắn không dám liều đến thế.

Ở đây không xét hiện tượng trùng lặp trong nhiều câu khác nhau (xem 18), mà chỉ xét hiện tượng trùng lặp trong một câu lục hay một câu bát mà thôi.

Lập 4 chữ. *Làm cho cho hại cho tàn cho cân* (1272)

Lập 3 chữ. *Ngày xuân càng gió, càng mưa, càng nồng* (1284)

Nỗi riêng riêng chạnh tác riêng một mình (242)

Hoa sao hoa khéo già giầy bấy hoa? (1068)

Giật mình, mình lại thương mình xót xa (1234)

Lập 2 chữ: *Nghĩ đời cơn lại sụi đời cơn* (222)

Nay hoàng hôn đã lại mai hôn hoàng (1268)

Nguyệt hoa hoa nguyệt nào nùng (1285)

Một ngày nặng gánh tương tư một ngày (568)

Biện pháp lập này đem lại cho câu thơ một sức nặng đặc biệt. Nhìn bên ngoài có thể thấy thừa, thậm chí sai về ngữ pháp, thí dụ câu "*Làm cho cho hại cho tàn cho cân*" thì chữ *cho* sau chữ *làm* là thừa. Cũng vậy trong câu "*Nỗi riêng riêng chạnh tác riêng một mình*" thì thừa rất nhiều: đã là *nỗi riêng*, thì dứt khoát là *tác riêng*, và *riêng chạnh* đồng thời là *một mình* rồi. Thế nhưng Nguyễn Du không tính toán như chúng ta. Ông

nói với nội tâm con người. Khi nội tâm tràn đầy cảm xúc, thì ngôn ngữ cũng phải chứa đựng một độ thừa thãi khá cao, cái thừa đó là cái thừa nghệ thuật. Tìm cách thay thế những chữ thừa này chẳng khó khăn gì, nhưng sẽ có câu văn khô khan của tư duy thuần lý. Trong biện pháp đối của ông cũng thế. Có khi ông dùng lối đối chọi tức là đối chắc nịch theo đúng quy tắc của trường ốc: *Chia phối ngừng chén, hợp tan ngại lời* (1504). Nhưng nhiều khi ông không thích câu văn quá trang trọng, nên lập lại một hay hai chữ trong cả hai vế để cho nó gần dân gian:

Khi gió gác, khi trăng sân (1295)

Khi hương sớm khi trà trưa (1297)

Sắc đành đòi một tài đành họa hai (28)

Ai lay chẳng chuyển, ai rung chẳng rời (2522)

Như vậy là ông tìm sự cân đối, mà không tìm sự đối chọi khắt khe, một sự cố ý đáng khen để cho câu thơ gần với nhân dân. Khi đi vào ngôn ngữ *Truyện Kiều* ta sẽ càng thấy nổi bật sự cố gắng của ông để tiến gần ngôn ngữ quần chúng. Trong ca dao của nhân dân thỉnh thoảng cũng có lối kết hợp cân đối như vậy:

Thương nhau tam tứ núi cũng trèo,

Ngũ lục sông cũng lội, thất bát đèo cũng qua.

Về cách đối, cũng như cách dùng chữ, Nguyễn Du cố gắng giữ một mức độ vừa phải. Ông cố gắng làm cho nghệ thuật mình gần với nhân dân. Một so

sánh nhỏ. Trong *Cung oán ngâm khúc*, 43 phần trăm các câu thất ở đây đều đối nhau, và đối rất chọi, chứ không phải có những chữ "nước". Thí dụ:

Đền vũ tạ, nhện giăng cửa mốc,

Thú ca lâu, đế khóc canh dài.

Đó là cách đúc chữ. Nguyễn Du không thích chơi lối này. Trái lại trong *Văn tế thập loại chúng sinh* của Nguyễn Du cũng là thể song thất lục bát, nhưng trong tất cả 45 cặp thất ngôn không có một đôi câu đối nào thực sự. Ông chỉ đối ý bằng cách đối một phần, mà không đối cả câu. Thí dụ:

Nào những kẻ màn lan, trướng huệ,

Những cây mình cung quế, hăng nga...

Chỉ có 4 chữ cuối đối nhau, còn 3 chữ đầu không đối nhau. Không phải Nguyễn Du không đối giỏi như Nguyễn Gia Thiều, nhưng ông tránh việc đối chọi quá chặt sẽ làm cho câu thơ trở thành khó hiểu, xấ quẩn chúng. Câu đối của ông nói chung giản dị, toàn chữ bình thường.

Thí dụ: *Pha nghiêng thì hoạ, đủ mùi ca ngâm* (30)

Hương gây mùi nhớ, trà khan giọng tình (256)

Kéo cờ luỹ, phát súng thành (2271)

Nguyễn Du dùng hình thức cân đối để tạo nên sự đa dạng, nhưng sự đa dạng ấy phải gần con người, không được gây thiệt hại tới thông báo, tức là nói

giọng ngôn ngữ học ông có chuẩn bị bởi cảnh chu đáo. Chính nhờ vậy mà câu đối của ông là câu đối phong cách học, không phải câu đối từ chương học (xem chương I, mục 5).

Nguyễn Du đã đạt đến trình độ cao nhất về tính đa dạng, nhưng riêng về mặt sử dụng cách lập, ông chưa phải là người giỏi nhất. Tác phẩm giỏi nhất về mặt này trong văn học cổ điển không phải là *Truyện Kiều*, mà là bản dịch *Chinh phụ ngâm*, mà theo Hoàng Xuân Hãn là của Phan Huy Ích. Chẳng hạn, Nguyễn Du chưa sử dụng được lối lập nối, tức là chữ cuối câu trước lập lại ở đầu của câu sau, điều mà ta thấy thực hiện trong *Chinh phụ ngâm*:

Cùng trông lại mà cùng chẳng thấy.

Thấy xanh xanh chỉ mấy ngàn dâu.

Ngàn dâu xanh ngắt một màu...

Khi nói như vậy, chúng tôi không hề hạ thấp giá trị Nguyễn Du, bởi vì không có một nghệ sĩ nào mà mặt nào cũng nhất cả. Làm nghệ thuật thì phải thiên về phía này, nhẹ về phía khác. Tận dụng sức gợi cảm của âm nhạc là sở trường của người này, đi vào nội tâm là sở trường của người khác.

IV- Phương pháp hiệp vần trong Truyện Kiều

1. Trong phần này nói về hiệp vần, và phần sau nói về tính chất âm nhạc trong thơ của Nguyễn Du chúng ta khảo sát nghệ thuật sử dụng âm thanh của tác

giả. Nhưng muốn làm tốt điều này, trước hết phải đưa ra một cách ghi ngữ âm đúng với tiếng Việt, rồi trên cơ sở đó mới có thể khảo sát các quan hệ ngữ âm được. Rất tiếc là cách ghi các vần của chữ quốc ngữ rất yếu. Nó có nhiều chỗ lủng củng làm người ta hiểu lầm. Chẳng hạn, tại sao *anh, ênh, inh* lại đi với *nh* và chỉ có ba vần này đi với *nh* thôi, trong lúc đó phụ âm cuối *t* đi với toàn bộ các nguyên âm: *at, ăt, ât, et, êt, it, ot, ôt, ơt, ut, ưt, iêt, uôt, ươt*. Trường hợp này cũng xảy ra với các âm cuối *-m, -p, -n*, trái lại *-ch* chỉ đi với *ach, êch, ich*; *y* chỉ đi với *ay, ây*; *-o* chỉ đi với *ao, eo*; *u* chỉ đi với *au, âu, êu, iu, ưu, iêu, uơu*.

Cần có một cách ghi nêu bật tính hệ thống của ngữ âm tiếng Việt. Cách ghi này là dễ đọc nhất, dễ viết nhất đối với người Việt, và giúp ta nghiên cứu quan hệ về vần trong thơ Việt, cũng như quan hệ về âm nhạc trong thơ Việt, một cách hệ thống nhất. Tôi chọn cách ghi của anh Cao Xuân Hạo.

Không kể những vần có âm cuối là *-m, -p, -t, -n* mà cách ghi của chữ cách quốc ngữ là rất ổn, các vần của tiếng Việt sẽ được ghi như sau, những cách ghi của quốc ngữ ở trong ngoặc đơn:

- Các vần đi với *-ng*: *ang, ăng, âng, eng (anh), êng (ênh), ing (inh), ong, ông, ung, ưng, iêng, uông, ương*.

- Các vần đi với âm cuối *-c*: *ac, ăc, ec (ach), êc (êch), ic (ich), oc, ôc, uc, ưc, iêc, uôc, ươc*.

- Các vần với âm cuối *-i*: *ai, ăi (ay), âi (ây), oi, ôi, ơi, uí, ưí, uôi, ươí*.

- Các vần với âm cuối -u: *au (ao)*, *âu (au)*, *âu, eu (eo)*, *êu, iu, iêu, iu, iou*.

Theo cách ghi này, ta bỏ được các âm cuối -ch, -nh, -o, -y mà hệ thống các vần thành nhất quán. Chỉ cần một sửa đổi nhỏ: vần chữ quốc ngữ viết là *ec*, thì sẽ viết là *eec*, vần chữ quốc ngữ viết là *eng* thì sẽ viết là *eeng*. Tôi rất phục người sáng tạo chữ quốc ngữ đã ghi như vậy.

Điều sửa đổi này không gây thiệt hại gì vì số chữ đi với hai vần này chỉ trên dưới 10 chữ, và hai vần này không đóng vai trò gì trong các qui tắc hiệp vần và quan hệ về âm nhạc cả. Riêng vần *uy* theo cách ghi chữ quốc ngữ thì tạm thời (*u* là âm đệm, *y* là nguyên âm) vẫn giữ nguyên.

Nếu ta chấp nhận cách ghi này, thì việc nghiên cứu cách hiệp vần của thơ Việt Nam nói chung và của Nguyễn Du nói riêng sẽ rất dễ dàng. Có hai quy tắc chi phối toàn bộ cách hiệp vần thơ Việt.

2. *Quy tắc 1: Trong Truyện Kiều, khi hiệp vần, bao giờ những vần hiệp với nhau cũng phải đồng nhất về chung âm.*

Trong *Truyện Kiều* có 3254 câu thơ lục bát, trong đó câu lục có 1 vần, câu bát có 2 vần, không kể câu bát cuối chỉ có 1 vần. Vậy số lượng các vần là: $(3254:2 \times 3) - 1 = 4880$ vần. Trong số 4880 vần này, đâu đâu chúng ta cũng bắt gặp quy tắc chung âm của vần phải là đồng nhất. Câu này có nghĩa là vần *in* chẳng

hạn có thể hiệp với *én, en*, tức là phải giữ nguyên chung âm *-n*, nhưng nhất định *in* không thể hiệp vần với *im*. Cũng vậy *ong* có thể hiệp vần với *ung, ông, uông*, tức là chung âm phải đồng nhất, nhưng nhất định không thể hiệp vần với *on* chẳng hạn. Trong số 4880 vần của *Truyện Kiều*, chỉ có một ngoại lệ. Đó là câu 1479-80: *Tin nhà ngày một vắng tin, Mặn tình cát lữ nhạt tình tao khung*. Trong tất cả các câu trong *Truyện Kiều* tôi đều theo bản Kiều của cụ Đào Duy Anh trong quyển *Từ điển Truyện Kiều* để cho thống nhất, và khách quan. Cụ Đào là một học giả đáng tin cậy nhất về lĩnh vực này. Ngoại lệ này do chỗ chữ *tin* kết thúc bằng *-n* lại hiệp vần với *tình* kết thúc bằng *-nh (-ng)*. Trong một vài bản khác có trường hợp chữ *tin* ở câu lục viết là *tanh*: "*Tin nhà ngày một vắng tanh*" (*teng*). và nếu như thế thì trong toàn bộ *Truyện Kiều* không có một ngoại lệ nào ra ngoài quy tắc này. Trong một số bản Kiều, câu 49-50 viết: "*Ngựa xe như nước, áo quần như nêm, Ngõng ngang gò đống kéo lên*", *nêm* có chung âm *-n* lại hiệp vần với *lên* có chung âm *-n*, nhưng trong bản của cụ Đào, câu 9 viết là: "*Ngựa xe như nước, áo quần như nen*" và giải thích là "*Chật ních như người ta chen chúc nhau*". Tôi cho cách phiên âm này của cụ Đào là duy nhất đúng. Tôi có nghe nói ông Hoàng Xuân Hãn có phiên âm *Truyện Kiều*, nhưng chưa có điều kiện để xem bản phiên âm của ông Hoàng. Các câu trích dẫn tôi đều lấy ở bản của cụ Đào cho thống nhất, mặc dầu có thể có những câu không giống hệt như trong các bản khác.

3. Khi đánh giá, người thưởng thức thường căn cứ vào mẫn cảm của mình, và nói thơ nhà thơ này có tính âm nhạc cao, có hình tượng... Người làm ngôn ngữ học không được phép sử dụng đơn thuần mẫn cảm nghệ thuật, mà phải đưa ra thao tác. Anh ta phải quy tất cả thành sơ đồ làm việc và thành số lượng, rồi trên quan hệ về số lượng này trong cái sơ đồ đã chọn, mới có quyền đánh giá. Đó là cái kỷ luật làm việc mà anh ta phải theo. Cách làm này có lợi, người xem sẽ đánh giá kết quả của anh ta căn cứ vào sơ đồ và số lượng. Nếu sơ đồ sai, thì kết quả nhất định là sai. Lúc đó một người khác sẽ đưa ra một sơ đồ khác. Và cứ làm như thế, việc nghiên cứu nghệ thuật mới đi đến khách quan được. Nếu không, sự đánh giá sẽ mãi mãi mang tính chủ quan và không cung cấp hệ thống làm việc cho các nhà thơ đời sau: họ muốn nhanh chóng nắm vững quy tắc hiệp vần mà không tìm được cơ sở vần luật của thơ Việt, cho nên sẽ gặp trở ngại, chỉ còn cách tin vào mẫn cảm nghệ thuật của chính mình thôi. Đó không phải là phương pháp làm thơ của giai đoạn hiện đại khi khoa học kỹ thuật đã bước vào cuộc sống.

4. Như đã nói trong chương I, giá trị một nhà thơ là do sự đối lập với các nhà thơ khác mà có. Khi ta nói Nguyễn Du hiệp vần rất công phu, tức là đồng thời nói ở Việt Nam không có người thứ hai hiệp vần đến mức độ chặt chẽ như thế. Sự so sánh phải được quyết định trên cơ sở số lượng, trong cùng một mô hình hiệp vần. Trong quyển *Chinh phụ ngâm bị khảo* của ông Hoàng

Xuân Hãn, Minh Tân, Paris, có cho ta văn bản *Chinh phụ ngâm diễn ca* của Phan Huy Ích mà người Việt Nam ai cũng phục là một bản thơ về âm nhạc có trình độ rất cao. Bản này viết theo thể song thất lục bát, gồm chỉ có 496 câu, với $(496:4) \times 7 - 2$, tức là 866 vần. Tức là số vần trong Kiều nhiều gấp 5,63 lần trong *Chinh phụ ngâm diễn ca*. Thế nhưng, *Chinh phụ ngâm* có đến 5 lỗi về điểm này: Câu 17-18 (*Chàng tuổi trẻ vốn dòng hào kiệt / Xếp bút nghiên theo việc đao cung*), câu 119-20 (*Cớ sao cách trở nước non? / Khiến người thôi sớm thôi hôm những râu*), câu 268-70 (*Bui có một tấm lòng chẳng dứt / Vốn theo chàng giờ khắc nào nguôi*), câu 273-4 (*Trông bến nam, vậy che mặt nước / Cớ biếc um, dáu mướt mầu xanh*), câu 277-8 (*Trông đường bắc, đôi chòm quán khách / Mây rà cây, chặn ngát núi non*). Như vậy xét về điểm hiệp vần cùng chung âm, *Truyện Kiều* cao hơn *Chinh phụ ngâm diễn ca*. Quy tắc hiệp vần ngay trong thơ mới cũng bị vi phạm. Xin dẫn hai câu thơ mở đầu bài *Mùa xuân chín* của Hàn Mặc Tử, một nhà thơ mà theo tôi xét, có sự đào luyện hết sức công phu về vần: "*Trong làn nắng ửng khói mơ tan / Đôi mái nhà tranh lẫm lẫm vàng*". *Tan* hiệp vần với *vàng* là không đúng với mô hình vần của Nguyễn Du. Cũng vậy, trong bài *Lời kỹ nữ*, Xuân Diệu viết: "*Gỡ tay vương để theo lời gió nước / Xao xác tiếng gà trống ngà lạnh buốt*" là sai vần.

5. Tính chất nhạc trong vần của thơ được quy định bằng cái gì? Sơ đồ của chúng tôi là: vần phải hết

sức đều đặn đồng thời lại phải hết sức đa dạng. *Đều đặn*, nghĩa là nó chấp nhận một mô hình hiệp vần rất hẹp, thí dụ mô hình hiệp vần giữ chung âm đồng nhất của Nguyễn Du, *đa dạng*, nghĩa là trong một nội bộ cái mô hình ấy nó tận dụng được tất cả mọi khả năng mà mô hình cho phép. Tóm lại, chúng tôi quy tính nhạc trong vần thành quan hệ số lượng. Nhà ngôn ngữ học cần có mẫn cảm nghệ thuật, nhưng phải tìm mọi cách hình thức hoá cho được cái mẫn cảm ấy. Cách hình thức hoá của chúng tôi chưa chắc đã đúng, nhưng nếu sai, thì người khác sẽ hình thức hoá tiếp cho đúng hơn, và cứ thế khoa học về thơ sẽ tiến lên nhanh chóng. Trái lại, nếu bỏ con đường hình thức hoá và số lượng hoá, thì làm thế nào có thể cung cấp cho thế hệ nhà thơ trẻ kinh nghiệm hiệp vần mà họ có thể tiếp thu nhanh chóng, chỉ trong 10 phút, cũng có thể thành thạo như những nhà thơ có mẫn cảm về vần nhất và có kinh nghiệm làm thơ già dặn nhất?

6. Bây giờ xét về quan hệ hiệp vần giữa các nguyên âm. Một vần Việt Nam gồm hai bộ phận chính là *nguyên âm* và *chung âm*. Chung âm ta đã xét ở trên. Chung âm này có thể vắng mặt, lúc đó ta chỉ có nguyên âm chính mà thôi. Một âm tiết Việt Nam có thể có tối đa năm bộ phận. Trong chữ *toán* chẳng hạn, thuỷ âm là *t*, bộ phận thứ hai là thanh điệu, ở đây là thanh điệu sắc, bộ phận thứ ba là chung âm, ở đây là -*n*. Chung âm bao giờ cũng chỉ có thể là một âm đơn, tuy trong chữ viết có khi viết thành hai con chữ, như

ang viết với *-ng*; *inh* viết với *-nh*; *ach* viết với *-ch*. Trong chữ viết, chung âm cũng có khi viết thành *o* như *eo*, *ao*; thành *u* như trong *âu*, *au*; thành *y* như trong *ây*, *ây*; thành *i* như trong *oi*, *ai*. Đặc điểm tiêu biểu của chung âm là sau nó người ta không thể thêm bất kỳ âm gì nữa. Chẳng hạn *tai*, sau *i* không thể thêm gì nữa. Vậy *-i* là chung âm. Trái lại, trong *toà* chẳng hạn, sau đó có thể thêm *-n*, *-ng* chẳng hạn để có *toàn*, *toàng*. Trước nguyên âm có thể có một âm đệm trong chữ quốc ngữ khi viết là *u*, như âm *uán*, *uy*, *uén*, *uya*,... khi viết là *o* như trong *oa*, *oe*... Âm đệm không có tác dụng gì trong hiệp vần: *oa* thì cũng hiệp vần như *a*; *oe* thì cũng hiệp vần như *e*, *uy* thì cũng hiệp vần như *i*. Do đó, câu chuyện hiệp vần chỉ thu gọn lại trong phạm vi quan hệ của hai bộ phận của vần là chung âm và nguyên âm mà thôi.

7. Một âm tiết Việt Nam chỉ có một nguyên âm mà thôi. Nguyên âm ấy có thể là một nguyên âm đơn, như *a*, *ă*, *ơ*, *â*, *e*, *ê*, *i*, *u*, *ư*, *o*, *ô*. Nó cũng có thể là một nguyên âm đôi như *iê* (*ia*), *ươ* (*ua*), *uô* (*ua*), chữ ở trong ngoặc đơn là ghi cách viết của chữ quốc ngữ khi nó không có chung âm theo sau. Danh từ nguyên âm đôi là để chỉ một kết hợp hai nguyên âm (đôi), nhưng chỉ có giá trị như một nguyên âm đơn mà thôi. Chẳng hạn, trong chữ *tiếng*, có *iê* là nguyên âm đôi, ta có thể thay nó bằng một nguyên âm đơn để có *táng*, *tống*, *tung* v.v..., và đều là âm tiết Việt Nam. Như vậy, tuy có

hai nguyên âm nhưng nguyên âm đôi vẫn hoạt động như một nguyên âm đơn.

Tiếng Việt có tất cả 14 nguyên âm phân phối như sau:

	Dòng trước (bổng)	Dòng giữa (trung hoà)	Dòng sau (trầm)
Khép	i	ư	u
Đôi	iê (ia)	ươ (ưa)	uô (ua)
Nửa khép	ê	ơ, â	ô
Nửa mở	e		o
Mở		a, ă	

Sự phân chia các nguyên âm theo dòng trước, dòng sau hay dòng giữa, là do chỗ phần trước, phần sau, hay phần giữa của lưỡi được nâng lên cao. Sự phân chia theo bổng, trung hoà, trầm, là căn cứ vào âm sắc nghe bổng, trung hoà, hay trầm. Nguyên âm dòng trước nghe bổng, dòng sau nghe trầm, dòng giữa nghe trung hoà. Sự phân chia theo độ mở của miệng, cho ta thấy bốn độ mở, là khép, nửa khép, nửa mở, và mở. Một sự nghiên cứu quy tắc hiệp vần của nguyên âm nhất định phải có cơ sở ngữ âm học, không phải ngẫu nhiên mà người Việt Nam thấy vần này có thể hiệp với vần A, không thể hiệp với vần B được.

Sự hiệp vần của các nguyên âm là theo quy tắc sau:

Quy tắc 2: Một nguyên âm khi là thuộc dòng trước (âm sắc bổng), hay thuộc dòng sau (âm sắc trầm), thì chỉ có thể hiệp vần với một nguyên âm khác cùng dòng, tức cùng âm sắc, cùng bổng hay cùng trầm.

Nói khác đi, một vần *on* chẳng hạn, vì có nguyên âm *o* thuộc dòng sau (trầm), cho nên có thể hiệp vần với *ôn*, *un*, và ngược lại cũng thế, *un* có thể hiệp vần với *ôn*, *on*, nhưng dứt khoát không thể hiệp vần với một nguyên âm dòng trước. Chẳng hạn *on* không thể nào hiệp vần với *en*, *ên*, *in*. Ngược lại, vần *in* có nguyên âm *i*, thuộc dòng trước, vậy nó có thể hiệp vần với *en*, *ên* là những nguyên âm cùng dòng, nhưng nó không thể hiệp vần với những nguyên âm dòng sau, như *un*, *ôn*, *on*.

Như vậy là trong cách hiệp vần của Nguyễn Du các nguyên âm dòng trước và dòng sau chia thành hai nhóm khác hẳn nhau.

Dưới đây chúng tôi trình bày những thí dụ chứng minh cách hiệp vần của Nguyễn Du là hết sức chặt chẽ, vì cả toàn bộ *Truyện Kiều* không có một ngoại lệ nào hết, lại hết sức đa dạng, vì nó bao gồm gần như tất cả những trường hợp có thể có.

Trong các thí dụ, chúng tôi không nói đến những vần như *an* hiệp vần với *an*; *on* hiệp vần với *on*, vì đó là dĩ nhiên. Một vần xuất hiện với hai biến thể, a) khi

nguyên âm đứng một mình, b) khi nguyên âm có một chung âm theo sau.

27. Các nguyên âm dòng trước có thể có những cách hiệp vần như sau:

	i	iê	ê	e
i	+	1a, 1b	2a, 2b	3a, 3b
iê	+	+	4a, 4b	5a, 5b
ê	+	+	+	6a, 6b
ê	+	+	+	+

1a) i với iê (1a) (3239-4): “Phong hau phú quý ai
bì / Vườn xuân một cửa để bia muôn đời”.

1b) in với iên (1685-6): “Trên tam đảo, dưới cầu
tuyền / Tìm đâu thì cũng biết tin rõ ràng”.

2a) i với ê (953-4): Nàng rằng: “Phải bước lưu ly
/ Phận hèn vâng đã cam bẽ tiểu tình.

2b) im với êm (727-8): “Kể từ khi gặp chàng Kim
/ Khi ngày quạt ước, khi đêm chén thề”.

3a) i với e (869-70): “Đoạn trường thay tức phân
kỳ / Vó câu khắp khênh, bánh xe gập gềnh.

3b) ing (inh) với eng (anh) (257-8): “Vĩ chẳng
duyên nợ ba sinh / Lâm chi đem thói khuynh thành
trêu ngươi”.

4a) *ia* với *ê* (225-6): “*Cớ sao trần trọc canh khuây (khuìa) / Màu hoa lê hảy dầm dề giọt mưa*”.

4b) *ên* với *iên* (1743-4): “*Hoa Nô truyền (truyền) dầy dổi lên / Buồng the dầy ép vào phiến thị tỳ*”.

5a) *ia* với *e* (1627-8): “*Nàng từ chiếc bóng song the / Đường kia lối nọ như chia mối sầu*”.

6a) *ê* hiệp vần với *e* (37-8): “*Êm đêm trường rủ màn che / Tường đông ong bướm đi về mặc ai*”.

6b) *eng* hiệp vần với *êng* (55-6): “*Nao nao dòng nước uốn quanh (queng) / Nhịp cầu nho nhỏ cuối ghềnh (gềng) bắc ngang*”.

Rõ ràng là đủ mọi trường hợp không thiếu một trường hợp nào.

9. Bây giờ ta xét đến các nguyên âm dòng sau:

Các nguyên âm dòng sau có thể có những cách hiệp vần như sau:

	u	ua (uô)	ô	o
u	+	7a, 7b	8a, 8b	9a, 9b
uô	+	+	10a, 10b	11a, 11b
ô	+	+	+	12a, 12b
o	+	+	+	+

7a) *u* hiệp vần với *ua*, trong *Kiểu* không có, trong *Chinh phụ ngâm* có câu (219-20) "*Chòm tuyết phủ, bụi chim gù / Sáu tường kêu vắng, chuông chùa nện khơi*". Trong *Chinh phụ ngâm* cũng chỉ có một trường hợp này thôi. *Sơ kính tân trang*: "*Trải qua Dục Thuý thần Phù / Kia cung Giang Hạc nọ chùa Ngự Loan*"

7b) *u* với chung âm hiệp vần với *uô* với chung âm. Trường hợp này cả *Kiểu* lẫn *Chinh phụ ngâm* đều không có. Trường hợp này theo tôi là thuộc loại đáng ngờ. Tôi có hỏi một vài nhà thơ, họ cho là có thể hiệp được nhưng hiệp không hay. Điều này có lý.

8a) *a* hiệp vần với *ô* (1835-6): *Vợ chồng chén tạc chén thù / Bất nằng đứng chực tri hồ hai nơi*.

8b) *ui* hiệp vần với *ôi* (1929-30): *Phật tiền thăm rắp sáu vùi / Ngày pho thủ tự đêm nôi tâm hương*.

9a) *u* hiệp vần với *o* (3155-6): *Cũng là giờ duốc bày trò, Còn tình đâu nữa mà thù dấy thôi*.

9b) *ung* hiệp vần với *ong* (159-60): *May thay giải cấu tương phùng / Gặp tuần đố lá thoả lòng tìm hoa*.

10a) *uô* hiệp vần với *ô* (1915-16): *Có thảo thụ, có sơn hồ / Cho nằng ra đó giữ chùa viết kinh*.

10b) *ôm* hiệp vần với *uôm* (1047-8): *Buồn trông cửa bể chiều hôm / Thuyền ai thấp thoáng cánh buồm xa xa*.

11a) *uô* hiệp vần với *o*: *Truyện Kiều* cũng như trong *Chinh phụ ngâm* đều không có kiểu hiệp vần này.

11b) *on* hiệp vần với *uôn*: (2089-90): *Thấy nàng lại
phấn tươi son / Mừng thăm được món bán buôn có lời.*

12a) *o* hiệp vần với *ô* (95-6): *Lâm râm khấn vái
nhỏ to / Sup ngồi và gật trước mô bước ra.*

12b) *ôn* hiệp vần với *on*: (1845-6): *Sinh càng nát
ruột tan hồn / Chén mời phải ngậm bỏ hồn ráo ngay.*

Tóm lại, trong Kiều chúng ta có gần đủ mọi cách hiệp, trừ trường hợp với nguyên âm đôi *uô* (*ua*). Nó không kết hợp với nguyên âm một mình như *ô*, *o*. Tóm lại, quy tắc hết sức giản dị, và Nguyễn Du đã thực hiện được trọn quy tắc này.

10. Đối với các nguyên âm dòng giữa có những cách hiệp vần như sau:

	ư	ưa	ơ	â	a	ã
ư	+	13	14	15	16	17
ưa	+	+	18	19	20	21
ơ	+	+	+	22	23	24
â	+	+	+	+	25	26
a	+	+	+	+	+	27
ã	+	+	+	+	+	+

13a) *ư* hiệp vần với *ưa* (567-8): *Nào người cũ gió
tuần mưa / Một ngày nặng gánh tương tư một ngày.*

13b) *ung* hiệp vần với *ương* (1091-2): *Chim hôm thoi thót về rừng / Đóa trà mi đã ngậm gương nửa vành.*

14a) *ư* hiệp vần với *ơ* (2825-6): *Đình ninh mài lệ chép thư / Cất người tìm tội, đưa tờ nhả nhe.*

14b) *ư* có chung âm hiệp vần với *ơ* cùng chung âm. Trường hợp này về nguyên tắc là có thể được. Chẳng hạn, *rứt* và *rớt*, nhưng không gặp, vì số chữ với những vần có chung âm thống nhất giữa *ư* và *ơ* là rất ít. Đã thế, vì các vần trong lục bát đều phải bằng cả, cho nên càng có ít khả năng xuất hiện.

15a) *ư* và *ơ* không có trong Kiều, nhưng trong thực tế như *tùng* và *tảng* có thể hiệp vần với nhau. Lý do như trên.

16) *ư* và *ơ* không có trong Kiều vì lý do như trên.

17) *ư* và *ơ* (1562-3): *Đứa thì vả miệng, đứa thì bẻ răng / Trong ngoài kín mít như bưng.*

18) *ư* và *ơ* (1727-8): *Bất bình nổi trận mây mưa / Diếc rằng: "Những giống bơ thờ quen thân..."*

18b) *ư* và *ơ* (259-60): *Bâng khuâng nhớ cảnh nhớ người / Nhớ nơi kỳ ngộ vội dời chân đi.*

19) *ươ* và *ơ*: Về nguyên tắc có thể được, thí dụ: *trương* và *trăng*. Nhưng không gặp, vì số chữ với *ơ* rất ít.

20) Vần *ươ* và vần *ơ* không thể hiệp vần được. Nhưng 20b), vần *ươ* với chung âm thì lại có thể hiệp vần với vần *ơ* có chung âm. Trong ngữ âm học tiếng

Việt, vai trò của chung âm rất lớn trong quan hệ về tính nhạc (xem mục 22). Do đó ương lại có thể hiệp vần với ang (93-4): *Gọi là gặp gỡ giữa đường / Để người ở dưới xuôi vàng biếu cho. Chinh phụ ngâm* (337-8): *Kìa Văn Quán mỹ miều thuở trước / E đến khi đầu bạc mà thương.*

21) ươ hiệp vần với ă cùng chung âm: Về nguyên tắc là được, nhưng không xuất hiện trong Kiều, cũng như trong *Chinh phụ ngâm*.

22) ơ hiệp vần với á: Về nguyên tắc là được, vì á chỉ là nguyên âm ơ đọc ngắn lại, nhưng không thấy xuất hiện.

23) ơ không thấy hiệp vần với a: trong Kiều không có. *Cung oán: Khi trông ngọc lúc rèm ngà / Mảnh xuân y hấy sờ sờ dấu in, nhưng ơ có chung âm thì lại hiệp vần với a cùng chung âm. Thí dụ vời hiệp vần với ngà (19-20): Vần xem trang trọng khác vời / Khuôn trắng dầy đặn, nét ngà nở nang. Chinh phụ ngâm câu 393-4: Xin vì chàng thay bào cỡi giáp / Xin vì chàng rủ lớp phong sương.*

24) ơ với ă cùng chung âm về nguyên tắc có thể được, thí dụ ơn hiệp vần với ăn, nhưng không thấy xuất hiện. *Tỳ bà hành: Nước suối lạnh dây màn ngừng dứt / Ngừng dứt nên phút bật tiếng tơ.*

25) á xuất hiện hiệp vần với a cùng chung âm, thí dụ, ran và phân (1736-7): *A hoàn trên dưới dạ ran / Dầu rằng trăm miệng khôn phân lẽ nào.*

26) *ă* hiệp vần với *á* cùng chung âm, thí dụ *xăm* và *xâm* (911-2): *Nàng thì cỗi khách xa xăm / Bạc phau cầu giá đen râm ngàn mây.*

27) *a* hiệp vần với *ă* cùng chung âm: Trong Kiều không có nhưng trong *Chinh phụ ngâm* có (65-6): *Chàng từ đi vào nơi gió cát / Đêm trăng nầy, nghỉ mắt phương nao?*

Tóm lại, chúng ta lại thấy quy luật cùng dòng, hay cùng âm sắc có tác dụng quan trọng ở trong cách hiệp vần của tiếng Việt. Cách hiệp vần này không giống cách hiệp vần của tiếng Hán. Vần của thơ chữ Hán rất chặt, vần Việt Nam chấp nhận một phạm vi xê dịch khá rộng theo độ mở, miễn là duy trì *dòng* hay *âm sắc*. Âm sắc hay dòng đóng vai trò chủ đạo. Một đặc điểm khác nữa là vai trò to lớn của chung âm. Chung âm không đồng nhất, là nhạc tính mất. Chung âm đồng nhất, đem đến một sự giống nhau về âm thanh, cho phép hiệp vần ngay cả trường hợp nguyên âm đơn không thể hiệp vần với nhau tuy cùng dòng như trường hợp *a* và *ơ*, *ư* và *à*.

11. Một đặc điểm loại biệt của các nguyên âm dòng giữa hay âm sắc trung hoà là nó có thể hiệp vần với nguyên âm dòng trước hay dòng sau, với điều kiện có chung âm đồng nhất là *i*, *u* (với các chung âm khác đều không được). Điều này càng nêu bật tính chất trung hoà của nó. Trong trường hợp Kiều có những trường hợp như sau:

26) *ă* hiệp vần với *á* cùng chung âm, thí dụ *xăm* và *xâm* (911-2): *Nàng thì cô khách xa xăm / Bạc phau cầu giá đen râm ngàn mây.*

27) *a* hiệp vần với *ă* cùng chung âm: Trong Kiều không có nhưng trong *Chinh phụ ngâm* có (65-6): *Chàng từ đi vào nơi gió cát / Đêm trăng nầy, nghĩ mắt phượng nao?*

Tóm lại, chúng ta lại thấy quy luật cùng dòng, hay cùng âm sắc có tác dụng quan trọng ở trong cách hiệp vần của tiếng Việt. Cách hiệp vần này không giống cách hiệp vần của tiếng Hán. Vần của thơ chữ Hán rất chặt, vần Việt Nam chấp nhận một phạm vi xê dịch khá rộng theo độ mở, miễn là duy trì *dòng* hay *âm sắc*. Âm sắc hay dòng đóng vai trò chủ đạo. Một đặc điểm khác nữa là vai trò to lớn của chung âm. Chung âm không đồng nhất, là nhạc tính mất. Chung âm đồng nhất, đem đến một sự giống nhau về âm thanh, cho phép hiệp vần ngay cả trường hợp nguyên âm đơn không thể hiệp vần với nhau tuy cùng dòng như trường hợp *a* và *ơ*, *ư* và *a*.

11. Một đặc điểm loại biệt của các nguyên âm dòng giữa hay âm sắc trung hoà là nó có thể hiệp vần với nguyên âm dòng trước hay dòng sau, với điều kiện có chung âm đồng nhất là *i*, *u* (với các chung âm khác đều không được). Điều này càng nêu bật tính chất trung hoà của nó. Trong trường hợp Kiều có những trường hợp như sau:

1) *a* với chung âm hiệp vần với nguyên âm dòng trước cùng chung âm *u*.

- Vần *au* (ao) hiệp vần với *êu*: (527-8): *Nàng thì vội trở buồng thêu / Sinh thì dạo gót sân đào bước ra.*

- Vần *ao* (au) hiệp vần với vần *iêu*: (139-48) *Chinh phụ ngâm: Nhịn ngừng, gió thổi áo bào / Bã hóm tuôn dấy, nước triều mênh mông.*

- Vần *au* (au) hiệp vần với vần *eu* (eo) (89-90): *Từ trấy sang đông nam khơi nẻo ? Biết nay chàng tiến thảo nơi nao? (Chinh phụ ngâm)*

2) *a* hiệp vần với nguyên âm dòng sau, cùng chung âm:

- Vần *ai* hiệp vần với *ôi*: (131-2): *Lòng thơ lai láng bồi hồi / Góc cây lại vạch một bài cổ thi.*

- Vần *ai* hiệp vần với *oi* (39-40): *Tiết vinta con én đưa thoi / Thiếu quang chín chục đã ngoài sáu mươi.*

- Vần *ai* hiệp vần với vần *ui*: *Chinh phụ ngâm* (316-7): *Đuôi sao Bắc đẩu thông đông lại đoài / Một năm mới lại mùi sơn phấn.*

3) Vần *ơ* hiệp vần với nguyên âm dòng sau:

- *ơ* hiệp vần với *ui*: (1827-8): *Sợ quen dấm hở ra lời / Khôn ngăn giọt ngọc sụt sùi nhỏ sa.*

- *ơ* hiệp vần với *ôi*: (2239-40): *Chốc đà mười mấy năm trời / Còn ra khi đã da môi tóc sương.*

- *ơ* hiệp vần với *oi*: (301-2): *Tan sương đã thấy bóng người / Quanh tường ra ý tìm tôi ngẩn ngơ.*

12. Như vậy ta thấy hai nguyên âm dòng trước a , σ có khả năng hiệp vần tương đối rộng hơn, nhưng phạm vi mở rộng cũng hết sức hạn chế:

- Chỉ có hai nguyên âm có khả năng là a và σ .

- Đã thế chung âm đi sau, chúng chỉ có thể là i hay u tức là hai bán nguyên âm, phụ âm không được.

13. Tóm lại quy tắc hiệp vần của Nguyễn Du gọn lại bằng mấy chữ:

a) *Chung âm đồng nhất*, b) *cùng dòng*, c) a , σ trước i hay u có thể kết hợp không cùng dòng.

Một lý thuyết về vần giản dị đến thế và chặt chẽ như thế rất bổ ích cho mọi người làm thơ và nghiên cứu thơ. Chúng tôi có bổ sung một vài thí dụ của *Chinh phụ ngâm* và một vài tác phẩm khác khi không có dẫn chứng của Kiều.

Trong Kiều, nếu muốn tìm ngoại lệ, chỉ có thể tìm trong câu 2963-4: *Lệnh quan lại bắt ép duyên thố tù / Nàng đã gieo ngọc chìm châu*. Nhưng cái này cũng không thể xem là ngoại lệ được. Chữ *châu* ở đây phải đọc là *chu*, bởi vì câu dưới là: *Sông Tiền Đường ấy là mỏ hồng nhan*. Như thế là trong cả 4880 vần của *Truyện Kiều* không tìm nổi một ngoại lệ, trừ chữ *tình* đã nói ở IV-2. Thế mới gọi là người lao động nghệ thuật số một. Chúng tôi cũng nói luôn trường hợp của *Chinh phụ ngâm* cũng chỉ có 5 ngoại lệ đã nói, còn về

việc giữ đúng quan hệ về dòng thì cũng ngang với *Truyện Kiều*⁽¹⁾.

14. Phong cách học nghiên cứu một thao tác nghệ thuật không phải để thưởng thức, mà để tiến hành những thao tác nhằm quy định giá trị, bởi vì phong cách học không đưa ra những xét đoán đơn thuần về hiện thực, mà đưa ra những xét đoán về giá trị. Ta đã có sơ đồ về văn Việt Nam rồi, bây giờ ta thử áp dụng nó để khảo sát lao động nghệ thuật của một số nhà thơ xem sao. Chính điều này mới khẳng định ý nghĩa của phong cách học. Nó là một công cụ làm việc, mà khi nắm được, mọi người đều đạt đến những kết quả như nhau. Tìm ra con số π là chuyện khó, nhưng khi tìm ra rồi, em bé lên 10 cũng tính diện tích hình tròn ngang với nhà toán học lỗi lạc.

Nếu ta lấy mô hình trên đây làm cơ sở để khảo sát cách hiệp vần của các nhà thơ thế kỷ 18-19, thì có những kết quả sau: Chúng tôi khảo sát theo quyển *Hợp tuyển thơ văn Việt Nam thế kỷ 18 đến 19*, NXB Văn học, 1978.

Trong *Song tình bất dạ* của Nguyễn Hữu Hào có trích 212 câu lục bát, thì có 5 lỗi về chung âm (*an* hiệp với *thanh*, *chàng* với *con*, *hư* với *qua*, *ai* với *yên*, *bàn* với *vàng*). Trong *Cung oán ngâm khúc* của Nguyễn Gia

⁽¹⁾ Trong bản của Đào Duy Anh có một ngoại lệ: Lay thôi nàng lại bên giường / Nhờ cha trả được nghĩa chàng cho xuôi. Bản Trương Vĩnh Ký đổi giường là giường (773-4).

Thiếu có trích 232 câu song thất lục bát, nhưng không có lỗi nào. *Hoa tiên* của Nguyễn Huy Tự và Nguyễn Thiện có 232 câu trích bằng lục bát, không có lỗi nào. Đó cũng là tình hình của *Ai tư vân*, gồm 156 câu song thất lục bát. *Mai Đình mộng ký* của Nguyễn Huy Hồ gồm 78 câu lục bát được trích, *Bích Câu kỳ ngộ* của Vũ Quốc Trân gồm 84 câu lục bát được trích. Trái lại *Sơ kinh tán trang* của Phạm Thái có 6 lỗi trong 214 câu trích (*đâu* hiệp với *chàng*, *tràng an* hiệp vần với *hang*, *chàng* hiệp vần với *than*, *phù* không có chung âm hiệp vần với *lưu* có chung âm - u, *trưởng* hiệp vần với *mượn*, *ru* không có chung âm hiệp vần với *sầu* có chung âm - u). Điều này chứng tỏ Phạm Thái không phải người sành về âm luật. *Ngọc Kiều Lê* của Lý Văn Phúc có 91 câu lục bát được trích, có 1 lỗi (*nghiêm* hiệp vần với *khuyến*), *Tỳ bà hành* của Phan Huy Thực gồm 88 câu song thất lục bát có 1 lỗi (*nước* hiệp vần với *sạt*, trong *sàn sạt*), *Tự tình khúc* của Cao Bá Nhạ gồm 168 câu song thất lục bát, có 2 lỗi: *thoáng* hiệp vần với *lạc*, *mực* hiệp vần với *tất*, *Thu dạ lễ hoài ngâm* bản trích với 72 câu song thất lục bát, có 1 lỗi: *thức* hiệp vần với *mắt*.

Chữ "lỗi" chúng tôi dùng ở đây chỉ có nghĩa là không phù hợp với mô hình vần chung. Riêng điều này cũng chứng minh rằng cách hiệp vần của Nguyễn Du chính là cách hiệp vần của thơ Việt Nam. Các nhà thơ Việt Nam khi hiệp vần không dựa theo sách vần như ở Trung Quốc, mà chỉ dựa theo cảm tính mà thôi. Nhưng hiện tượng có rất ít ngoại lệ như đã chứng minh, cũng

nói lên rằng có một khuôn hiệp vẫn khách quan thực sự mà ta có thể dùng ngôn ngữ học quy ra thành một công thức rất dễ nắm. Hiện tượng các nhà thơ mới có một vài "lỗi" về vẫn là chuyện thường, nhưng số "lỗi" cũng đại khái không vượt quá cái mức yêu cầu của thơ Việt, và phải nói các nhà thơ mới không thua cha ông mình về mặt này.

Kết quả kiểm tra này cho phép ta khẳng định Nguyễn Du là người hiệp vẫn công phu nhất trong số các nhà thơ Việt Nam.

Vần của ông vừa chặt chẽ nhất, vừa đa dạng nhất. Rất tiếc là thi ca Việt Nam không chú ý truyền thống thi ca Đông Nam Á, mà chỉ chú ý đến thi ca Trung Quốc, và thi ca Pháp. Nếu ta chú ý đến truyền thống thơ Đông Nam Á, một truyền thống có nhiều điểm gần với Việt Nam, tôi tin rằng ta có thể tiếp thu được những kinh nghiệm có ích. Thơ Đông Nam Á nhờ chỗ vừa là gồm những âm tiết có thanh điệu, lại vừa có vần lưng, cho nên đọc lên âm hưởng rất gần thơ Việt. Thơ Thái Lan có rất nhiều kinh nghiệm về vần và về cách sử dụng các từ lấy âm ở trong câu thơ tạo nên âm hưởng không những trong cách hiệp vần giữa những câu thơ với nhau, mà cả trong cách hiệp vần trong nội bộ một câu thơ. Đặc biệt Xun Thon Phu có biệt tài về mặt này⁽¹⁾. Chúng tôi hy vọng những kinh nghiệm nghệ

⁽¹⁾ Xin giới thiệu một vài câu thơ của Nguyễn Du có vần trong, nhưng vì Nguyễn Du dùng một cách ngẫu nhiên nên không gây tác dụng âm nhạc cần thiết.

thuật của mỗi nền văn hoá có thể có ích cho các nền văn hoá khác.

V- Tính âm nhạc trong Truyện Kiều

1. Bây giờ chúng tôi thấy chúng ta có đủ điều kiện để khảo sát câu chuyện giá trị âm nhạc của câu thơ Nguyễn Du. Theo cách nhìn thông thường, người ta đi ngay vào *Truyện Kiều* để tìm âm nhạc rồi khen hay chê. Nhưng làm thế là không phù hợp với yêu cầu của khoa học. Không thể khen chê gì hết khi chưa nắm được tất cả những khả năng của mỗi thể loại về mặt mà ta xét. Cũng như ta không có quyền so sánh màu trong một bức sơn mài, với màu trong một bức sơn dầu để quy định hơn kém, hay so sánh âm hưởng trong một bản nhạc diễn tấu bằng pianô, với âm hưởng của bản nhạc ấy diễn tấu bằng violông; cũng vậy, ta không có quyền nói gì về âm nhạc của *Truyện Kiều* khi chưa nắm được những khả năng về âm nhạc của thể loại lục bát. Thể lục bát là một công cụ, một công cụ thế nào cũng có những sở trường và sở đoản của nó. Giá trị âm nhạc của *Truyện Kiều* là bị quy định ở chỗ trong khi phải chịu đựng mọi thiệt thòi của thể loại lục bát, nó

Câu 454: Dài là hương lộn bình gương bóng lờng.

Câu 616: Dớp nhà nhờ tương người thương dấm nài.

Câu 860: Một mình thì chờ, hai tình thì sao.

Câu 1053: Cách lâu nghe có tiếng đầu hoa ván.

Trong thơ tám chữ của Xín Thon Phú có cả vấn lưng và vấn trong một cách nhất loạt, tạo nên một âm hưởng hết sức đặc biệt, tôi nghĩ thơ Việt Nam không thể quên về điểm này được.

khai thác hết những sở trường của thể loại này. Làm sao có thể so sánh nhạc tính của một bài thơ lục bát, với nhạc tính một bài thơ tám chữ, một bài thơ song thất lục bát, khi hai thể loại sau có được những chỗ mạnh mà thể lục bát không tài nào có được?

2. Khi chọn thể lục bát, Nguyễn Du dứt khoát phải chịu đựng những thiệt thòi sau đây về mặt âm nhạc:

Thứ nhất, không có một vần trắc nào. Thể lục bát không chấp nhận một vần trắc nào hết, mà một bài thơ thiếu vần trắc là thiếu một cơ sở hết sức quan trọng để diễn tả những âm hưởng đi vào lòng người như một lưỡi dao. Đừng bảo vì dùng vần lưng nên không thể có vần, Xuân Diệu chẳng phải đã sử dụng những vần lưng bằng vần trắc trong bài *Lời kỹ nữ* đó sao? Đồng ca bốn chữ của trẻ em vẫn sử dụng vần lưng trắc. Điều thiệt thòi này chỉ dành riêng cho thể lục bát thôi. Thiếu vần trắc dứt khoát, dù là Nguyễn Du cũng phải bó tay không thể phác họa được những bức tranh hùng vĩ, những cảnh tượng đồ sộ, cái phần của thế giới khách quan nhất định phải yếu đi. Do đó, ta phải nhân nhượng với tác giả về những điểm này cũng như ta không thể yêu cầu cái bào phải cưa, cái đục phải đục.

Thứ hai, vai trò của yếu tố trắc quá thấp trong câu thơ này. Bình thường mà nói, câu lục chỉ bắt buộc có chữ thứ 4 phải trắc, câu bát chỉ bắt buộc có chữ thứ 4 phải trắc. Trái lại, những chữ bằng chiếm tất cả mọi nơi còn lại. Tình hình khách quan là như thế. Con người lao động họ Nguyễn phải làm gì đây? Ông chỉ

còn một cách là vâng ra khỏi áp lực của vần bằng ở tất cả nơi nào có thể làm được. Ta hãy xem ông làm như thế nào bởi vì phong cách học có nhiệm vụ giải thích cái ấn tượng thẩm mỹ của chúng ta bằng những quan hệ có thể kiểm tra được. Trong một câu lục, như đã nói, âm tiết vần trắc bắt buộc chỉ là 1, còn số lượng âm trắc cao nhất là 4⁽¹⁾, thí dụ:

Có cổ thụ, có san hồ (1915)

Nước vỗ lụt, máu mào gà (837)

Nếu tỷ lệ âm tiết vần trắc quá thấp, bài thơ sẽ êm ái dịu dàng, nhưng mất sức mạnh, mất tính đa dạng. Số tỷ lệ những chữ có vần trắc trong câu lục của Nguyễn Du là 2, 3 nghĩa là trung bình mỗi câu lục có 2, 3 chữ vần trắc. Đó là một tỷ lệ vần trắc rất cao. Chúng tôi không có khả năng tính tỷ lệ cho toàn bộ thơ lục bát vào thời Nguyễn Du, nhưng nói chung tỷ lệ thường không vượt quá con số 2! Còn tỷ lệ mà Nguyễn Du làm là có thể nói cao nhất. Dĩ nhiên Nguyễn Du làm không hề tính gì đến tỷ lệ, mà làm theo cái trực giác nghệ thuật của ông. Nhưng đây là một trực giác được đào luyện, không phải trực giác thông thường. Một thí dụ chứng tỏ ông làm việc không theo thói quen, mà theo tính toán. Trong câu lục, dứt khoát vẫn ở chữ thứ sáu phải bằng, theo khuôn mẫu thường chữ thứ hai và chữ thứ tư cũng bằng, vậy muốn có chữ trắc chỉ có thể một

⁽¹⁾ Trong Kiều có một câu lục duy nhất có 5 chữ trắc: Hết nạn ấy đến nạn kia (2667).

trong hai chữ ấy bằng mà thôi, tức là thế nào cũng phải phá vỡ khuôn của câu thơ này. Trong Kiều có 144 lần phá khuôn như vậy để đạt được con số tối đa là 4 chữ có vần trắc, chắc chắn điều đó không thể ngẫu nhiên được. Số câu lục, theo đúng cái mô hình đơn giản nhất là có độc một chữ trắc, chỉ có 169 câu. Xét về mặt phân bố những chữ trắc, tối đại đa số là dồn vào giữa, tức là chữ thứ ba thứ tư, và chữ thứ năm. Duy trì một số lượng âm trắc cao nhất, trong khi hai âm tiết đầu và cuối bằng, đây là biện pháp Nguyễn Du sử dụng để đem đến tính đa dạng về âm nhạc cho câu thơ của mình.

3. Bây giờ ta xét đến câu bát. Trong câu bát không xuất hiện hiện tượng phá khuôn như trong câu lục. Trong câu bát, ba chữ thứ hai, thứ sáu và thứ tám dứt khoát phải bằng, cho nên khả năng tối đa về chữ trắc ở đây chỉ có thể là 5. Ví dụ:

Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau (2)

Phút đầu trận gió cuốn cờ đến ngay (120)

Trong Kiều có 196 trường hợp như vậy, tức là 1 phần 16 trong số các câu bát, một tỷ lệ phải nói là đáng ngạc nhiên, vì nó quá cao. Số câu bát giữ cái số lượng chữ trắc tối thiểu là hết sức ít. Chỉ có 80 câu. Con số tỷ lệ chữ trắc trung bình của câu bát là 3,1, một tỷ lệ cũng rất cao, tức là gấp 3 lần khả năng tối thiểu cần thiết. Không có người nào đạt đến con số tỷ lệ này.

Giác quan ta không phải tiếp thu các ấn tượng từ bên ngoài vào một cách rời rạc, mà có tổ chức các ấn

tượng lại theo những hình thức đơn giản nhất. Khi ta nhìn lên bầu trời, dù ta là người chỉ ở trong rừng, chưa bao giờ thấy chân trời, chúng ta vẫn thấy bầu trời tròn trặn, mang hình thức đơn giản đều đặn đến mức lý tưởng. Mặc dầu núi chặn cái nhìn của ta, và các đám mây bao phủ bầu trời, ta không hề có cảm tưởng rằng bầu trời bị rách chỗ này chỗ nọ. Cũng vậy, khi đọc bài thơ lục bát, ẩn tượng chủ đạo của ta nhất định là nhịp 2-2-2 ở câu lục, và nhịp 2-2-2-2 ở câu bát, tức là cái nhịp giản dị nhất mà người ta có thể hình dung được. Rồi trên cơ sở đó xuất hiện mọi nhịp khác, nhịp 3-3, 1-5 đối với câu lục, và nhịp 4-4, 3-2-3, hay 3-6, 6-2 đối với câu bát, tức là có hiện tượng hai nhịp chồng lên nhau như những đám mây lơ lửng trên bầu trời.

Tính đa dạng về nhịp điệu, kết hợp với sự phối hợp của âm thanh, lặp đi lặp lại, để đem đến cho câu thơ một sắc thái miêu tả riêng, miêu tả bằng âm thanh trong một số đoạn, nhưng không thành quy luật.

Trong *Kim Vân Kiều truyện*, kể lại việc Kiều đến sông Tiền Đường như sau: "Thúy Kiều đương quyết định tự tử nhưng sợ lại bị người cứu lên thì không ra sao, nên mượn cớ lần lửa ngồi đến canh ba. chợt thấy một trái núi băng, từ ngoài cửa bể lừng lững trôi vào, âm âm dữ dội như sấm động, tưởng chừng như xa vài trăm dặm cũng còn nghe tiếng".

Trong *Truyện Kiều*, hình ảnh của giang triều sông Tiền Đường hiện ra rất chính xác:

Triều dâu nổi sóng ùng ùng,

Hỏi ra mới biết rằng sông Tiền Đường (2619-20)

Trông vời con nước mệnh mông (2635)

Ngọn triều non hạc trùng trùng,

Vời trông còn tưởng cánh hồng lúc gieo (2969-70)

Những chữ điệp trùng trùng, ùng ùng, mệnh mông tạo nên ấn tượng tiếng động như sấm, và cảnh bát ngát của con nước. Khi chiếc xe ngựa mới lên đường, thì “Vó câu khập khểnh, bánh xe gập gềnh” (870), nhưng sau đó thì “Đùng ùng gió đục mây vân, Một xe trong cõi hồn trần như bay” (907-8). Tiếng động của bánh xe hiện lên trong câu thơ.

Cũng vậy, để tả cái cảm tức của Hoạn Thư, ông lặp lại chữ *cho* bốn lần, trong bốn câu, làm người đọc cảm thấy Hoạn Thư nghiêng rã:

Làm cho nhìn chẳng được nhau,

Làm cho đầy đoạ cát dàu chẳng lên.

Làm cho trông thấy nhân tiên,

Cho người thăm ván bán thuyền biết tay (1549-52).

Tóm lại, phương pháp đem đến tính âm nhạc của Nguyễn Du là tạo nên một tính đa dạng tối đa về nhịp điệu, về sự trùng lặp, về hài âm trong khuôn khổ của tính đều đặn của nhịp điệu, vận luật và âm hưởng trong thơ lục bát. Ông là nhà thơ đạt đến trình độ âm nhạc cao nhất trong lục bát.

Những biện pháp này là những biện pháp chung của mọi nhà thơ. Nguyễn Du chỉ hơn người khác ở chỗ ông sử dụng nó với một tần số cao hơn, và thích hợp với nội dung hơn. Thơ lục bát vốn là một loại thơ nghèo về nhịp điệu. Chỉ cần so với thơ song thất lục bát cũng đã thấy ngay nó thua kém. Thơ song thất lục bát có hai vần trắc ở câu thất, mà lục bát không thể nào có được, có nhịp 3-4 ở câu thất, kết hợp với nhịp hai đều đặn của lục bát. Nó có thể sử dụng mọi kiểu đối: đối câu trên với câu dưới trong hai câu thất, và kiểu đối trong câu lục và câu bát. Khả năng tạo nên tính đa dạng của nhịp điệu trong thơ tám chữ còn cao hơn nữa. Ưu điểm của Nguyễn Du là khai thác được hết tính năng của công cụ mà ông sử dụng. Để làm điều đó, ông phải làm việc hết sức vất vả. Kinh nghiệm làm việc của ông là hết sức quý báu đối với các thế hệ sau.

CHƯƠNG VIII

NGÔN NGỮ TRUYỆN KIỀU

Muốn khảo sát ngôn ngữ *Truyện Kiều* ta không thể dùng bộ máy thao tác của phê bình văn học phương Tây. Bộ máy ấy sẽ kéo chúng ta về những khái niệm văn học phương Tây, tuy trình bày có thể hết sức hấp dẫn, nhưng không đúng với ý nghĩ của chính Nguyễn Du. Chúng ta phải hiểu cách đào tạo của Nguyễn Du và lý luận của ông về ngôn ngữ thơ. Người viết công trình này tuy không thể trực tiếp biết được Nguyễn Du, nhưng có biết được những người cũng được đào tạo theo kiểu Nguyễn Du, và học vấn của người viết một phần cũng xây dựng theo cách đào tạo ấy.

I. Chúng ta biết rằng *Truyện Kiều* về mặt ngôn ngữ đã được các nhà Nho hay chữ thần phục. Nhưng nếu xét từng câu một, thì không phải các cụ đã chịu cả. Nhờ sống trong một gia đình nho học, có dịp được hầu tiếp các bậc nho sĩ có tiếng ở Huế, những người cùng được đào tạo hệt như Nguyễn Du, tôi có biết được cách các cụ đánh giá về ngôn ngữ của Tố Như. Có cụ cho rằng câu: "Má hồng *đến* quá nửa thì chưa thôi" (2162) là chưa hay, phải đổi là "Má hồng *đen*..." thì mới hay, có thể thì *đen* mới chọi với *hồng*. Có cụ cho đoạn Kim

Trọng về hỏi thăm gia đình Kiều, viết còn sơ suất. Kim Trọng hỏi tất cả mọi điều: hỏi ông, hỏi nàng, hỏi nhà, hỏi Vương Quan, Thuý Vân. Nhưng tại sao không hỏi mẹ nàng Kiều? Theo cụ, câu "*Hỏi chàng Vương với cùng là Thuý Vân*" (2760) phải đổi là "*Hỏi chàng Vương với Vương bà, Thuý Vân*" thì mới thực ổn. Cụ Huỳnh Thúc Kháng, bạn của thầy tôi, có nhắc nhận xét của cụ Đặng Thai Sơn: "Chữ cụ Tiên Điền toàn chữ *nước*, không có gì câu kỳ, nhưng chính cái đó bọn mình không làm được. Nếu dùng chữ *kêu*, thì bọn mình cũng làm được". Chẳng hạn viết "*Má hồng đến quá nửa thì*" đó là dùng chữ *nước*, tức là chữ bình thường. Còn viết "*Má hồng đen quá nửa thì*" là dùng chữ *kêu*, tức là theo lối đúc chữ của văn chương trường ốc. Các cụ thường nói thơ Nguyễn Du và văn Âu Dương Tu là cùng một bút pháp. Âu Dương Tu là nhà văn lớn, nhưng chữ dùng rất giản dị. Cái hay của văn họ Âu là chữ dùng mộc mạc nhưng ý vị sâu xa.

Các cụ hiểu ngôn ngữ Nguyễn Du theo thao tác làm việc, và nhận xét có thể nói rất chính xác. Trong chương này, chúng tôi sẽ cố gắng sử dụng những thao tác hiện đại để chứng minh cái quá trình chọn lựa xảy ra trong óc Nguyễn Du. Xét ngôn ngữ, phải xét bằng quan hệ mới có cơ sở. Nếu tách riêng ra một chữ để khen hay chê, thì rất khó có sức thuyết phục. Chẳng hạn, một nhà phê bình ca ngợi chữ *lên* vào trong câu: "*Đấy song đã thấy Sở Khanh lên vào*" (1094). Nhưng chữ này cũng bình thường như mọi chữ khác của

Nguyễn Du, người quyết tâm sử dụng ngôn ngữ bình thường, không có gì là đặc biệt cả. Sở Khanh muốn rủ Kiều đi trốn, thì chỉ có cách là *lên vào*, còn có cách nào nữa? Ai làm hành động này cũng chỉ có cách *lên vào* thôi, chữ này không có gì tiêu biểu cho cá tính Sở Khanh cả. Người làm phong cách học không có quyền phán đoán điều gì trước khi lập được mô hình, xét tần số, xác định cơ sở cho sự suy luận. Nhưng khi đã làm xong những điều này, thì mọi người đều sẽ nói như nhau. Trong công việc này, chúng tôi cảm ơn cụ Đào Duy Anh, nhờ công trình *Từ điển Truyện Kiều* của cụ, mà công việc khảo sát tần số của chúng tôi được dễ dàng. Không có công trình của cụ, thì nhất định chúng tôi phải làm công việc cụ đã làm. Điều đó tối thiểu mất một năm, mà chưa chắc đã đạt được trình độ chính xác của cụ, bởi vì chúng tôi không có kinh nghiệm làm từ điển của cụ.

2. Trong việc đánh giá ngôn ngữ, người ta thường xét ngôn ngữ độc lập đối với thể loại. Điều đó thực ra không ổn. Chính vì vậy, nếu ta không thấy tính khách quan của ngôn ngữ thể loại, chuyển một từ được dùng đặc thể trong thơ Đường sang thơ lục bát chẳng hạn, thì nhiều khi lại gây tác dụng bất lợi. Trong phạm vi ngôn ngữ *Truyện Kiều*, chúng tôi chỉ xin bó hẹp vào ngôn ngữ của thể loại lục bát. Chúng ta phải xét ngôn ngữ Nguyễn Du trong khuôn khổ ngôn ngữ của thể loại, cũng như chúng ta chỉ có thể đánh giá ngôn ngữ của Tề Bạch Thạch trong khuôn khổ của thể loại quốc

học Trung Quốc, qua phương pháp công bút của nó. Nếu dùng ngôn ngữ của tranh sơn dầu để đánh giá ngôn ngữ của Tề Bạch Thạch, thì sẽ không đúng, và ngược lại cũng thế. Thể loại lục bát là một thể loại có nguồn gốc dân dã, nó phải duy trì tính dân dã này ngay trong ngôn ngữ ở một trình độ cần thiết. Nếu nhà thơ không nhạy cảm về mặt này, muốn tận dụng khả năng sẵn có về từ chương học của mình để phá vỡ tính dân dã của nó, bằng cách dùng thể đối chọi quá nhiều, dùng điển tích quá nhiều, và từ Hán - Việt quá nhiều, thì kết quả là bài thơ sẽ mất mỹ cảm. Trong một thể loại khác, như thể song thất lục bát chẳng hạn, có thể sử dụng nhiều biện pháp của từ chương học Trung Quốc như những biện pháp đã nói ở trên, để đem đến tính chất cao sang cho ngôn ngữ, mà tác dụng thẩm mỹ vẫn được duy trì. Thậm chí có thể nói, dùng thể song thất lục bát mà ngôn ngữ lại dân dã quá, thì sẽ không hay. Mỗi thể loại, do cách tổ chức của nó về số chữ, nhịp điệu, cung cấp sẵn cho người đọc một kiểu thưởng thức riêng mà người sáng tác không được vi phạm. Làm thơ ngũ ngôn mà đưa điển cố vào, thì sẽ dở, nhưng làm thơ song thất lục bát mà không có điển cố, thì khó mà hay.

Như vậy, chúng tôi xét ngôn ngữ Nguyễn Du trong khuôn khổ phong cách thể loại và chứng minh những cách lựa chọn của ông đã đạt đến cái điểm làm cho những người sành thơ như Nguyễn Khuyến phải sợ.

3. Bài toán Nguyễn Du tự đặt cho mình là như sau: Làm thế nào trong khi vẫn giữ được tính chất mộc mạc của thể thơ lục bát, đồng thời lại hoán cải nó, biến nó thành đa dạng? Ngôn ngữ phải tao nhã, nhưng không được cầu kỳ, mà giản dị; trau chuốt, nhưng vẫn phải mộc mạc; sâu sắc nhưng vẫn phải dễ hiểu; công phu nhưng vẫn phải hồn nhiên. Những biện pháp làm việc của Nguyễn Du, tóm lại là: đưa những yếu tố của từ chương học Trung Quốc vào với một tần số vừa phải, đủ để nâng cao tính đa dạng, tính tao nhã và tính sâu sắc của câu thơ, nhưng không lạm dụng nó về tần số để khỏi mất cái vẻ dân dã cần thiết làm nền cho câu thơ; lại phải sử dụng những biện pháp hoán cải các yếu tố từ chương học ấy sao cho nó hết sức Việt Nam, đồng thời tận dụng những khả năng sẵn có của ngôn ngữ dân gian, như tục ngữ, thành ngữ, để phần nào xoá bỏ cái vẻ cao kỳ do những biện pháp từ chương đưa lại. Đó là cách làm quán triệt toàn bộ nghệ thuật của họ Nguyễn. Họ Nguyễn cố nhiên làm điều này không phải một cách có ý thức như chúng ta là những người sống vào thời đại của điều khiển học, nhưng khi chúng ta giải mã theo quan điểm hiện đại thì nó lại hết sức hợp với cái mô hình lục bát lý tưởng mà thể loại nghệ thuật này yêu cầu.

4. Trước hết, phải nói đến *sự cân đối*. Đây là một biện pháp hết sức quan trọng để đem đến cho câu thơ vẻ súc tích, chặt chẽ, rất cần thiết cho ngôn ngữ thơ, với tính cách một ngôn ngữ lý tưởng. Biện pháp này

Nguyễn Du đã đưa vào thơ lục bát của ông để làm cho câu thơ tránh được tính chất nôm na, tẻ nhạt của ca dao, như đã nói ở mục 5, chương VII. Nhưng nếu dùng quá nhiều câu đối theo lối đối chọi, tức là đối đúng quy tắc trường ốc, thì câu thơ sẽ quá kiểu cách, mất tính hồn nhiên. Để điều hoà mâu thuẫn này, Nguyễn Du đã sử dụng hình thức cân đối theo những kiểu lựa chọn như sau:

a) Sử dụng hình thức đối chọi với một tỷ lệ vừa phải để tách câu thơ thành hai vế cân nhau. Trong Kiều có 250 câu thơ theo hình thức này. Thí dụ:

Mỗi người một vẻ, mười phân vẹn mười (18)

... Làn thu thủy, nét xuân sơn (25)

Nhưng ông lại cẩn thận để phòng điều tai hại có thể xảy đến khi dùng biện pháp này. Đó là sự đối nhau quá chặt chẽ, sẽ khiến cho câu văn trở thành khó hiểu. Muốn vậy, ông dùng toàn những câu đối bằng chữ Việt, tránh dùng chữ Hán. Trong số 250 câu đối này, chỉ có 3 câu đối gần như toàn là chữ Hán. Thí dụ:

Mai cốt cách, tuyết tinh thần (17)

Vệ trong thị lập, cơ ngoài song phi (2312)

Những câu đối như vậy là khó hiểu.

Như vậy là ông không thiên về cách sử dụng lối đối chan chát của từ chương học cổ mà ngày xưa hết sức đề cao. Lối đối này các bạn thấy nhan nhản trong

Cung oán ngâm khúc:

Dit document is beschikbaar op



*Cầu thệ thủy, ngôi trơ cổ độ,
Gác thu phong, đứng rũ tà huy.*

Ông cũng tránh luôn cả biện pháp đúc chữ, là biện pháp chủ đạo trong phú. Một thí dụ của biện pháp này. Trong bài *Văn tế Võ Tánh và Ngô Tông Chu* viết: *Sửa khăn áo hướng về bắc khuyết, lửa hình hài hun mát tám trung can; Chỉ non sông thể với cô thành, chén tân khổ nhấp ngon mùi chính khí.*

Hai chữ *mát* và *ngon* là dùng theo lối đúc chữ (chú tự). Câu thứ nhất nói Võ Tánh tự thiêu, lửa đốt ở ngoài hình hài, nhưng lòng trung được thoả, cho nên *mát*; câu thứ hai nói Ngô Tông Chu uống thuốc độc, chén thuốc độc tuy cay đắng (*chén tân khổ*) nhưng nó đem mùi chính chí, cho nên *ngon*. Ngày xưa, nếu bài phú không có nổi một vài chữ đúc công phu như thế này, thì không bao giờ đỡ cú nhân được. Trong toàn bộ *Truyện Kiều*, Nguyễn Du không lần nào dùng biện pháp này. Cần phải hiểu đây là một cố gắng của ông, bởi vì khi người ta giỏi chữ Hán như ông, thì cái nghề đúc chữ, và sức lôi cuốn của nó nhất định bắt ông viết những câu thơ kính người vì mới lạ. Nhưng ông đã từ bỏ con đường ấy, đi theo con đường mà các cụ gọi rất đúng là con đường Âu Dương Tu.

b) Bên cạnh lối *đối chọi*, ông dùng lối *đối cân*, tức là câu thơ cân đối chia thành hai vế, nhưng không chọi nhau, bởi vì có những chữ lặp lại ở cả hai vế:

Ngựa xe như nước, áo quần như nen (18)

Có cổ thụ, có sơn hồ (1915)

Số câu cân như thế là 142 câu, không có câu nào gần như toàn chữ Hán. Biện pháp này làm cho câu thơ bớt tính nôm na, nhưng không khiến cho nó trở thành kiểu cách. Tóm lại, trong Kiều, có 392 câu theo kiến trúc cân đối, tổng cộng là 12,04 phần trăm, cứ 100 câu có 12 câu cân đối.

5. Kiến trúc này ít có trong lục bát của ca dao, như đã nói ở mục 5, chương VII. Bên cạnh điều đó, ông còn sử dụng những kiểu đối vẫn thường dùng trong ca dao để cho câu thơ vừa cân, vừa có màu sắc dân dã cần thiết, vừa nghe nhịp nhàng, bớt nôm na. Đó là chỉ sử dụng hình thức cân đối (chứ không nhất thiết là đối chọi) cho 4 chữ ở trong câu, còn số chữ còn lại vẫn không đối. Tùy theo vị trí của bốn chữ này ở trước, ở giữa, hay ở sau cùng, chúng tôi gọi là cân đối ở trước, ở giữa, hay ở sau.

a) Có tất cả 94 câu thơ cân đối ở trước:

Sề sề nắm đất bên đường

Rầu rầu ngọn cỏ nửa vàng nửa xanh (57-8)

Bốn chữ đầu của hai câu cân và đối với nhau, còn nửa sau không đối. Thường thường sự cân đối này thu hẹp vào một câu:

Phong lưu phú quý ai bì (3234)

Trong số 94 câu cân ở trước này, chỉ có 4 câu phần trước toàn chữ Hán:

Phong tư tài mạo tốt vời (151)

Xuân lan thu cúc mặn mà cả hai (162)

b) Có 74 câu cân đối ở giữa. Thí dụ câu 554:

Nghĩ người ăn gió nằm mưa xót thảm

Trong số 74 câu này, chỉ có 5 câu có 4 chữ ở giữa đối nhau bằng chữ Hán. Thí dụ câu 208:

Già đành từ khẩu cảm tâm khác thường

c) Có 201 câu cân đối ở cuối

Trải bao thử lặn ác tà (79)

Trong số này chỉ có 9 câu phân cuối toàn chữ Hán, thí dụ câu 201:

Âu đành quả kiếp nhân duyên

Tóm lại có 369 câu đối một phần, trong đó chỉ có 18 câu dùng đến chữ Hán để tạo nên sự cân đối bộ phận. Tỷ lệ số câu cân đối một phần là 11,33 phần trăm. Nếu gộp tất cả các câu đối và cân đối bộ phận, thì trong *Truyện Kiều* có 682 câu có tính chất cân đối, chiếm 23,37 phần trăm số câu thơ, tức là cứ 4,26 câu thơ sẽ có một câu có kiến trúc cân đối hoặc cân đối bộ phận. Tỷ lệ này làm cho thơ lục bát của ông tao nhã, nhưng không cầu kỳ, vẫn giản dị, dễ hiểu. Nhất là số kiến trúc cân đối dựa trên chữ Hán là hết sức thấp, chỉ có $18+4=22$ câu, phải có 148 câu mới có một câu trong đó chữ Hán đóng vai trò tạo nên kiến trúc đối. Điều này giải thích tại sao Kiều nghe vừa sang, vừa gần gũi, không có gì là cầu kỳ, kiểu cách, như ấn tượng ta vẫn gặp khi đọc phú hay *Cung oán ngâm khúc*.

6. Xin phép được đi vào kỹ thuật đối một chút để có thể chứng minh điều đã từng làm Đặng Thai Sơn và Nguyễn Khuyến thần phục, nhưng đối với chúng ta thì không thể hiểu được, bởi vì chúng ta không được đào tạo theo lối học vấn từ chương.

Trong nghề đối, người xưa thích lối đối chọi từng chữ, mà toàn là chữ chắc cả, thí dụ kiểu: "*Hoa ghen thua thắm, liễu hờn kém xanh*". Cả câu toàn là thực từ hết, không đệm từ nào vào, tức là không có chữ nước, toàn là chữ đặc. Lối đối này là lối đối phổ biến trong phú, trong song thất lục bát, thơ Đường luật. Nguyễn Du sử dụng rất ít lối đối này; trái lại ông thiên về một kiểu đối khác, dân dã hơn. Ông thích tách chữ lấy âm ra làm hai để tạo nên kiểu đối bình dân như trong *Hai em hỏi trước han sau*, hay *Biết bao bướm lả ong lơi*. Đó là kiểu đối rất thông thường trong khẩu ngữ: *Ông nói gà, bà nói vịt; Lạ nước lạ cái; No nê chê chán*. Ông thích sử dụng lối dùng chữ đưa đẩy: *Chẳng phường trốn chúa thì quân lộn chống, một hội một thuyền, con ong cái kiến, mèo mả gà đồng, nhớ cảnh nhớ người, nhớ ít tưởng nhiều*.

7. Ông tìm mọi cách dịch tất cả các điển cố chữ Hán ra tiếng Việt để cho ngôn ngữ gần gũi với nhân dân. Biện pháp này là tiếp tục truyền thống của Nguyễn Trãi. Do đó, Nguyễn Du không nói *Hằng Nga*, mà nói *ả Hằng*, không nói *Lý Kỳ* mà nói *ả Lý*, không nói *Tạ Đạo Uẩn* mà nói *ả Tạ*, không nói *Phiếu hưu mai*, kỳ thực thất hể... kỳ thực tam hể mà nói *Quả mai*

ba bảy dương vừa, không nói Xuân bằng mà nói bằng xuân, không nói hồng trần mà nói bụi hồng, không nói khuê phòng mà nói buồng khuê v.v. Đây là một cố gắng thực sự của ông, chỉ khi nào do đòi hỏi của quan hệ thanh điệu trong câu thơ, hay do hiệp vần không tài nào dịch cái từ hay cái điển từ chữ Hán sang chữ Việt được, lúc đó ông mới chịu dùng chữ Hán, còn thì nhất loạt ông dịch ra chữ Việt hết. Cách trình bày bằng thống kê dưới đây sẽ chứng minh điều đó hết sức cụ thể.

Điều đáng khen của Nguyễn Du là ông cố hết sức dịch các từ ngữ Hán Việt ra tiếng Việt. Nếu xét qua quyển *Từ điển Truyện Kiều* của Đào Duy Anh, ông đã dịch hoặc đã sử dụng nhiều từ ngữ Hán Việt được dịch ra tiếng Việt. Những chữ *cơ trời, cửa không, cửa thiên, chày sương, chỉ hồng, chín suối, duyên trời, dào non* là thuộc loại này. Không những thế, ông còn dịch các điển tích ra tiếng Việt - *chìm xanh, chấp cánh liền cành, chén hà, đêm đêm Hàn thực ngày ngày Nguyễn tiêu, giấc hòe, duyên Đẳng thuận nẻo gió đưa*⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Trong bài "Một vài đặc điểm của ngôn ngữ Truyện Kiều" đăng trong Kỷ niệm 200 năm sinh Nguyễn Du, NXB Khoa học xã hội Hà Nội, 1967, ông Đào Thân đã ghi lại kết quả thống kê của nhóm tư liệu tổ Ngôn ngữ học: Truyện Kiều có 30 câu dịch thơ Đường, 27 lần mượn chữ, ý trong thơ cổ Trung Quốc, 46 lần mượn chữ Kinh thi, 50 lần mượn chữ, ý của các sách kinh truyện khác, 68 lần mượn điển tích các sách thần tiên, truyện tình sử, 21 lần mượn chữ và điển tích trong các sách Phật, Lão.

Số từ Hán Việt trong *Truyện Kiều* là 891 lượt từ, với 645 từ và 32 thành ngữ 4 âm tiết, và các từ, hầu hết đều quen thuộc với chúng ta, chỉ có khoảng 1 phần 6 là khó hiểu, như *bình địa ba đào*, *bỉ sắc tư phong*, *bình cách*, *cát đằng*... Khi ta khảo sát những chữ này ta thấy rõ ràng chỉ còn cách để nguyên chữ ấy, một là vì không tài nào dịch ra tiếng Việt mà gọn được, như *bỉ sắc tư phong*, hai là trong vị trí của nó, do quy luật về thanh điệu bắt buộc, phải dùng tiếng Hán. Ông là hình ảnh trái ngược với một nhà thơ sính chữ Hán, thích dùng chữ Hán để trở tài hay chữ. Tối đại đa số những chữ Hán ông dùng là vì bất đắc dĩ, trừ những chữ đã hết sức quen thuộc với người Việt, như *anh hùng* dùng 10 lần, *doạn trường* (17 lần) còn thì ông chỉ dùng 1 lần, nhiều lắm là 3 lần. Điều đó chứng minh ông làm việc có ý thức thực sự muốn gìn giữ tính trong sáng của tiếng Việt, cố nói bằng ngôn ngữ bình thường của quần chúng ít học. Chính nhờ vậy mà nhân dân ai cũng biết *Truyện Kiều* và có nhiều người thuộc *Truyện Kiều*.

Nguyễn Du có nói ông học ngôn ngữ của người trồng dâu trồng gai, điều đó là sự thực. Truyền thống cố gắng nói bằng ngôn ngữ giản dị mà quần chúng lao động hiểu được đã có ở Trung Quốc. Bạch Cư Dị làm thơ thường đọc cho người đầy tớ gái nghe. xem có hiểu không, và sửa chữa ngôn ngữ mình sao cho người đầy tớ gái hiểu được. Nguyễn Du cũng theo tập quán ấy. Ngôn ngữ của ông có những thuật ngữ của lao động sản xuất. Thành ngữ "*đan dấp giắt giằm hồng dưng*" có

nghĩa là "thêu dệt nên chuyện mà hãm hại"⁽¹⁾. Chữ "dóp nhà" trong câu 646 "*Dóp nhà nhờ lượng người thương dấm nài*" nghĩa là "vận nhà rủi ro". Ông thích dùng tục ngữ như "*mèo mả gà đồng, tai vách mạch rừng, giá áo túi cơm, phận cải duyên kim*"... để đem lại sắc thái dân dã cho câu thơ của mình.

8. Cái khó không thể bắt chước được của ngôn ngữ của ông không phải ở từ ngữ cao sang, mà ở từ ngữ dung tục. Cho đến nay chưa ai dùng nổi những từ ngữ này đặc thể đến thế. Kiều nói với Thuý Vân về mối tình của mình: "*Hở môi ra cũng thẹn thùng*" (721). Chữ *hở môi* có vẻ thô tục, người bình thường sẽ nói *hé môi*. Kiều nói với Kim Trọng sau khi tái hợp:

Thiếp từ ngộ biến đến giờ,

Ông qua bướm lại đã thừa xấu xa (3097-8)

Đặt chữ *thừa* trước tính từ là một kiến trúc không thấy ai làm lại, nhưng đó là ngôn ngữ trác tuyệt. Cũng vậy câu:

Đã buồn cả ruột lại dơ cả đời (3112)

Chữ *dơ* đặt ở đây cũng không thấy ai làm được, chữ tục tằn, nhưng ý thì rất đau xót. Nguyễn Du không nhân nhượng với nhân vật của mình, và Thuý Kiều cũng không nhân nhượng với bản thân mình. Cái vô địch của ngôn ngữ ông là nó đúng với tâm trạng. Có

⁽¹⁾ Dập là cái để bắt cá, giằm là cái que xâu ngang mũi trâu, tiếng Nghệ Tĩnh.

tâm trạng ấy, thì chỉ có ngôn ngữ ấy mới đúng, mới thích hợp.

9. Nếu như một nhà phong cách học được quyền tìm nhược điểm của ngôn ngữ Nguyễn Du, thì nhược điểm ấy là ở hình tượng. Nguyễn Du là nhà thơ của tình cảm, không phải nhà thơ của thị giác. Hình tượng của ông chỉ thu gọn trong hai câu. Ông không có khả năng xây dựng hình tượng trung tâm, dựng lên cả một bức tranh đồ sộ. Nhược điểm này không phải riêng của Nguyễn Du, mà của cả nền nghệ thuật cũ. Chúng ta đã biết các nghệ sĩ thời quân chủ chỉ múa có một tay, một tay họ bị buộc vào truyền thống từ chương cổ. Truyền thống ấy chỉ cấp cho họ những chữ có sẵn, không giúp họ tìm ra hình tượng và cách diễn đạt mới mẻ của riêng mình. Chỉ khi nào đi vào nội tâm thì Nguyễn Du mới chiến thắng được truyền thống, còn chỉ cần đụng chạm đến hiện thực khách quan là lập tức Nguyễn Du bị truyền thống chế ngự ngay. Ta chỉ cần xem các đoạn Nguyễn Du miêu tả tài sắc chị em Kiều, chân dung Từ Hải, cảnh chiến đấu giữa Từ Hải với quân của triều đình là thấy ngay nhược điểm. Một nhà nghệ sĩ giỏi thì biết khéo che đậy nhược điểm của mình bằng cách chuyển chỗ yếu sang chỗ mạnh. Nguyễn Du phải chuyển ngay sang nội tâm để tránh nhược điểm. Những lúc ông chuyển sang nội tâm được, thì nhược điểm của ông được che đậy ngay lập tức, nhưng nhiều lúc ông không chuyển được, như trường hợp miêu tả tài sắc chị

em Kiều, hay chân dung Từ Hải, thì ta cảm thấy chữ nhiều hơn là hình ảnh chân thực.

Nhược điểm của Nguyễn Du đã được che đậy một phần chính là nhờ thể loại lục bát. Khi sử dụng thể loại này, vai trò của trí tượng tưởng không quan trọng cho lắm, mà vai trò của tình cảm quan trọng hơn. Thơ lục bát trong *Đại nam quốc sử diễn ca*, trong truyện Nôm nói chung, cũng như trong ca dao, không đòi hỏi phải có hình tượng nổi bật. Trái lại, nếu viết thơ tám chữ mà yếu về hình tượng, thì rất khó hay. Thơ lục bát chủ yếu là kể chuyện, không phải là miêu tả. Những điều trên đây chứng minh một nhà thơ phải biết lựa chọn thể loại phù hợp nhất với khả năng của mình.

10. Bây giờ ta có thể đề cập tới vấn đề chủ nghĩa hiện thực, xét ở góc độ ngôn ngữ. Ngôn ngữ của Nguyễn Du chưa phải là ngôn ngữ của chủ nghĩa hiện thực. Muốn có ngôn ngữ của chủ nghĩa này, giữa tác giả với hiện thực, mối quan hệ phải là trực tiếp, không phải thông qua một môi giới trung gian nào hết, dù cái môi giới trung gian này là từ chương học cổ hay từ chương học hiện đại. Người xem phải có cảm tưởng rằng tác giả viết chỉ căn cứ vào đôi mắt, trái tim của anh ta, không phải căn cứ vào một kiểu lựa chọn đã có sẵn. Chỉ có như vậy mới có thể nói rằng ngôn ngữ anh ta là hiện thực. Khi ta đọc các tác phẩm của các nhà văn hiện thực Châu Âu, ta có ấn tượng này rất rõ rệt.

Nhưng biện pháp nói bằng tiếng nói của chính mình, không dựa vào một môi giới ngôn ngữ trung

gian nào, không thể đơn thuần do tài năng tác giả, mà phải có một cơ sở xã hội cho phép anh ta có thể làm thao tác này. Hễ cá nhân còn bị gán chặt vào công xã làng mạc, vào triều đình vua chúa, vào truyền thống thị tộc v.v. thì nhất định anh ta không thể nào đạt được ngôn ngữ hiện thực. Nguyễn Du chỉ mới đạt được ngôn ngữ hiện thực khi đề cập tới nội tâm, nhưng chưa có thể đạt được ngôn ngữ hiện thực khi đề cập tới những hiện tượng khách quan. Chính vì vậy, khi miêu tả xã hội, con người, hay phần nào thiên nhiên, ông chưa thoát khỏi ngôn ngữ truyền thống hãy còn đậm đà màu sắc ước lệ. Chỉ riêng việc sử dụng được ngôn ngữ nội tâm thành công, đã là một thành tựu to lớn, và cũng phải do cả một cuộc vận động xã hội mới có được. Đó là cuộc vận động tư tưởng vào thế kỷ 18 đầu 19, với những phong trào khởi nghĩa nông dân, với sự tham gia của thương nghiệp. Khách quan mà nói, đây là tiền đề cho sự giải phóng ngôn ngữ cả trong việc diễn đạt các hiện tượng khách quan. Nhưng sự phục hồi chế độ vua quan triều Nguyễn đã chặn đứng bước phát triển này. Kết quả, Nguyễn Du cũng như mọi nhà văn trong giai đoạn này, không ai đạt đến ngôn ngữ hiện thực trong phạm vi miêu tả thế giới khách quan. Nếu ta gán cho những người trước sau được đào tạo trong môi trường từ chương học cổ những khái niệm nghệ thuật của những người đã từ lâu thoát khỏi môi trường này, đã sống như những cá nhân, dù đó chỉ mới là những cá nhân tư sản, thì chúng ta chỉ làm cho sự nghiên cứu thêm rắc rối. Điều này sẽ bắt ta, hoặc là phải bóp méo

chủ nghĩa hiện thực để chứng minh Nguyễn Du là hiện thực, hoặc là phải coi nhẹ Nguyễn Du, vì phải chứng minh rằng Nguyễn Du không phải là hiện thực. Cả hai cách làm đều không khách quan.

11. Bây giờ ta có điều kiện để khảo sát cái gọi là cấu trúc tu từ của Nguyễn Du. Muốn khảo sát điều đó, chúng ta phải khảo sát trong phạm vi cấu trúc tu từ của tiếng Việt vào thời Nguyễn Du. Trong giai đoạn lịch sử này, vốn từ tiếng Việt chỉ mới có sự phân chia giữa ba lớp từ, là lớp thuần Việt, lớp từ lấy âm, và lớp từ Hán Việt, mỗi lớp từ như vậy, do cấu tạo của nó, đem đến cho người đọc những ấn tượng khác nhau làm cơ sở cho cấu trúc tu từ của tiếng Việt. Sang giai đoạn hiện nay, do sự phát triển của khoa học kỹ thuật, tiếng Việt còn có thêm một lớp từ thứ tư nữa, là lớp từ phiên âm như ta thấy trong *axít, phốtphát, xunphua...*

12. Chúng ta cần tìm những tiêu chuẩn khách quan quy định sự đối lập giữa ba lớp từ thuần Việt, lấy âm và Hán Việt, và khảo sát những ấn tượng thẩm mỹ khách quan mà mỗi lớp từ này tạo nên trong óc người Việt Nam, trong đó có Nguyễn Du. Sự khảo sát này sẽ không dựa trên lịch sử, bởi vì nói chung con người sử dụng ngôn ngữ không chú ý đến nguồn gốc của từ, trái lại chỉ chú ý đến hoạt động của từ mà thôi. Vậy ta phải căn cứ vào hoạt động của các âm tiết tạo nên từ để quy định các lớp từ và căn cứ vào hoạt động của các âm tiết để khảo sát các ấn tượng thẩm mỹ.

Một từ đơn tiết, bất kể thuộc nguồn gốc gì, dù là Nam Á (*một, hai, trời*), Thái (*gà, vịt*), hay Hán Việt (*thiếp, ông, cô, cậu*) đều được người Việt xem là từ thuần Việt. Khi một từ đa tiết được cấu tạo bằng những âm tiết có nghĩa tự thân chúng có thể làm thành từ được, thì cái từ ấy được người Việt gọi là từ thuần Việt: *ông bà, van lạy, xinh đẹp...*, đều là từ thuần Việt. Như vậy, sự phân biệt giữa các lớp từ thuần Việt, Hán Việt, hay lấy âm, chỉ bắt đầu từ cấp độ từ song tiết, còn ở cấp độ từ đơn tiết, chỉ có từ thuần Việt mà thôi.

Một từ Hán Việt được cấu tạo bằng sự kết hợp của những âm tiết gốc Hán Việt trong đó phải có một âm tiết Hán Việt. Ở đây, có sự khác nhau: âm tiết gốc Hán Việt là một âm tiết mà xét về nguồn gốc thì nó là Hán Việt, nhưng người Việt có thể cảm thấy nó là thuần Việt, như: *ông, cô, cậu, van, triệu*. Còn âm tiết Hán Việt là âm tiết mà người Việt thấy ngay nó là Hán Việt, không cần xét nguồn gốc gì hết, dù là người biết chữ Hán hay không biết chữ Hán, cũng đều có thể khẳng định như vậy. Nói nôm na, một âm tiết Hán Việt là một âm tiết người Việt, thấy có nghĩa, nhưng không thể hoạt động thành từ đơn tiết, mà chỉ đóng vai một bộ phận để tạo nên những từ đa tiết mà thôi. Chẳng hạn trong *Kiểu, thiên* là một âm tiết Hán Việt. Ai cũng biết *thiên* là "trời", nhưng *thiên* không đứng một mình, làm thành một từ đơn tiết. Không ai nói: *Nó nhìn thiên, nó cầu thiên...*, mà chỉ nói: *Nó nhìn trời, nó cầu trời*. Trái lại, *thiên* dùng để cấu tạo nên từ *thiên đường, thiên*

huong, thiên nhiên, thiên hạ, thiên tài... Vậy những từ này là những từ Hán Việt.

Một từ láy âm là một từ ít nhất có hai âm tiết, trong đó giữa các âm tiết có quan hệ gần gũi nhau về âm thanh, gây cảm tưởng có sự lặp lại nhau về âm: *dập dùi, lá loi, hung hăng, háo hức...*, gây cho người nghe cảm tưởng là các từ này lặp nhau về thủy âm. "*Lờ mờ, loi thôi, lơ thơ*" gây cảm tưởng là các từ này lặp nhau về vần. Tạm thời, chúng ta hãy chấp nhận những sự phân biệt này là đủ, tuy là còn sơ sài, để có thể làm việc. Khi cần, chúng tôi sẽ phân tích kỹ hơn từng khái niệm. Cũng nên nói rằng, khi quy định từ này là thuần Việt, Hán Việt hay láy âm, người Việt không hề chú ý đến nguồn gốc của từ, mà chỉ chú ý đến quan hệ giữa các âm tiết. Trong Kiều có khá nhiều từ láy âm nguồn gốc Hán Việt, nhưng người Việt không hề cho đó là từ Hán Việt, mà chỉ cho đó là từ láy âm mà thôi: *thung dung, bàng hoàng, bàn hoàn...* Phong cách học vì khảo sát mặt biểu cảm của ngôn ngữ, tức là khảo sát ấn tượng của người nghe ngay trong lúc nghe, cho nên không xét đến quan hệ lịch sử, mà chỉ xét đến quan hệ hiện tại.

13. Trước hết, chúng ta cần phân biệt những ấn tượng khác nhau về cảm xúc mà người Việt có được ngay lập tức khi đứng trước một âm tiết thuần Việt, so với một âm tiết Hán Việt. Người viết hay người nghe bình thường cảm thấy câu văn này, ngoài mặt thông báo còn có nhiều sắc thái như trang trọng, êm dịu, cụ

thể, mơ hồ, réo rắt..., nhưng nói chung không biết tại sao lại thế. Người làm phong cách học cũng có những ấn tượng hết như vậy..., chỉ vì một lẽ đơn giản: anh ta là người Việt. Nhưng anh ta không được phép xét đoán gì hết trước khi tìm được những quan hệ ngôn ngữ tạo nên các sắc thái này. *Anh ta phải hình thức hoá được các sắc thái biểu cảm của ngôn ngữ* bằng những quan hệ ngôn ngữ khách quan, hiển nhiên nhưng những người không quen với ngôn ngữ học không thể nào nhận thấy được. Một người mua máy thu hình chỉ cần căn cứ vào những yêu cầu sử dụng của mình mà mua máy. Nhưng một kỹ sư vô tuyến mà cũng làm như người chơi máy thu hình bình thường thì sẽ không làm được nhiệm vụ của mình. Anh ta phải khảo sát các quan hệ bên trong máy, tìm ra được những sự phân bố, những kỹ thuật có thể giúp cho anh ta nâng cao trình độ kỹ thuật của mình. Cố nhiên, sau khi tìm được các quan hệ ngôn ngữ làm cơ sở cho các sắc thái biểu đạt cảm xúc, người làm phong cách học sẽ cung cấp cho những ai quan tâm tới nghệ thuật ngôn ngữ một công cụ có hiệu lực để sáng tác, phê bình, giảng văn, thưởng thức, làm cho các công việc này chuyển từ giai đoạn cảm tính sang giai đoạn lý tính. Văn học Việt Nam cần phải chuyển nhanh sang giai đoạn lý tính mới đáp ứng được những nhiệm vụ chính trị to lớn mà Đảng đề ra, bởi vì văn học hiện nay đòi hỏi phải nắm nghệ thuật như một công cụ được soi sáng bằng nhận thức khoa học.

14. Một từ đơn tiết, tức là một từ thuần Việt, thí dụ "trời, cỏ, hoa" là hình ảnh của sự vật khách quan trực tiếp và tức khắc. Giữa cái chữ với hình ảnh cụ thể, khách quan, trong óc người Việt có quan hệ trực tiếp không thông qua một môi giới trung gian nào hết. Người Việt nhìn thấy cỏ, là nghĩ ngay đến chữ *cỏ*, và ngược lại nghe chữ *cỏ* là có ngay hình ảnh của cỏ trong tự nhiên. Ấn tượng này của người Việt rất khác ấn tượng của người Nga khi viết hay đọc chữ trava. Trong tiếng Nga chữ trava không phải là hình ảnh trực tiếp của cỏ như trong tiếng Việt. Giữa cái từ trong tiếng Châu Âu với hình ảnh khách quan của sự vật không có quan hệ trực tiếp, mà phải trải qua cái lăng kính ngữ pháp có bốn tầng (đối với tiếng Nga), gồm tầng từ loại (danh từ), số (số đơn), giống (giống cái), cách (chủ cách). Ngoài ra, lại còn tầng chức năng cú pháp. Cái lăng kính ngữ pháp phạm trù hoá thế giới khái niệm của người Nga. Trong tiếng Nga không hề có một hình thức ngữ âm nào chỉ khái niệm cỏ hay vật cỏ nói chung, mà không liên quan gì với từ loại với số, với cách, với giống. Khái niệm cỏ hay hình ảnh cỏ xuất hiện, người Nga còn phải chờ đợi xem khái niệm này số ít hay số nhiều, làm chủ ngữ hay tân ngữ..., rồi mới tìm được hình ảnh ngữ âm thích hợp. Trái lại, trong óc người Việt có quan hệ một đối một giữa cỏ khách quan của tự nhiên, với hình ảnh ngữ âm của chữ *cỏ*. Chính quan hệ một đối một này, thường xuyên và bất biến ở mọi người nói tiếng Việt, làm cho từ thuần Việt có sắc thái cụ thể. Như vậy, tính cụ thể của từ thuần Việt là do

quan hệ ngôn ngữ tạo ra, không phải là do tự nhiên mà có.

Mọi từ đơn tiết đều cụ thể, không từ đơn tiết nào là trừu tượng hết. Muốn có từ trừu tượng, phải vươn lên cấp độ từ song tiết. Nguyễn Du thực hiện điều đó hoặc bằng từ Hán Việt như *nhân duyên*, *số phận*, *phúc đức*.... hoặc bằng cách chấp âm tiết *chữ* trước danh từ *chữ tài*, *chữ mệnh*, *chữ trinh*, *chữ tòng*, *chữ duyên*.... Thời Nguyễn Du chưa có những kết hợp như *sự sống*, *cái chết*, tức là chưa có những yếu tố đóng vai loại từ đứng trước một động từ hay tính từ để tạo nên danh từ trừu tượng. Biện pháp tạo danh từ trừu tượng bằng cách xuất phát từ động từ hay tính từ, rồi chấp thêm một yếu tố đứng trước như điều chúng ta vẫn làm hiện nay trong *phép làm*, *cách nói*, *sự thúc đẩy*... là điều ở thời Nguyễn Du các nhà văn chưa biết đến (xem chương IX, mục 12).

15. Một yếu tố Hán Việt không thể đứng một mình thành từ như *thiên* hay *thảo* đều có nghĩa trong óc người Việt Nam, nhưng nghĩa của nó là một cái nghĩa khác hẳn nghĩa của *trời* và *cỏ*. Nghĩa của *trời* và *cỏ* là hình ảnh của sự vật khách quan; trái lại *thiên* và *thảo* không hoạt động thành những từ độc lập, cho nên không có cái nghĩa của hình ảnh sự vật khách quan. Chúng ta chỉ bắt gặp *thiên* trong Kiều trong những kết hợp *thiên tài*, *thiên nhiên*, *thiên đường*..., và chỉ bắt gặp *thảo* trong Kiều trong những kết hợp *thảo am*, *thảo đường*, *thảo thụ*, *thảo*... Trong tiếng Việt, *thiên* và *thảo*

còn đứng sau một vài từ khác như: *thượng thiên*, *cam thảo*, *thu thảo*... Người Việt nắm được nghĩa của *thiên* và *thảo* là bằng cách so sánh, đối lập những từ có những yếu tố này, và rút ra cái nghĩa chung trong những từ ấy, sau đó mới nói *thiên* là trời, *thảo* là cỏ. Như vậy, nghĩa của chúng là do kết quả của sự so sánh, đối lập *bằng trí tuệ*, chứ không phải là kết quả trực tiếp của tri giác *bằng giác quan*. Vì vậy *thiên* là hình ảnh khái niệm của trời, *thảo* là hình ảnh khái niệm của cỏ, chứ không phải là trời, là cỏ khách quan trong tự nhiên. Nhìn cách ứng xử của người Việt đối với yếu tố Hán Việt, thì thấy ngay sự phân biệt này. Đứa con hỏi cha: Cha ơi *thiên* là gì? Ông cha nói ngay: *Thiên là trời*. Không bao giờ người Việt Nam giải thích ngược lại *Trời là thiên*, *cỏ là thảo*. Còn khi đứa con hỏi cha: *Cha ơi cỏ là gì?* thì ông cha trả lời một cách khá kỳ quặc "*Cỏ là cỏ chứ gì nữa?*". Không ông cha Việt Nam nào trả lời khác. Nếu anh con còn chưa hiểu, thì ông cha dắt con ra vườn chỉ vào cỏ mọc ngoài vườn mà nói: *Cỏ đây này biết chưa?* Như vậy nghĩa của *thảo* là khái niệm rút ra từ những thao tác của lý trí, như so sánh, đối lập, cho nên không cụ thể, có vẻ mơ hồ. Vì muốn tìm hiểu chữ nghĩa của *thảo*, người Việt Nam phải nhớ ít nhất là hai từ có yếu tố này, như *thảo luận*, *cam thảo* chẳng hạn. Kết quả, nghĩa của *thảo* vừa là cỏ, vừa không phải là cỏ, nó thấp thoáng. Điều này cũng áp dụng cho các từ song tiết thuần Việt và Hán Việt.

16. Bước sang từ song tiết, quan hệ giữa từ thuần Việt và từ Hán Việt là rất quan trọng về mặt phong cách học. Tất cả các nhà văn đều sử dụng sự đối lập về mặt biểu cảm giữa từ thuần Việt với từ Hán Việt. Ai cũng thấy từ thuần Việt sinh động, cụ thể, gần gũi, dễ hiểu, mộc mạc, trái lại thấy từ Hán Việt hình như có vẻ im lìm, trừu tượng, phần nào xa xôi, khó hiểu hơn từ thuần Việt, sang hơn, có âm hưởng hơn, nghe kêu hơn. Với tư cách nhà phong cách học, chúng tôi xin tìm ra những quan hệ ngôn ngữ khách quan tạo nên những sắc thái biểu cảm này. Nguyễn Du ra đời trước khi có ngôn ngữ học, tất nhiên ông cũng chỉ hành động theo những ấn tượng như mọi người Việt Nam. Chúng tôi có nhiệm vụ hình thức hoá các ấn tượng ấy để cung cấp cho mọi người sử dụng tiếng Việt một công cụ rất cần thiết cho việc làm cho tiếng Việt phong phú và trong sáng.

17. Tôi xin đối lập một âm tiết tự do có thể làm thành từ như *cỏ* (âm tiết thuần Việt) với một âm tiết khác, đồng nghĩa với nó là *thảo*, nhưng không thể hoạt động tự do làm thành từ được, tức là một âm tiết Hán Việt.

Một âm tiết tự do có kết hợp mở, tức là nó kết hợp với âm tiết gì cũng được. Người Việt có thể dùng chữ *cỏ* để tạo nên vô số danh ngữ: *cỏ may, cỏ cú, cỏ lác*, diễn tả mọi hành động liên quan đến cỏ: *dào cỏ, xới cỏ, cuốc cỏ,...*, *cỏ* có thể làm chủ ngữ trong vô số kết hợp: *cỏ mọc, cỏ khô héo, cỏ non xanh tận chân*

giới... Điều cần chú ý là vì cổ có quan hệ với mọi yếu tố, cho nên các quan hệ này đều chỉ tồn tại nhất thời, trong lời nói, rồi sau đó mất đi. Không kể những kiến trúc có tính chất thành ngữ, như "*làm cổ, thả cổ, cắn cổ*", các kết hợp của *cổ* đều là những kết hợp ngẫu nhiên, do người nói tự mình tạo ra, chứ không phải có sẵn trong tiếng Việt. Kết quả *cổ* không có quan hệ từ vựng gì với các chữ khác.

Trường hợp của *thảo*, âm tiết Hán Việt thì khác. Nếu như *cổ* có kết hợp mở, vô hạn, thì *thảo* lại có kết hợp kín, hết sức hạn chế. Trong toàn bộ vốn từ của tiếng Việt, ta chỉ bắt gặp chữ *thảo* trong trên dưới mười từ, như đã nói trên. Tất cả các từ này do chỗ có *thảo* là yếu tố không tự do, cho nên đều là những từ rắn chắc, trong đó hai yếu tố gắn chặt vào nhau chứ không phải những kết hợp lỏng lẻo như kiểu *cào cỏ*, hay *cỏ cây* trong đó hai yếu tố dễ dàng tách ra khỏi nhau. Kết quả là các kết hợp của *cỏ* là những kết hợp ngẫu nhiên của lời nói, tạm thời xuất hiện, rồi sau đó mất đi, trái lại các kết hợp của *thảo* là những kết hợp của ngôn ngữ, những vật liệu. Người Việt không có quyền tự do tạo ra những kết hợp với *thảo*, như trong trường hợp với *cỏ*. Trái lại, anh ta phải sử dụng các từ song tiết này như là *những đơn vị có sẵn*, do học tập mà có được, và anh ta không được phép thay đổi gì hết. Trong óc của người Việt, *thảo* là trung tâm của *một tinh toà* gồm từ hai đến mười đơn vị, tùy theo trình độ am hiểu ngôn ngữ của ta. Nghĩ đến *thảo*, anh ta phải nghĩ ngay đến những

đơn vị trong tinh toà này mà anh ta đã biết được, thí dụ: *cam thảo*, *thu thảo*, *phương thảo*, *thảo mộc*. Do chỗ *thảo* chỉ tồn tại trong cái tinh toà ấy, cho nên khi nhắc đến *thảo*, vì trong óc anh ta đã có sẵn cái tinh toà nói trên, anh ta sẽ thấy *thảo* vừa là cỏ, lại vừa không phải là cỏ, nó liên quan gì đó với mùa thu (*thu thảo*), với mùi thơm (*phương thảo*), với cây cối (*thảo mộc*), với vị ngọt (*cam thảo*). Những ấn tượng mơ hồ này đến với anh ta, làm cho gặp một chữ Hán Việt như *thu thảo*, *thảo lư...*, anh ta cảm thấy cái từ Hán Việt có màu sắc thấp thoáng, chứ không rõ rệt như từ Việt, có tính đa hướng (do các kết hợp trong tinh toà đưa lại), chứ không đơn hướng như từ thuần Việt.

Trong chương này, chúng tôi không thể đi sâu hơn vào những sự đối lập chi tiết giữa từ Hán Việt với từ thuần Việt, vì sợ đi xa chủ đề, mặc dầu điều này là hết sức cần thiết để tiếp cận nghệ thuật viết văn một cách có ý thức.

18. Bây giờ ta hãy xét cách Nguyễn Du sử dụng sự đối lập giữa từ thuần Việt với từ Hán Việt để tạo nên những sắc thái biểu cảm gì.

Nhìn chung, các từ thuần Việt cấp cho những hình ảnh quen thuộc giản dị, sinh động, có màu sắc, và có sức sống của hiện thực khách quan; trái lại các từ Hán Việt cấp cho ta những khái niệm im lìm không có màu sắc, không có sự vận động, mang hình ảnh những khái niệm vĩnh viễn của thế giới ý niệm.

Khi miêu tả một cảnh thực, bao giờ Nguyễn Du cũng dùng từ thuần Việt, mà không dùng từ Hán Việt, thậm chí lẫn tránh mọi từ Hán Việt. Thí dụ đoạn Kim Trọng trở về vườn Thuý (2745-52):

*Đầy vườn cỏ mọc, lau thưa,
Song trắng quanh quẽ, vách mướt rã rồi
Trước sau nào thấy bóng người,
Hoa đào năm ngoái còn cười gió đông.
Xập xè ến liếng lầu không,
Cỏ lan mặt đất, rêu phong dấu giấy.
Cuối tường gai góc mọc đầy,
Đi về này những lối này năm xưa.*

Biện pháp này không phải là ngẫu nhiên. Hễ nói đến một cảnh thực là Nguyễn Du dùng chữ thuần Việt. Ta bắt gặp điều đó trong cảnh thiên nhiên buổi chiều khi Kiều nhìn thấy mộ Đạm Tiên (53-58), khi Kim Trọng quay lại nơi kỳ ngộ (261-264), trong đoạn Kiều ngồi trên lầu Ngưng Bích. Tất cả đoạn dài 22 câu này (1033-1055) chỉ độc có tên lầu Ngưng Bích là Hán Việt, còn toàn là từ thuần Việt. Ví thử Nguyễn Du dùng từ Hán Việt để miêu tả cảnh Kim Trọng trở về vườn Thuý chẳng hạn, thì lập tức hình ảnh miêu tả sẽ biến thành một bức tranh không phải của thực tại trước mắt, mà của nội tâm, của cái thế giới vĩnh viễn mang màu sắc xa xưa và hoài cổ, thí dụ bài *Thăng long hoài cổ* của Thanh Quan:

*Tạo hoá gáy chỉ cuộc hí trường.
Đến nay thấm thoắt mấy tình sương.
Dấu xưa xe ngựa hồn thu thảo.
Thành cũ lâu đài bóng tịch dương.*

Ở đây cái thời gian cụ thể đã biến đi, vì ngày tháng biến thành tình sương, sự vật khách quan trở thành thấp thoáng, vì cỏ thu đã thành thu thảo, màu sắc nhạt hẳn, vì chiều tà đã thành tịch dương.

Cũng vậy, khi đi vào những suy nghĩ nội tâm, Nguyễn Du tránh dùng từ Hán Việt để cho cảm xúc được sinh động da diết, sôi nổi. Hoạn Thư trừ tính việc trả thù (1545-52):

*Tính rằng cách mặt khuất lời,
Giấu ta, ta cũng liệu bài giấu cho
Lo gì việc ấy mà lo,
Kiến trong miệng chén có bò đi đâu?
Làm cho nhìn chẳng được nhau,
Làm cho đầy đoạ cất dấu chẳng lên.
Làm cho trông thấy nhĩn tiền,
Cho người thăm ván bán thuyền biết tay.*

Trong tất cả đoạn 1533-54, dài 22 câu, chỉ có chữ *nhĩn tiền* là Hán Việt. Đó là bút pháp, như các cụ nói, "dùng chữ nước" của Nguyễn Du, bút pháp đã làm cho Nguyễn Khuyến phải sợ. Trong các đoạn miêu tả nội

tâm đều thể. Xét về mặt nghệ thuật, chỉ có cách lựa chọn kém và cách lựa chọn hay, không có chữ nào là dở, chữ nào là hay cả. Dù từ thuần Việt cho đặc thể, tức là đúng với sắc thái biểu cảm của nó, cũng khó như dùng từ Hán Việt cho đặc thể.

19. Từ Hán Việt không thích hợp để cụ thể hoá đối tượng, nhưng nó lại vô cùng thích hợp khi ta muốn vĩnh viễn hoá một sự việc, đẩy nó lùi về thế giới của ý niệm. Nó cấp cho ngôn ngữ cái vẻ dứt khoát, đanh thép của những chân lý vĩnh viễn. Khi bọn phạm tội đều bị dẫn ra trước pháp trường, Kiều tuyên bố (2381-2):

"Nàng rằng: Lông lộng trời cao,

Hại nhân nhân hại sự nào tại ta!"

Những chữ Hán Việt ở đây cấp cho lý luận cái vẻ quyết đoán của chân lý. Cũng vậy, để khẳng định vai trò quyết định của trời, Nguyễn Du viết (3243-4):

Bất phong trần phải phong trần,

Cho thanh cao mới được phần thanh cao.

Từ thuần Việt so với những từ Hán Việt đồng nghĩa thì kém về mặt trang trọng. Sở dĩ thế là vì từ thuần Việt đơn hướng, mà từ Hán Việt đa hướng. Để tận dụng ưu thế sẵn có của mỗi lớp từ, Nguyễn Du đã sử dụng từ thuần Việt khi nói những đề tài thân mật. Trái lại, khi cần cấp cho sự việc sắc thái trang trọng, ông dùng từ Hán Việt. Trong đoạn ca ngợi uy thế của Từ Hải (2439-50) dài 12 câu này, có 13 từ Hán Việt

hết sức đặc thể, không thể nào thay thế bằng từ thuần Việt mà giá trị gợi cảm không giảm đi: *Thừa cơ, binh uy, triều đình, văn võ, sơn hà, huyện thành, phong trần, biên thủy, cô quả, bá vương, tranh cường, hùng cứ, hải tảo*. Cũng vậy đoạn tiếp theo (2451-58) kể lại việc triều đình và Hồ Tôn Hiến chuẩn bị đối phó với Từ Hải, cũng có 12 từ Hán Việt rất đúng chỗ, bởi vì đây là một công việc quan trọng của triều đình: *Tổng đốc, trọng thần, kinh luân, đặc sai, tiện nghi, bát tiếu, đồng nhung, anh hùng, quân trung, luận bàn, chiêu an, thuyết hàng*. Một nhà văn giàu kinh nghiệm không có thành kiến về từ ngữ, điều quan trọng là dùng từ ngữ đúng vào chỗ cần thiết của nó. Khi cần miêu tả vẻ oai nghiêm của việc báo ân báo oán của Thúy Kiều, không thể nói bằng giọng bình dị được. Trong đoạn 2311-8, trong tám câu, chữ Hán Việt dồn dập:

*Quân trung gươm lớn dao dài,
Vệ trong thị lập cơ ngoài song phi.
Sẵn sàng tề chỉnh uy nghi,
Bác đồng chặt đất, tính kỳ rọp sân.
Trương hùm mở giữa trung quân.
Từ công sánh với phu nhân cùng ngồi.
Tiên nghiêm trống chũm dứt hồi,
Điểm danh trước dẫn chục ngoài cửa viên.*

Nếu đoạn này thiếu chữ Hán Việt, toàn là chữ nước cả, thì ấn tượng uy nghi của một cuộc xử phạt

thừa thiên hành đạo sẽ mất hết. Ta nên nhớ là Nguyễn Du không thích dùng từ Hán Việt, trong phần thống kê ở mục 6 đã chứng minh không thể chối cãi là Nguyễn Du bất đắc dĩ mới dùng từ Hán Việt. Ông không phải như Nguyễn Gia Thiều đưa từ Hán Việt vào bất cứ đâu để cho câu thơ nghe kêu. Không, ông cốt sao cho chữ dùng giản dị, đúng chỗ, và hết sức kín đáo. Mỗi khi ông đã sử dụng từ Hán Việt dòn dập, là đều có lý do nghệ thuật xác đáng. Trong lý luận nghệ thuật, nhiều người hay nói đến quyền tự do của nghệ sĩ, tưởng chừng như nghệ sĩ cứ theo cái đà cảm hứng của mình muốn làm gì cũng được, không cần dựa vào quy luật của từ ngữ. Khi ta chỉ dụng cái chuồng gà, thì ta không cần học lý thuyết sức bền vật liệu, cũng cứ làm được, ta rất tự do. Nhưng không thể dụng lý thuyết tự do này vào việc xây dựng một nhà cao ốc đổ sộ mà lại muốn cho ngôi nhà này tồn tại vĩnh viễn. Nghệ thuật chỉ tự do khi nghệ sĩ nhận thức được sức bền của những vật liệu mình xây dựng. Càng muốn làm ăn lớn, muốn sống với thế hệ sau, càng phải nhận thức được điều đó.

20. Để chứng minh sắc thái thẩm mỹ khách quan của từ thuần Việt hay từ Hán Việt, và tài năng của một nhà văn trong kỹ thuật này, không gì bằng khảo sát các từ đồng nghĩa đã được nhà văn sử dụng trong những ngữ cảnh khác nhau như thế nào. Về nguyên tắc, các từ này đã là đồng nghĩa, vậy có thể thay thế nhau mà thông báo sự việc, không bị tổn thất... Nhưng Nguyễn Du không tự do trong chuyện này. Ông dùng từ thuần

Việt trong trường hợp cần nhấn mạnh đến tính thực tại của sự vật, còn dùng từ Hán Việt trong trường hợp cần nhấn mạnh đến những sắc thái khác, như trang trọng, mơ hồ... Điều này là đúng cho mọi trường hợp, đến nỗi người viết thực sự bàng hoàng. Chỉ xin giới thiệu vài thí dụ.

Chữ *quê nhà* có thể có những từ đồng nghĩa như sau: *quê*, *gốc phần*, là những từ thuần Việt và *tổ phần*, *hương quan*, *gia hương* là những từ Hán Việt. Tất cả những từ này đều có trong *Truyện Kiều*.

Vậy ta hãy nhận xét xem chúng có được dùng đúng bối cảnh hay không, như đã nói ở chương II, mục 5, khi bàn đến những phán đoán về giá trị.

Chữ *quê* được dùng mỗi khi nói đến quê hương có thực. Chẳng hạn câu 565: *Buồn trông phong cảnh quê người*, hay nói đến đến quê của Mã Giám Sinh: *Hỏi quê rằng huyện Lâm Thanh cũng gần* (626). Khi Thúc Sinh lên đường, Nguyễn Du nói: *Nhớ quê chàng lại tìm đường thăm quê* (1800). Đó là cái quê cụ thể, có thực, và khách quan. Khi hình ảnh quê hương tồn tại trong óc người ta như một hình ảnh có thực, thì tác giả dùng chữ *hồn quê*, *lòng quê*, *nỗi quê*. Khi hình ảnh ấy bắt đầu lùi ra xa, nhưng vẫn còn thực, thì tác giả dùng chữ *gốc phần*: *Hỏi tàn được thấy gốc phần là may* (2588). Đây là một mơ ước, nhưng mơ ước thực tế hết sức thiết tha. Trái lại chữ *hương quan* xuất hiện trong câu 1266: *Giấc hương quan luống ngẩn ngơ canh dài*.

Đây là quê hương ở trong giấc mơ. Dừng từ Hán Việt tài đến thế là cùng.

Hai chữ *cố nhân* và *người cũ* là đồng nghĩa, nhưng được dùng trong những hoàn cảnh khác nhau. Kiều gặp lại Kim Trọng sau mười lăm năm luân lạc. Câu thơ cho ta thấy cái nhìn của Kiều đối với Kim Trọng: *Nọ chàng Kim đó là người ngày xưa* (3012), Kim Trọng không phải *cố nhân*, cũng không phải *người cũ*, đó là con người của mình trong ngày xa xưa, nhưng hiện nay đang đứng trước mặt mình. Chữ *người cũ* là chỉ chính Thúy Kiều trong câu nàng nói với Thúc Sinh hôm báo ân báo oán: *Lâm Tri người cũ chàng còn nhớ chăng?* (2328). Nàng tự xưng mình là "*người cũ*", còn gọi Thúc Sinh là "*cố nhân*", tức là một người nay đã rất xa xôi đối với Thúc Sinh, vì nàng đã là vợ Từ Hải. Cần phải hiểu nàng là *người cũ* của Thúc Sinh vì nàng biết Thúc Sinh vẫn yêu nàng, nhưng Thúc Sinh này chỉ là *cố nhân* của nàng mà thôi, nàng chỉ cảm ơn Thúc Sinh, mà không phải yêu như trước. Chữ *cố nhân* còn dùng để chỉ Giác Duyên, trong câu 2400 "*Cố nhân đã để mấy khi bàn hoàn*", chữ này có nghĩa là Giác Duyên là người có ơn với nàng, quen biết từ xưa, và gắn bó. Nhưng chữ *cố nhân* trong câu 1797-8: "*Tìm đâu cho thấy cố nhân, Ngâm câu vận mệnh khuấy dần nhớ thương*", thì mới là tuyệt. Lúc này Thúc Sinh tưởng Kiều đã chết, do đó nên dùng chữ thuần Việt ở đây thì sẽ hồng mất cả cái sắc thái bàng khuâng, cái vẻ xa vời như trong giấc chiêm bao. Nhà phong cách học cũng

cần có mỹ cảm nhạy bén như bất kỳ ai nghiên cứu văn học. Nhưng anh ta không được bám vào cái cảm giác nhạy bén ấy để trình bày cảm nghĩ của mình. Thậm chí, anh ta không được quyền nói cho hay. Anh ta phải nói cho rõ bằng quan hệ ngôn ngữ. Một nhà phong cách học nói văn vẻ sẽ phạm cái nguy cơ là lôi cuốn người đọc bằng tài hùng biện của mình chứ không phải bằng quan hệ ngôn ngữ khách quan. Nếu anh ta trình bày có hình tượng, thì chẳng qua chỉ là bắt đắc dĩ để cho quan hệ ngôn ngữ dễ nhận thức, chứ anh ta không hề xem đó là ưu điểm của mình.

Chữ *cha* có nhiều từ đồng nghĩa ở trong *Truyện Kiều*: *nhà xuân, xuân đường, nhà thung*. Chữ *cha* được Nguyễn Du dùng để chỉ ông cha cụ thể: *Rẽ cho để thiếp bán mình chuộc cha* (606). Nhưng riêng ông cha của Thúc Sinh, lại được gọi là *xuân đường*, mặc dầu ông ta có mặt trong nhà *Lại vừa gặp khoảng xuân đường về quê* (1292), bởi vì Thúc Sinh rất sợ cha mình, và ông ta sau này chống lại việc Thúc Sinh lấy Kiều. Người cha của Kim Trọng cũng được gọi là *xuân đường*, vì ông ta ở xa. Còn khi ông cha có mặt, thì Nguyễn Du dùng *nhà thung*. Tóm lại ông hết sức chú trọng đến sự khu biệt về sắc thái gọi cảm của từ Việt và của từ Hán Việt, nhận thức rõ ràng sự khác nhau của chúng về mặt này.

Chúng tôi không nói thêm về những sự phân biệt này, bởi vì các bạn đã có trong tay quyển *Từ điển Truyện Kiều*, là một công cụ rất tốt để kiểm tra trình

độ thành thạo về kỹ thuật của tác giả trong việc sử dụng các từ đồng nghĩa.

21. Bây giờ xin nói sang lớp từ thứ ba trong tiếng Việt, là lớp từ *láy âm*. Trong phạm vi rất hẹp là phong cách Nguyễn Du, chúng tôi không thể nói về các kiểu láy âm, phân tích ngữ nghĩa của từng kiểu, cũng như nhiều quan hệ ngôn ngữ trong từ láy âm, bởi vì làm thế sẽ đi xa chủ đề. Chúng tôi chỉ thu hẹp vào một vài quan hệ ngôn ngữ chính, giúp bạn đọc sơ bộ có một khái niệm về từ láy âm, cũng như cách Nguyễn Du sử dụng nó mà thôi.

22. Xét về mặt nghĩa, từ láy âm làm thành một nhóm riêng, khác xa các từ thuần Việt và các từ Hán Việt. Các từ trên đều chỉ những khái niệm có thể giải thích được khá dễ dàng. Riêng các từ láy âm, không kể một số danh từ, như *châu chấu*, *cắc kè*,... *bình bịch*, thì đều không chỉ vào bản thân hành động hay tính chất, mà chỉ một sắc thái, một hình dáng, một nét tiêu biểu của hành động, hay của tính chất. Chữ *buồn* trong *Buồn trông cửa bể chiều hôm* (1047) là chỉ một tính chất cụ thể, nhưng chữ *bâng khuâng* trong *Bâng khuâng nhớ cánh nhớ người* (254), lại chỉ một nỗi buồn nhẹ nhàng, xen lẫn với nghĩ ngợi bâng quơ, rất khó giải thích. Điều này cũng không phải do một lý do gì huyền bí, mà do những quan hệ ngôn ngữ tạo nên.

Một từ láy âm như *bâng khuâng*, *dập dìu*, *xôn xao*, *sấm sầm*..., gây nên ở người Việt những sắc thái cảm xúc thống nhất mà nhà phong cách học phải giải

thích được bằng cách hình thức hoá các cảm xúc ấy thành những quan hệ ngôn ngữ. Rất tiếc là trong quyển này chúng tôi không thể làm được điều đó như chúng tôi có thể làm phần nào đối với từ Hán Việt. Sở dĩ thế là vì trong khái niệm từ láy âm theo cách hiểu quen thuộc, chứa đựng những lớp từ hết sức khác nhau. Nếu gộp tất cả lại mà khảo sát, thì không thể nào hình thức hoá chúng được. Nhưng nếu tách ra từng loại một, thì lại phải áp dụng những thao tác quá phức tạp đối với một công trình chỉ nghiên cứu từ láy âm của Nguyễn Du như một phần hết sức nhỏ. Để tránh khỏi gây hiểu lầm, tạm thời chúng tôi chấp nhận cách hiểu từ láy âm theo như thông thường vẫn hiểu, mà không đi sâu vào những sự phân biệt, chỉ giới thiệu phương pháp sử dụng của Nguyễn Du để đạt được những sắc thái cảm xúc mà ông cần đến, và giải thích tại sao lại đạt được những sắc thái ấy.

23. Trước hết, ta thấy Nguyễn Du sử dụng rất nhiều từ láy âm trong tác phẩm mình. Điều đó không phải là tự nhiên mà có. Người quen với từ chương học, thấy ngay đây là một sự nhân nhượng của tác giả đối với thơ dân gian. Tác giả cố sử dụng những từ dân dã để làm dịu bớt ảnh hưởng bác học. Không phải ngẫu nhiên mà *Cung oán ngâm khúc* ít từ láy âm. Trong truyền thống văn học Trung Quốc, trong *Kinh thi* có vô số từ láy âm, nhưng bước sang thơ Đường, từ láy âm hầu như vắng mặt. Tình hình này vẫn được duy trì trong thơ Tống, Minh, Thanh. Trong thơ Đường Luật

của Việt Nam, từ láy âm được sử dụng trong thơ Hồ Xuân Hương, một phần trong thơ Thanh Quan, nhưng ở nhiều nhà thơ khác cũng ít dùng.

24. Không những Nguyễn Du sử dụng nhiều từ láy âm mà còn dành cho từ này địa vị chủ đạo trong câu khi dùng đến nó. Trong ngôn ngữ thông thường, từ láy âm đứng sau danh từ. Chúng ta nói: *Hương trăm hỷ còn thoang thoảng chưa phai*. Trái lại, Nguyễn Du nói khác, ông dùng biện pháp đảo ngược để nêu bật tác dụng của từ láy âm: *Hãy còn thoang thoảng hương trăm chưa phai* (300). Thậm chí, ông đưa từ láy âm lên đầu câu thơ. Biện pháp này là rất quan trọng để làm cho câu thơ tràn ngập âm hưởng và cảm xúc, bởi vì trong cú pháp Việt Nam, khi một tân ngữ hay một từ miêu tả bị đảo ngược vị trí đưa lên đầu câu, thì cái câu đặt trọng tâm vào tân ngữ và vào từ miêu tả (xem chương IX, mục 10).

Một sự thống kê sau đây sẽ cho ta biết cách lựa chọn của Nguyễn Du và thấy rõ rằng đây là một cách lựa chọn có ý thức. Trong *Truyện Kiều* có 507 từ láy âm, tức là tính theo số câu thơ cứ 6,4 câu thơ có một từ láy âm. Đây là một tỷ lệ rất cao.

Trong số 507 từ láy âm, có đến 102 từ láy âm đứng ở đầu câu:

Lơ thơ tơ liễu buông mảnh (269)

Tần ngần đứng suốt giờ lâu (273)

Xăm xăm băng lối vườn khuya một mình (432)

Có 95 từ láy âm tuy không đứng đầu câu, nhưng ở vị trí đảo ngược, tức là đứng trước danh từ hay động từ mà nó chỉ định:

Thiệt lòng mình cũng nao nao lòng người (492)

Khiến người ngồi đó mà ngơ ngẩn sầu (486)

Trước xe lơi lả han chào (925)...

Có 310 từ láy âm theo đúng vị trí ngữ pháp thông thường, tức là sau danh từ hay sau động từ:

Hình dung chải chuốt, áo khăn dịu dàng (1060)

Bóng nga thấp thoáng dưới màn (1063)

Dậm rừng bước thấp bước cao hải hùng (1128)

25. Biện pháp đảo ngược từ láy âm là hết sức quan trọng để đạt đến kết quả mà Nguyễn Du cố hết sức vươn tới: đưa ra được một câu thơ lục bát rất dân gian, nhưng lại rất tao nhã, nghệ thuật. Đây là điểm cực khó của nghệ thuật. Khi ta thông thạo kỹ thuật thơ, thì làm một bài thơ dân gian không khó, mà làm một bài thơ cao sang cũng dễ. Cái khó nhất là phải giữ phong thái dân dã, nhưng lại không quê mùa, mà tao nhã thực sự nên thơ. Để làm được điều đó, đã có một truyền thống nghệ thuật là đảo ngược từ, đặt từ nào mang thông báo nghệ thuật lên trước từ mang thông báo sự việc. Biện pháp này các nhà thơ hiện đại cũng rất thông thạo, tuy không ai nói ra. Thí dụ:

Bạc phơ mái tóc người cha

Ba mươi năm Đảng nở hoa tặng người (Tố Hữu)

Rõ ràng là màu bạc mái tóc bao trùm cả câu thơ.
Xuân Diệu cũng thông thạo biện pháp này:

Huy hoàng trắng rộng nguy nga gió

Xanh biếc trời cao bạc đất bằng

Câu thơ toàn chữ Việt (*huy hoàng* và *nguy nga* tuy gốc Hán Việt nhưng được xem như từ láy âm) mà đọc nghe sang như câu thơ đời Đường. Hai câu thơ này mà người ta cho là của Hồ Xuân Hương cũng xây dựng trên thủ pháp ấy:

Xanh um cổ thụ tròn xoe tán,

Trắng xoá tràng giang phẳng lặng tờ

Như vậy đó là một biện pháp quen thuộc, nhưng sử dụng với tần số cao nhất vẫn là Nguyễn Du. Vì số từ láy âm ở vị trí đảo ngược là 197 từ. Đặc biệt trong số 310 từ láy âm không đảo ngược, có 171 từ láy âm ở cuối câu thơ, tức là ở vị trí rất quan trọng để nâng cao âm hưởng câu thơ, những từ ở giữa câu (không phải ở đầu và ở cuối) phần lớn ở vào địa vị đầu vế thứ hai, tức là cũng ở vị trí quan trọng đối với hình tượng của câu thơ. Tóm lại, Nguyễn Du không những dành cho các từ láy âm một số lượng cao, mà còn dành cho chúng những vị trí then chốt nhất.

26. Bây giờ ta hãy xét xem các từ láy âm này đem thêm những sắc thái gợi cảm gì, ngoài ý nghĩa thông báo. Như đã nói ở chương I, chỉ có cái gì không thuộc thông báo về sự việc, thì mới thuộc phạm vi của

phong cách học, cái gì thuộc thông báo về sự việc, không phải là đối tượng của phong cách học.

Thứ nhất, phải nói đến những *từ điệp*, tức là lặp lại hoàn toàn. Những từ này thuộc nhiều loại, và sắc thái biểu cảm của chúng là khác nhau tùy theo loại.

Nếu đây là một danh từ, đại từ điệp, thì không kể những từ chỉ một sự vật như *chuồn chuồn*, *cào cào*, làm thành một từ đơn nhất, các danh từ, đại từ điệp chỉ một khái niệm có tính bao quát không chấp nhận ngoại lệ nào hết. Thí dụ:

Thệ sự kể hết mọi lời,

Lòng lòng cũng giận, người người chấp uy (2307-8)

Bình thành công đức bấy lâu,

Ai ai cũng đội trên đầu biết bao (2491-2)

Khi nó là tính từ, thì từ điệp mang sắc thái giảm nhẹ nhưng nếu đặt ở trước danh từ, thì lại mang thêm sắc thái bao quát:

Nao nao dòng nước uốn quanh,

Nhịp cầu nho nhỏ cuối ghềnh bắc ngang.

Sề sề nắm đất bên đường,

Rầu rầu ngọn cỏ nửa vàng nửa xanh (55-8)

Nếu đó là từ chỉ tiếng động, thì nó chỉ một tiếng động được nhấn mạnh:

Ào ào đổ lộc rung cây (121)

Dùng dùng gió giật mây vẩn,

Một xe trong cõi hồng trần như bay (907-8)

27. Những từ láy âm trên đây theo cách nhìn của chúng tôi không phải là những từ láy âm thực sự. Những từ láy âm thực sự phải có ba điều kiện: a) Từ láy âm phải duy trì được một trong hai bộ phận, hoặc là thủy âm (*lơ lảo, lả lơi, lẩn la...*), hoặc là vần (*bằng khuâng, lao xao, lừng thừng...*), tức là từ láy âm trong cách nhìn của chúng tôi chỉ thu hẹp vào hai loại này thôi. b) thứ hai, cái khuôn láy âm phải là phổ biến, tức là có hàng loạt từ được cấu tạo theo khuôn này, chứ không phải chỉ có một hai từ. Chẳng hạn cái khuôn láy nguyên âm *-ol-e* rất phổ biến. Ta bắt gặp nó trong *lo le, khô khê, long lanh (long leng), thỏ thẻ*... Như vậy các từ trên đều là láy âm. Trái lại *xin xỏ, đánh đá* đều không phải láy âm, vì khuôn *-in/-o* chỉ thu hẹp vào một từ, khuôn *anh (eng)/-a* cũng thế. Cần phải loại trừ tất cả những từ mà khuôn láy âm không có sức sản xuất, bởi vì nếu ta khảo sát lịch sử, thì sẽ thấy các từ này trong tiếng Việt cổ đều gồm hai từ có nghĩa độc lập, nhưng sau này trong quá trình phát triển của tiếng Việt, có một từ hay cả hai mất nghĩa, cho nên ta tưởng là láy âm. Trong tiếng Thái *xo* là "xin", *đá* là "chửi". c) Một từ chỉ là láy âm khi ta giải thích được bằng ngữ âm học quy luật láy âm. Chẳng hạn quy luật láy âm *-ol-e* là giải thích được theo quy luật láy âm chung là các nguyên âm luân phiên (thay thế) nhau theo quy tắc vẫn giữ nguyên độ mở cửa miệng, chỉ đổi dòng mà thôi. *O*

và *e* cùng thuộc độ mở của miệng, chỉ khác nhau về dòng mà thôi, *o* thuộc dòng sau. còn *e* thuộc dòng trước (xem chương VI, mục 25).

Những hạn chế này là hết sức cần thiết để có thể xây dựng phong cách học về từ láy âm. Nếu không, không tài nào giải thích được các sắc thái biểu cảm mà mỗi khuôn láy âm đem đến cho thông báo. Nói chung, các từ láy âm thực sự đều có một đặc điểm hết sức quan trọng về ngữ nghĩa đã được các nhà văn khai thác. Đó là các từ láy âm rất khó giải thích bằng khái niệm như các từ khác. Chữ *nghiêng* giải thích được là "lệch về một bên", nhưng chữ *khấp khểnh*, trong "*Vó cẩu khấp khểnh bánh xe gập ghềnh*" (870) thì giải thích thế nào bằng khái niệm được? Từ láy âm về sự vật, nêu lên sự vận động của nó, gọi cho ta biết đường nét của sự vận động. Đây là một sự vận động lên xuống không đều, được tạo nên do khuôn láy âm *áp-l-ênh*, mà ta thấy trong hàng loạt từ: *bấp bênh*, *gập ghềnh*, *tấp tễnh*, *bập bênh*. Cái khuôn này làm cho người Việt cảm thấy có một bức tranh bằng âm thanh.

28. Dưới đây, chúng tôi sơ bộ giới thiệu một vài qui tắc ngữ nghĩa và ngữ âm của từ láy âm đã được Nguyễn Du sử dụng.

Khi một từ láy âm là điệp vần như *bát ngát*, trong *Bốn bề bát ngát xa trông*; *bơ vơ* trong: *Chân trời góc bể bơ vơ* (1041), thì chữ thứ hai là chữ chính, có nghĩa. Điều này không thể là ngẫu nhiên được. Chữ thứ hai có thể có khả năng hoạt động một mình trong tiếng Việt

hiện đại (như chữ *ngát* trong *ngát hương*), có thể không (như chữ *vơ* trong *bơ vơ*), nhưng vẫn có thể căn cứ vào khuôn láy âm mà tách ra được.

Chữ thứ hai vẫn là chữ chính trong trường hợp những từ láy âm trong đó chung âm của vần thứ hai là một âm tắc (-p, -t, -c [-ch]), còn chung âm của vần thứ nhất là một âm mũi, cùng vị trí cấu âm với chung âm thứ nhất: -m, -n, -ng [-nh].

a) Những từ láy âm có chung âm -m/-p: *nham nháp, tằm tấp, thám thắp, sấm sập, cảm cập, hèm hẹp, thêm thiếp, nướm nượp, nôm nốp*.

Hãy còn thêm thiếp giấc nồng chưa phai (1714)

Tiếng mau sấm sập như trời đổ mưa (484)

b) Những từ láy âm có chung âm -n/-t: *bần bật, san sát, man mát, vùn vụt, biến biệt, phần phật...*

Nàng thì bần bật giấc tiên (989)

Bé ngoài thôn thót nói cười (1815)

c) Những từ láy âm có chung âm -nh (ng)/-ch(-c): *khanh khách, khang khác, thỉnh thích, bình bịch...*

29. Trong hiện tượng luân phiên giữa hai nguyên âm, có quy luật sau đây. Hai nguyên âm vẫn giữ nguyên độ mở như nhau (xem sơ đồ nguyên âm ở mục III.7 chương VII), chỉ có khác nhau về dòng mà thôi. Do đó:

a) o láy với e: *võ vẽ, trộ trệ, nhỏ nhỏ, cò kè, ho he, khò khè*.

Sự lấy âm này có thể kéo theo cả chung âm như nhau, thành các khuôn *-oml-em* (*hom hem, thòm thềm, móm mém*), *-onl-en* (*rón rén, mon men*), *-ol-et* (*cột kẹt, trót trét*), *-ópl-ép* (*nhóp nhép, xốp xẹp, móp mép*), *-ongl-anh(-eng)* (*long lanh, trông trành, mong manh*), *-ocl-ach(ec)* (*róc rách, vọc vạch...*)

Long lanh đáy nước in trời (1603)

Ngoài hiên thả thả oanh vàng (239)

b) *ô* lấy với *ê*: *sổ sế, vỗ về, ngô nghê, gồ ghề*. Sự lấy âm này có thể kéo theo cả chung âm như nhau, tạo thành các khuôn *-ôn/-ên* (*hỗn hển, thốn thển*), *-ông/-êng* (*mông mênh, chông chênh*), *-ocl-éch(éc)* (*xóc xếch, góc ghếch...*)

Ngập ngừng ông mới vỗ về giải khuyển (2800)

c) *u* (đòng sau) lấy với *ư* (đòng giữa) hay với *i* (đòng trước): *trù trừ, trùng trùng, khùng khỉnh, rục rịch, nhũ nhữ, chúm chúm, cũ kỹ, khù khì...*

Lại còn khùng khỉnh làm cao thế này (1734)

Cũng như trong hiện tượng hiệp vần, các nguyên âm dùng giữa như *ơ* và *a* lấy âm rộng rãi với cả hai đòng, mà không theo độ mở của miệng. Ở lấy âm chẳng hạn với *a*: *mơ man, nhóp nháp, vớt vát*. *A* có thể lấy với mọi vần: *dần dà, hóc hác, ve vãn, gồ gạc, lênh (lêng) lảng*; *ã* là nguyên âm của *a* cũng có đặc điểm ấy. Ví dụ: *vùng vằng, tung tăng*. Ở (*á*) cũng có tình trạng ấy: *ngu ngơ, hăm hở, thần thờ, mập mờ...*

Nhiều khi do sự phát triển lịch sử cho nên khuôn láy âm trở nên khá phức tạp, nhưng chỉ cần phục hồi nguồn gốc cổ một chút, là thấy nó giản dị. Chẳng hạn chung âm -y trong *bay, cày, muối* ngày trước là chung âm -n, điều mà ta còn thấy trong tiếng địa phương ở Nghệ An, Thanh Hoá, ở đây người ta nói *tàu bay* là *tàu bân*, *con muối* là *con muôn*, *đi cày* là *đi cầnn*... Do đó, ta có những hiện tượng luân phiên: *ayl-ăn* (trước kia là *ănlan*) *ngay ngắn, may mắn, dày dặn*...; *ây-l-ân* (trước kia là *ânl-ân*): *gây cản*; *ayl-ất* (trước kia là *ănl-ất*): *lay lắt, gay gắt, quay quắt*...

Tóm lại, hiện tượng láy âm là tuân theo những quy tắc rất chặt chẽ. Chẳng hạn *o* không thể láy âm với *u*, với *ư* với *ơ*; *ô* không thể láy âm với *e*, với *i*, với *u*...

30. Một từ láy âm có thể được một sắc thái biểu cảm riêng do khuôn láy âm đưa đến. Chẳng hạn, các từ láy âm với -*ăn* như *vuông vắn, đồ dẩn, đều đặn*, thì có thể cái nghĩa là "hợp với một tiêu chuẩn nhất định". Những từ láy âm với *áp* có thêm cái nghĩa là một cái gì không đều đặn, điều mà ta thấy trong *gập ghềnh, khắp khểnh, nhấp nháy, trập trùng, phập phồng, nhấp nhàng*... Chính cái nghĩa của khuôn láy âm đã đem đến sắc thái gợi cảm đặc biệt cho các từ láy âm, làm cho chúng thành những bức tranh về ngôn ngữ.

31. Chúng tôi cố ý tìm xem Nguyễn Du có phải là nhà thơ sử dụng âm thanh để gợi tả, tạo nên những bức tranh bằng âm thanh hay không. Sau khi khảo sát cẩn thận, chúng tôi có thể khẳng định Nguyễn Du

không sử dụng biện pháp này một cách có ý thức. Biện pháp này đã được Hồ Xuân Hương sử dụng, và Thanh Quan cũng sử dụng một phần, nhưng Nguyễn Du không làm. Các nhà thơ mới thường sử dụng biện pháp này, Nguyễn Du không phải nhà thơ sử dụng âm nhạc như một công cụ bên ngoài thông báo. Ông chủ yếu sử dụng tính đa dạng về nhịp, không sử dụng tính đa dạng về âm. Điều này một phần có lẽ do đặc điểm của thể thơ lục bát không tiện cho biện pháp này. Tố Hữu nói:

“Em ơi Ba Lan, mùa tuyết tan,

Đường bạch dương sương trắng nắng tràn”

Ta có một câu thơ mệnh mông, vì bản thân âm hưởng của những vần *an, ương, ăng*, toàn là chung âm mũi có độ vang cao⁽¹⁾. Biện pháp này có thể nói ngày xưa chưa biết đến. Cần so sánh cho công bằng: thơ hiện đại giàu nhạc tính hơn thơ Nguyễn Du nhưng kém Nguyễn Du về nhịp.

32. Để kết thúc, chúng tôi chỉ xin nói vài chữ về từ chương học cổ mà Nguyễn Du đã tiếp thu. Truyền thống Trung Quốc đã tạo ra một nền từ chương học rất cao, với những tự pháp, thiên pháp, chương pháp hết sức tinh vi mà bây giờ vẫn có thể có tác dụng. Chỉ xin giới thiệu một biện pháp, tức là biện pháp hô ứng. Theo biện pháp này, một chữ dùng ở câu trước thế nào, cũng sẽ được ứng với một chữ ở câu cách đó một khoảng,

⁽¹⁾ Hai câu này còn có ba vần trong: *lan / tan, dương / sương, trắng / nắng, trong đó hai vần đầu là vần chui.*

dài ngắn không quan trọng, nhưng đúng vào lúc cần. Chính biện pháp này đã đem đến cho *Truyện Kiều* tính chất căng thẳng của một vở kịch.

Ta hãy đối lập những suy nghĩ, những tính toán của Hoạn Thư với những lời của Thúy Kiều trong đoạn trả ơn báo oán, thì thấy có sự hô ứng rất rõ. Hoạn Thư nghĩ *Kiến trong miệng chén lại bỏ đi đâu?* (1548), thì Thúy Kiều nói: *Kiến bỏ miệng chén chưa lâu* (2335). Hoạn Thư nghĩ *Cũng dung kẻ dưới mới là lượng trên* (1540), thì Thúy Kiều nói *Làm ra thì cũng là người nhỏ nhen* (2376). Bút pháp Nguyễn Du là thế, câu này tung ra là có câu khác ứng lại, chọi nhau từng chữ một.

Thúc Sinh thể thốt với Kiều: *Trăm điều hãy cứ trông vào một ta* (1364), thì sau đó khi gặp Kiều ở Quan âm các, nói: *Ái ân ta có ngần này mà thôi* (1972). Trước kia Thúc Sinh nói: *Đá vàng cũng quyết, phong ba cũng liễu* (1366), thì sau này chàng lại nói: *Thiệt riêng đấy cũng lại càng cực đây* (1970). Nguyễn Du viết *Truyện Kiều* với một trình độ điêu luyện về từ chương học cổ mà ở Việt Nam chỉ có Nguyễn Trãi mới đạt được, như khi ta đọc *Bình ngô đại cáo*. Câu văn của hai tác giả lên xuống như núi, điệp điệp trùng trùng, câu này buông ra, tức khắc có câu kia ứng lại, ý này vừa được biểu lộ, tức khắc có ý khác bác lại. Người đọc bị cuốn hút, nhưng không hiểu tại sao.

Văn của một đại gia khác văn của một nghệ sĩ trung bình không ở chữ dùng, mà ở thiên pháp và chương pháp. Chữ dùng dễ thấy, nhưng chương pháp

và thiên pháp thì hết sức khó tìm. Một nhà văn bình thường chấp những đoạn hay lại để thành một tác phẩm. Một nhà văn lớn viết một đoạn, là tính trước đến các đoạn khác, cốt tạo nên một tổng thể hữu cơ. Chữ dùng có thể là bình thường, từng đoạn tách riêng chưa chắc đã đặc sắc, nhưng khi xét trong quan hệ nội bộ của bài thơ, thì tự nó gây nên những sắc thái biểu cảm sâu sắc và tế nhị. Nếu ta làm một bài thơ trên dưới hai chục câu, thì không cần đến thiên pháp và chương pháp làm gì. Nhưng muốn xây dựng một trường ca lớn mà bỏ quên từ chương học cổ thì rất là uổng.

Thế hệ các ông tiến sĩ, hoàng giáp đã qua. Họ mang theo họ một vốn hiểu biết văn học không nhỏ. Muốn hiểu họ như những người lao động nghệ thuật, và muốn lao động nghệ thuật ở quy mô lớn, không thể coi nhẹ vốn kỹ thuật mà họ đã tích lũy.

CHƯƠNG IX

NGŨ PHÁP NGUYỄN DU

1. Nói đến ngữ pháp một nhà văn có vẻ như không liên quan gì đến phong cách học, bởi vì ngữ pháp là một hiện tượng ngôn ngữ có tính chất toàn dân, không phải của một người. Tuy vậy, đối với trường hợp Nguyễn Du lại cần phải nhắc đến, bởi vì:

a) Ngữ pháp của Nguyễn Du với tính cách ngữ pháp của ngôn ngữ văn học Việt Nam từ thế kỷ 19 về trước, trước khi tiếp xúc với ngôn ngữ phương Tây là rất khác ngữ pháp hiện nay. Nếu không phân tích thấy những đặc điểm riêng của ngữ pháp này, thì khi giảng Nguyễn Du sẽ gặp nhiều điều lúng túng. Ta lại quen lấy Nguyễn Du làm mẫu mực cho ngữ pháp Việt Nam hiện đại, kết quả là việc giảng ngữ pháp hiện đại càng thêm rắc rối.

b) Vì ngữ pháp Nguyễn Du, mặc dầu về cơ bản vẫn là ngữ pháp Việt Nam, nhưng lại có những điểm khác ngữ pháp hiện đại, cho nên đối với người hiện đại, nó biến thành một kiểu lựa chọn. Cái gì thuộc vào kiểu lựa chọn, cái đó thuộc vào phong cách học.

2. Người ta đã thử áp dụng mọi biện pháp có thể có của ngữ pháp học Châu Âu vào tiếng Việt và các

ngôn ngữ không biến đổi của Châu Á, nhưng cho đến nay chưa đạt được kết quả. *Ngữ pháp học chỉ đạt được kết quả khi nó tìm ra được cái ý nghĩa ngữ pháp khách quan tổ chức lại các từ trong câu nói và cấp cho cái chuỗi các từ này tính gắn bó chặt chẽ của tư duy.* Nhưng vì đi tìm ý nghĩa ngữ pháp bằng con đường hình thức, cho nên ở Việt Nam cũng như ở Châu Á chưa tìm được ý nghĩa ngữ pháp. Ngữ pháp học về các ngôn ngữ này đòi hỏi một sự thức nhận về phương pháp mới có thể tìm ra được ý nghĩa ngữ pháp khách quan. Quan điểm của chúng tôi là quan điểm *ngữ pháp ngữ nghĩa*. Trong phạm vi chương này, để tránh mọi tranh luận, chúng tôi chỉ xin trình bày những suy nghĩ của mình dưới hình thức những kết quả rất thực tiễn mà các bạn có thể sử dụng ngay để phân tích ngữ pháp Nguyễn Du, thấy được chỗ mạnh và chỗ yếu của ngữ pháp ấy.

3. Một câu của Nguyễn Du thường rất ngắn. Câu dài nhất chỉ có 14 chữ, thu gọn trong hai câu lục bát. Trong cái câu ấy, bao giờ cũng có ít nhất một vị *ngữ* tức là bộ phận trả lời câu hỏi làm gì? hay ở tình trạng như thế nào? Trái lại, bộ phận trả lời hỏi ai, cái gì làm? hay cái gì ở trong tình trạng như thế? tức là *chủ ngữ* thường vắng mặt. Riêng hiện tượng vị ngữ bao giờ cũng có mặt trong câu thơ Nguyễn Du, trái lại chủ ngữ thường vắng mặt, cũng chứng minh câu Việt Nam không có hai trung tâm là Chủ và Vị, mà chỉ có một trung tâm là Vị mà thôi. Thí dụ câu 3-4:

Trải qua một cuộc bể dâu,

Những điều trông thấy mà đau đớn lòng.

Các chữ "trải qua", "trông thấy", "đau đớn" trả lời câu hỏi làm gì? là vị ngữ. Còn ai "trải qua, trông thấy, đau đớn" thì vắng mặt.

4. Một câu không phải là một chuỗi từ chấp lại với nhau, mà là *một thể thống nhất gắn bó do các ý nghĩa ngữ pháp tương hợp qua lại với nhau đưa đến*. Trong câu Châu Âu, các ý nghĩa ngữ pháp ấy được biểu hiện bằng quy luật tương hợp (accord) về hình thức: một chủ ngữ thì ở chủ cách và có quan hệ về số với động từ, động từ lại có quan hệ về cách với tân ngữ, mỗi động từ đòi hỏi một cách nhất định. *Trong tiếng Việt, cũng như tiếng Hán, và các tiếng Đông Nam Á, cũng có quan hệ tương hợp về ý nghĩa ngữ pháp hết như tiếng Châu Âu, chỉ khác một điều là quan hệ ấy không phải là sự tương hợp về hình thức, mà là sự tương hợp về nét nghĩa*. Chính nhờ sự tương hợp về ý nghĩa ngữ pháp như vậy, mà câu văn Đông Nam Á và Trung Quốc mặc dầu không có sự biến đổi về hình thức, vẫn diễn đạt được một ý kiến gãy gọn.

Chính vì sự tương hợp giữa các ý nghĩa ngữ pháp này, mà trong câu văn Việt Nam người ta có thể phân xuất một cách khách quan ra vị ngữ, chủ ngữ, tân ngữ, ba vế chủ đạo của câu. Trong *Tôi ăn cơm*, thì *tôi* là chủ ngữ, *cơm* là tân ngữ, bởi vì vị ngữ *ăn* giả thiết hai ý nghĩa ngữ pháp là chủ ngữ của nó phải là một vật hữu

sinh (do đó *tôi* là chủ ngữ), và đối tượng *ăn* phải là một thức ăn (do đó *com* là tân ngữ). Bất kỳ từ nào, dù vị trí ở đâu, mà tự thân nó không có nét nghĩa có thể tương hợp được với nét nghĩa của vị ngữ, với cương vị chủ ngữ hay tân ngữ, đều không được làm chủ ngữ hay tân ngữ, mà phải đóng vai trạng ngữ, tức là một từ chỉ trường hợp. Còn trạng ngữ là loại gì, cũng tùy theo nghĩa của từ, nếu nó là từ chỉ nơi chốn thì đó là trạng ngữ nơi chốn, nếu là từ chỉ vị trí thì đó là trạng ngữ vị trí, nếu là từ chỉ thời gian thì đó là trạng ngữ thời gian... *Tất cả đều dựa theo sự tương hợp ý nghĩa ngữ pháp cả.* Trong câu *Nghĩ người ăn gió nằm mưa xót thảm* (554) thì *gió* không thể là tân ngữ của *ăn* được (*gió* không phải thức ăn) cho nên là trạng ngữ nơi chốn (*ăn* ngoài *gió*), *mưa* cũng không thể là đối tượng của *nằm* được, cho nên là trạng ngữ nơi chốn (*nằm* ngoài *mưa*); cũng vậy, *Giờ ăn com* thì *giờ* không thể là chủ ngữ của *ăn* được mà là trạng ngữ thời gian. Chính vì vậy khi nói *Tôi ăn đất* thì *đất* là trạng ngữ nơi chốn nhưng *Con đun ăn đất* thì *đất* lại là tân ngữ của *ăn*, bởi vì *đất* chính là thức ăn của con đun. Trong *Tôi ăn bát*, *bát* là công cụ chứ không phải là thức ăn, vậy nó là trạng ngữ công cụ, nhưng trong *Người làm xiếc ăn bát* thì *bát* lại là tân ngữ, bởi vì người làm xiếc làm được những điều mà người bình thường không thể làm được. Nếu anh ta *ăn bằng bát* như tôi thì anh ta đâu phải là người làm xiếc nữa? Qua nhận xét này, ta thấy rõ rằng tiếng Việt cũng như mọi ngôn ngữ của loài người đều có những ý nghĩa ngữ pháp khác nhau nằm ngoài ý

nghĩa từ vựng và tổ chức các ý nghĩa từ vựng lại theo yêu cầu của ngữ pháp bằng luật tương hợp các ý nghĩa ngữ pháp. Sự khác nhau chỉ là ở cách thức thực hiện bằng sự thay đổi hình thức hay bằng nét nghĩa trong từ mà thôi. Trong *Tôi đi xe*, *đi* có nghĩa là "tự mình đi chuyển vị trí của mình", do đó *xe* là trạng ngữ phương tiện, trái lại trong *Tôi đi con tốt*, thì *đi* lại có nghĩa là đi chuyển vị trí một vật khác cho nên *con tốt* là tân ngữ. Nét nghĩa *con tốt* tác động ngược lại tới nét nghĩa của *đi*, bắt buộc nét nghĩa của *đi* phải thay đổi, từ chỗ là tự mình vận động, nó có nghĩa là "đi chuyển một vật khác". Rõ ràng có sự tương hợp về ý nghĩa ngữ pháp giữa Chủ, Vị và Tân, *chung cho mọi ngôn ngữ của loài người*, và đây là cơ sở cho một lý luận ngữ pháp đại cương. Lý luận ngữ pháp Châu Âu, với mọi thành tựu rực rỡ của nó, vẫn chỉ là ngữ pháp của một loại hình ngôn ngữ riêng, loại hình các ngôn ngữ biến tố (flexionnel).

5. Vấn đề quan hệ giữa các vế trong câu (Chủ, Vị, Tân, Trạng ngữ) còn phức tạp thêm do một loại động từ đặc biệt là loại động từ chỉ sự tăng cấp, hay sai bảo. Một từ như *cho*, chẳng hạn, giả thiết ngoài cái nghĩa từ vựng của nó, một chủ ngữ hữu sinh (hoặc được xem là hữu sinh), và hai tân ngữ, một tân ngữ chỉ đối tượng mình cho, và một tân ngữ (hữu sinh hay được xem là hữu sinh) chỉ cái đối tượng nhân vật mình cho. Trong *Tôi cho anh quyển sách* thì trong hành động *cho* tất yếu phải có vật cho (*quyển sách*) làm tân

ngữ trực tiếp, và người nhận vật được cho (*anh*) làm tân ngữ tiếp nhận. Trong câu *Tôi dặn anh điều ấy* cũng có tình trạng như vậy. Trong khái niệm *dặn*, ngoài ý nghĩa từ vựng còn chứa đựng ý nghĩa ngữ pháp chỉ vật hữu sinh làm hành động (chủ ngữ), ý nghĩa ngữ pháp chỉ vật hữu sinh tiếp nhận hành động (tân ngữ tiếp nhận), ý nghĩa ngữ pháp chỉ vật vô sinh là đối tượng hành động (tân ngữ). Không có những ý nghĩa ngữ pháp này để tổ chức cái câu lại, thì không tài nào có thể có ngôn ngữ với tính cách công cụ giao tiếp được.

6. Như vậy là một từ có hai ý nghĩa ngữ pháp, một ý nghĩa ngữ pháp nằm trong từ (chẳng hạn ý nghĩa vật hữu sinh, vật vô sinh), và ý nghĩa ngữ pháp nằm ngoài từ (chẳng hạn chủ ngữ là cái mang ý nghĩa ngữ pháp chỉ vật làm hành động). Hai ý nghĩa ngữ pháp ấy phải tương hợp được với nhau, lúc đó cái câu mới có nghĩa. Chẳng hạn khi vị ngữ là một hành động thì chủ ngữ phải là một vật hữu sinh, hay được xem như là hữu sinh, mới có thể tương hợp được với cái nghĩa ngữ pháp của vật làm hành động, bởi vì một vật vô sinh không thể làm hành động được. Chính vì vậy mà trong câu "*Rút trâm sẵn giắt mái đầu*" (99), chủ ngữ của "*rút trâm*" là Kiều, tuy vắng mặt (vật hữu sinh), vì phải là một vật hữu sinh mới "*rút trâm*" được. Trái lại, trong câu *cơm ăn rồi*, thì *cơm* là vật vô sinh thông thường không thể làm hành động ăn được, do đó ở vị trí của chủ ngữ nó phải bắt vị ngữ trở thành một vị ngữ bị động, *cơm ăn rồi* là đồng nghĩa với *cơm đã được ăn*

rồi. Có như thế mới có một câu có nghĩa giao tiếp gãy gọn.

7. Ngữ pháp ngữ nghĩa tìm ra ý nghĩa ngữ pháp khách quan của chính vị trí, cũng hiển nhiên chẳng kém gì ý nghĩa ngữ pháp của các ngôn ngữ biến tố. Ý nghĩa từ vựng của *ba* là "hai cộng một". Nhưng khi đứng trước danh từ, nó có thêm ý nghĩa ngữ pháp số lượng: *Ba em, ba người*. Còn khi đứng sau danh từ, nó có thêm ý nghĩa ngữ pháp chỉ trật tự: *anh ba, anh tư*. Trật tự và số lượng là nằm ngoài ý nghĩa từ vựng của từ. *Không, chưa, chẳng (chăng), chớ (chứ)* ngoài ý nghĩa từ vựng chỉ sự vắng mặt khi đứng trước động từ, thì có ý nghĩa ngữ pháp chỉ sự phủ định, nhưng khi đứng sau động từ hay vị ngữ lại có ý nghĩa ngữ pháp chỉ sự nghi vấn. So sánh:

Một lòng chẳng quản mấy công (2701)

Đài gương soi đến dấu bèo cho chẳng (330)

Một tính từ khi đứng sau danh từ, thì nó có ý nghĩa ngữ pháp chỉ một tính chất khách quan, hiểu theo nghĩa thực *Ngày vui ngắn chẳng tày gang* (425). Nhưng khi nó đứng trước danh từ thì nó lại mang một ý nghĩa ngữ pháp khác là chỉ một sự đánh giá chủ quan làm cho nghĩa của tính từ thành nghĩa bóng: *Có khi vui chuyện mua cười* (1581), cũng vậy, *dấu to* là một tính chất khách quan, *to dấu* là một sự đánh giá chủ quan. Sự khác nhau này thể hiện xuyên suốt cả từ loại tính từ.

Một động từ đơn tiết đứng trước một tính từ là chỉ một hành động nhất thời, nhưng đứng sau tính từ, thì lại chỉ một tập quán, một trạng thái lâu dài. So sánh *Nó* hay *hát* với *Nó hát* hay. *Nó* giỏi *nói* với *Nó nói* giỏi; *Nó khéo tính* và *Nó tính khéo*... ta thấy trong trường hợp thứ nhất là một sự đánh giá chỉ một tập quán thường xuyên và bất biến, còn trong trường hợp thứ hai chỉ là chỉ một hành động nhất thời. Sắc thái bất biến và sắc thái nhất thời là hai ý nghĩa ngữ pháp khách quan của động từ trong vị trí đối với tính từ. Việc tìm hiểu ý nghĩa ngữ pháp khách quan của từ có thể kéo dài, nhưng vì đây không phải là mục đích của công trình này cho nên chúng tôi chỉ nhắc qua. Mục đích của chúng tôi là tìm ra ý nghĩa ngữ pháp của từ trong câu xem nó tổ chức cái câu như thế nào bằng các ý nghĩa ngữ pháp của nó, để giúp người đọc hiểu cái câu cho thực đúng, chứ không phải là biết cái nào là chủ, là vị, là tân, là trạng, chỉ vì trong tiếng Châu Âu người ta làm thế.

8. Câu Việt Nam chấp nhận *một trật tự trung hoà duy nhất*, tức là trật tự theo đó tư tưởng được trình bày ngắn gọn nhất, dễ hiểu nhất, nhưng không có sắc thái cảm xúc gì hết. Trật tự ấy là ba vế chủ, vị và tân ở cạnh nhau theo thứ tự trước sau: *Chủ - Vị - Tân*. Ba vế này làm thành hạt nhân của thông báo, cho nên phải gần nhau để cho thông báo nắm được ngay tức khắc, không gặp chút trở ngại nào. Sau đó, khi đã biết được hạt nhân của thông báo, người ta mới có thể biết các trạng

ngữ góp những gì vào thông báo. Các trạng ngữ theo thứ tự như sau: *Thời gian, Nơi chốn - Chủ - Vị - Tân - Cách thức - Công cụ.*

Một câu theo trật tự này thông báo ngắn nhất về sự việc. Thí dụ:

Trên đầu nhác thấy một cành kim thoa (294)

Nơi chốn đứng trước vị ngữ.

Bây giờ rõ mặt đôi ta

Biết đâu rồi nữa chẳng là chiêm bao? (443-4)

Thời gian đứng trước vị ngữ.

Hôm qua, ở Thanh Hoá dân quân bắn rơi hai máy bay Mỹ.

Thời gian đứng trước nơi chốn, cả hai vế này đứng trước Chủ - Vị - Tân.

Một vế ở vị trí này có một ý nghĩa ngữ pháp là ý nghĩa trung hoà. Cũng vậy ý nghĩa ngữ pháp trung hoà của cách thức là ở sau Vị ngữ:

Dưới cầu nước chảy trong veo (169)

Công cụ đứng sau vị ngữ:

Giết nhau chẳng cái lưu cầu,

Giết nhau bằng cái u sầu độc chưa!

(Cung oán ngâm khúc)

9. Mỗi khi một vế rời khỏi vị trí trung hoà của mình chuyển sang một vị trí khác, thì nó bỏ cái ý nghĩa

ngữ pháp trung hoà mà có được một ý nghĩa ngữ pháp mới. Tóm lại, *thay đổi vị trí là thay đổi ý nghĩa ngữ pháp*.

a) Tân ngữ đứng trước chủ ngữ sẽ có ý nghĩa ngữ pháp chỉ sự cường điệu

"Tiên thể cùng thảo một chương

Tóc mây một món dao vàng chia đôi" (447-8)

b) Thời gian đặt không phải trước vị ngữ (ý nghĩa ngữ pháp trung hoà) mà đặt ở sau vị ngữ cũng có ý nghĩa ngữ pháp cường điệu.

Chén đưa nhớ bữa hôm nay,

Chén mừng xin đợi ngày này năm sau (1517-8)

Trọng tâm thông báo lúc này chuyển hoặc sang tân ngữ (trong trường hợp a), hoặc sang thời gian (trong trường hợp b). Người nói muốn nhấn mạnh hoặc vào tân ngữ hoặc vào thời gian. Riêng đối với về chỉ thời gian, ngoài sự nhấn mạnh, ý nghĩa thời gian còn thay đổi đi đến chỗ trái ngược lại. Khi thời gian là mơ hồ (*bao giờ, lúc nào, hôm ấy...*) không phải được cụ thể hoá (*chẳng hạn hôm qua, ngày mai*), thì thời gian phiếm định đứng trước vị ngữ chỉ về tương lai, còn đằng sau vị ngữ chỉ về quá khứ. Chẳng hạn Từ Hải bảo Kiều:

Bao giờ mười vạn linh binh,

Tiếng chiêng dậy đất, bóng tinh rợp đường

Làm cho rõ mặt phi thường,

Bấy giờ *ta sẽ rước nàng nghi gia* (2221-4)

Hai chữ *bao giờ* và *bấy giờ* đều có ý nghĩa ngữ pháp chỉ tương lai. Trái lại, khi Từ Hải gặp lại Kiều nói:

Cười rằng: "Cá nước duyên ưa,

Nhớ lời nói những bao giờ hay không?" (2275-6)

thì ý nghĩa ngữ pháp của *bao giờ* là chỉ quá khứ. Chữ *bao giờ* chỉ có ý nghĩa từ vựng là một thời gian phiếm định, tự nó không có nghĩa quá khứ hay tương lai gì hết. Ý nghĩa quá khứ hay tương lai rõ ràng là những ý nghĩa ngữ pháp khách quan, không có một chút từ vựng nào hết, và nó không phải ở trong từ, mà ở trong vị trí đối với vị ngữ.

c) Về chỉ cách thức nếu đứng trước tân ngữ thì có ý nghĩa ngữ pháp là miêu tả hành động, trạng thái:

Ba quân đông mặt pháp trường

Thanh thiên bạch nhật rõ ràng cho coi (2395-6)

Nàng càng giọt ngọc tuôn dào,

Ngập ngừng mới gửi thấp cao sự lòng (2547-8)

So sánh *Nó nói vui vẻ* là chỉ cách thức một cách trung hoà, với *Nó vui vẻ nói* là miêu tả hành động nói. Vì số trang hạn chế, chúng tôi không thể trình bày đầy đủ các ý nghĩa ngữ pháp khách quan và cần phải học không nằm trong từ, mà nằm trong vị trí của từ. Tìm ra các ý nghĩa ngữ pháp này thì khó, nhưng trình bày ra thì thấy hiển nhiên.

10. Bây giờ chúng tôi nói đến vị trí trước sau của những từ trong cùng một vế (Chủ, Vị, Tân, Trạng).

a) Khi ta có một loạt hành động, thì thứ tự là hành động nào xảy ra trước hành động ấy đứng trước

Mấy người phụ bạc xưa kia

Chiếu danh tâm nã bắt về hỏi tra (2301-2)

Ta có 5 hành động, vậy các hành động cứ theo thứ tự mà viết, trước hết là *chiếu danh* (căn cứ vào tên), thứ hai là *tâm nã*, thứ ba là *bắt*, thứ tư là *đưa về*, thứ năm là *hỏi tra*. Đó là cái thứ tự bất biến của các hành động, không tài nào thay đổi được, thay đổi sẽ có ngay một câu Việt lủng củng. Xin giới thiệu một câu ngộ nghĩnh không tài nào giải thích được bằng ngữ pháp hình thức, nhưng giải thích bằng ngữ pháp ngữ nghĩa thì rất dễ: *Tôi bảo con đi ra gọi mẹ về làm cơm mời khách ăn*. Thứ tự hành động là *tôi bảo, con đi, nó ra, nó gọi, mẹ nó về, mẹ nó làm cơm, tôi mời khách*, rồi cuối cùng *khách ăn*. Cũng vậy: *Nó bỏ chạy ra đến trường*. Hành động kế tiếp nhau là *nó bỏ, nó chạy, nó ra khỏi nhà, nó đến trường*.

b) Khi ta có một loạt từ làm định ngữ cho một danh từ, thì thứ tự là cái gì nghĩa khái quát nhất, cái ấy đứng trước, rồi cứ thế đến cái gì bộ phận nhất, cá biệt nhất: *Anh đưa cho tôi quyển sử ký Việt Nam, bìa vàng, gáy vàng, chữ đỏ*. Thứ tự các định ngữ là như sau: trước hết là *Việt Nam* là nội dung cả quyển sách, *bìa vàng* là bộ phận của quyển sách, *gáy vàng* là một bộ phận của bìa, cuối cùng *chữ đỏ* là chữ in trên gáy sách.

Chính nhờ các từ trong câu Việt được tổ chức theo những quy tắc ngữ pháp gắt gao như thế cho nên câu tiếng Việt mới có khả năng thông báo chính xác.

12. Đến đây, chúng tôi xin phép nói đến những chỗ yếu của ngữ pháp Nguyễn Du, hoàn toàn không phải để chê trách gì tác giả, mà để thấy rằng ngữ pháp Việt Nam hiện nay đã tiến một bước hết sức xa so với quá khứ. Theo tôi nghĩ, không phải ngẫu nhiên mà trong tất cả các ngôn ngữ của Đông Nam Á, tiếng Việt là ngôn ngữ tiến xa nhất về mặt khu biệt hoá, chuyển hoá, và cấp độ hoá, đến nỗi hiện nay nó đã đạt được mọi yêu cầu của một ngữ pháp phục vụ tư duy và sự phát triển của khoa học kỹ thuật:

Vào thời Nguyễn Du, ngữ pháp chưa hề có ba đặc điểm là chuyển hoá, khu biệt hoá, và cấp độ hoá. Một động từ về cơ bản thì cứ là động từ mãi, một danh từ cũng vậy. Ngày nay ta có thể chuyển một động từ thành một danh từ nhờ những loại từ *sự* (*sự sống*), *phép* (*phép làm*), *cách* (*cách viết*), *cuộc* (*cuộc thi*). Ta có thể chuyển một tính từ thành một danh từ bằng loại từ *cái* (*cái đẹp*). Ta có thể chuyển một danh từ thành một kiến trúc động từ nhờ yếu tố *hoá* (*tư sản hoá*). Ta có thể chuyển một kiến trúc động từ thành một kiến trúc danh từ (*sự có mặt của ông*). Thời Nguyễn Du chỉ có kiến trúc động từ mà thôi. Như vậy, ngôn ngữ của Nguyễn Du chưa có chuyển hoá, mà điều này là vô cùng quan trọng để xây dựng ngôn ngữ khoa học. Nếu không có sự chuyển hoá bằng những yếu tố ngữ pháp, thì làm

sao xây dựng được danh từ trừu tượng và kiến trúc danh từ là hai yếu tố quan trọng nhất để thực hiện những thao tác của tư duy lý luận?

Thời Nguyễn Du chưa có cấp độ hoá trong ngôn ngữ. Tính từ không có cấp độ so sánh. Chữ *rất* chỉ xuất hiện 1 lần, nhưng lại đi với danh từ (ngày nay không nói thế): *Phong lưu rất mực hồng quần* (35). Ngày nay ta nói *rất đẹp, hơi đẹp, khá đẹp, hết sức đẹp, đẹp vô cùng...* Thời Nguyễn Du trong các tác phẩm văn học chưa ai nói thế.

Danh từ cũng chưa có cấp độ hoá. Ngày nay ta có ba cấp độ trong danh từ, là danh từ, danh ngữ và đoản ngữ danh từ. Tức là ta có: *người, con người, những con người, các con người, tất cả những con người ấy*. Thời Nguyễn Du chỉ nói có *con người*, tức là danh từ và loại từ. Chữ *các* chưa phải được dùng như hiện nay. Nguyễn Du nói: *Dặn dò hết các mọi đường* (1625). *Tóc tơ các tích mọi khi*, chữ *các* đi với *mọi* là điều không bắt gặp trong tiếng Việt hiện đại. *Các* chỉ xuất hiện một lần có vẻ như cách dùng hiện đại: *Lại đem các tích phạm đồ hậu tra* (2354). Nhưng sau đó không thấy dùng kết hợp *các tích*. Chữ *cái* cũng chưa được dùng theo kiểu hiện nay trong *cái bàn, cái ghế*. Nguyễn Du nói *cái kiến* nhưng ta lại nói *con kiến*.

Động từ chưa thực sự thành đoản ngữ động từ như hiện nay. Ngày nay ta nói *Tôi vẫn định nói với anh* hay *Anh hãy còn chưa về nhà v.v...* Thời Nguyễn Du đoản ngữ động từ chưa thực sự hình thành.

12. Vì đoản ngữ động từ chưa thực sự hình thành vào thời Nguyễn Du cho nên ta thường cắt nghĩa sai một yếu tố mà ở thời hiện tại là một bộ phận của đoản ngữ động từ, nhưng ở thời Nguyễn Du lại là động từ chính.

Chữ *cứ* chẳng hạn, hiện nay không dùng một mình, nhưng ở thời Nguyễn Du là động từ độc lập, nghĩa của nó là "dựa vào":

Thế sao thì lại cứ sao gia hình (2388)

Một là cứ phép gia hình

Hai là lại cứ lầu xanh trở về (1414-5)

Nếu ta giải thích *cứ* là "hãy" như hiện nay, thì sẽ sai nghĩa. Đặc biệt câu: *Cứ trong mộng triệu mà suy* (233) nếu giải thích theo ngôn ngữ hiện đại, thì sẽ là "hãy suy theo giấc mộng", nhưng Nguyễn Du thì lại muốn nói "căn cứ (dựa vào) giấc mộng mà suy". Ngay cả trong câu *Trăm điều hãy cứ trông vào một ta* (1364), *cứ* vẫn là "dựa vào", "hãy dựa, trông cậy vào một ta".

Chữ *bị* chưa xuất hiện, chữ *để* chưa phải là liên từ, mà còn là động từ với nghĩa "khiến". Câu *"Để sau nên thẹn cùng chàng bởi ai"* (520) nghĩa là "khiến cho sau đó...". Trong bài "Ảnh hưởng của ngữ pháp Châu Âu tới ngữ pháp tiếng Việt - Sự tiếp xúc về ngữ pháp"⁽¹⁾

⁽¹⁾ Phan Ngọc - Phạm Đức Dương. Tiếp xúc ngôn ngữ ở Đông Nam Á - Viện Đông Nam Á xuất bản, Hà Nội 1983.

chúng tôi có trình bày chi tiết sự khác nhau giữa ngữ pháp thời Nguyễn Du với ngữ pháp hiện đại, để giúp bạn đọc có một cái nhìn lịch sử về ngữ pháp rất cần thiết để giảng nghĩa *Truyện Kiều* cho đúng với chủ ý của tác giả.

Thời Nguyễn Du, ngữ pháp chưa khu biệt hoá. Giới từ *của* chưa xuất hiện để chỉ một định ngữ sở hữu, như *cái bàn của tôi*. Trong *Kiều* chữ *của* dùng tất cả 15 lần, thì 14 lần với nghĩa là "của cải". *Ơn lòng quân tử sá gì của rơi* (308), và 1 lần với nghĩa đồ vật *Khéo oan gia của phá gia* (2097) với nghĩa "đồ phá gia"; giới từ *bằng* chưa xuất hiện, như trong câu *Cái bàn bằng gỗ*⁽¹⁾. Vào thời Nguyễn Du chưa có liên từ trung hoà như *và*, *nếu*. Một câu chỉ có thể có một mệnh đề phụ, chứ không phải có nhiều mệnh đề phụ như hiện nay.

13. Chúng tôi không nói nhiều về các nhược điểm của ngữ pháp Nguyễn Du. Nhưng những điều nói trên đây cũng đủ gợi ý rằng không nên lấy ngữ pháp Nguyễn Du làm mẫu mực cho ngữ pháp Việt Nam hiện đại.

Mỗi hiện tượng xã hội có một cách phản ánh riêng về hiện thực. Ngữ pháp phản ánh trình độ tư duy của dân tộc. Vào thời Nguyễn Du, ngôn ngữ được sử dụng không phải nhằm chứng minh, khám phá, phát

⁽¹⁾ Riêng trong *Cung oán ngâm khúc* đã có câu "Giết nhau bằng cái u sầu độc đưa" trong đó đã có *bằng* và *cái* theo nghĩa hiện đại, nhưng là điều cá biệt nên còn thuộc phạm vi lựa chọn, tức phong cách chưa là hiện tượng ngữ pháp.

hiện cái chân lý khách quan để thúc đẩy xã hội phát triển. Lúc bấy giờ ngôn ngữ của tầng lớp trí thức chỉ được sử dụng như một công cụ để giải trí "*Mua vui cũng được một vài trống canh*" (3250), người ta thiên về việc ngâm vịnh, bộc lộ tâm sự. Trong phạm vi ngâm vịnh, bộc lộ tâm sự, thì ngữ pháp Nguyễn Du rất thích hợp, thích hợp cả cho ngày nay. Kiểu ngôn ngữ này không phải chỉ dành riêng cho tiếng Việt, mà là chung cho cả Đông Nam Á và Trung Quốc, và ngay hiện nay nữa, nhiều nước ở Đông Nam Á vẫn còn chưa vươn lên được một ngôn ngữ có chuyển hoá, cấp độ hoá và khu biệt hoá ở mọi khâu như trường hợp Việt Nam. Trong vòng bốn chục năm nay chúng ta đã bước một bước rất dài trong sự tiến bộ về ngữ pháp. Không phải ngẫu nhiên mà ngày nay không còn có ai ngờ vực về những khả năng của tiếng Việt trong công tác xây dựng khoa học và nghiên cứu khoa học, điều mà vào năm 1945 không có một người trí thức nào lại không băn khoăn, thắc mắc.

14. Bên cạnh ngữ pháp của trật tự, Nguyễn Du còn áp dụng một ngữ pháp khác nữa là ngữ pháp về sự đối xứng để đem đến cho ngôn ngữ một tính đa dạng cần thiết. Như đã nói ở mục 5, chương VIII, trong Kiều có 682 câu đối xứng hoặc hoàn toàn, hoặc bộ phận. Vậy ta phải khảo sát cái mã của sự đối xứng, một mã phân nào chung cho tất cả các ngôn ngữ đơn tiết, và tìm hiểu xem cách lựa chọn này đem đến những sắc thái biểu cảm gì.

15. Hình thức thấp nhất của sự đối xứng là hình thức từ song tiết, như "ông bà, gà vịt, già trẻ, được thua, non nước, học hỏi" v.v. Nếu ta đối lập hình thức này với hình thức không đối xứng, như "thầy học, nói chuyện, ăn cơm...", ta sẽ thấy kiểu đối xứng đem đến những nghĩa mới mà kiểu không đối xứng không có được.

Thứ nhất, nghĩa của nó không phải là nghĩa của hai âm tiết kết hợp lại theo quan hệ ngữ pháp trong từ. *Làm ruộng* là "lao động về ruộng đất" (quan hệ vị tân), *nhà máy* là "cái nhà chứa đựng máy móc" (quan hệ giữa loại từ với danh từ). Trái lại *bàn ghế, gà vịt, cha con...* đều là những danh từ tập hợp, *gà vịt* không phải chỉ gồm có *gà* và *vịt*, mà gồm mọi gia cầm, *ăn nói* không phải là *ăn* và *nói*, mà là cư xử. Nghĩa của kết hợp đối xứng là nghĩa của quan hệ, rộng hơn nghĩa của hai yếu tố tạo nên nó, thứ hai, vì nghĩa đã khác cho nên hoạt động ngữ pháp của kết hợp đối xứng cũng khác. Trong các kết hợp không đối xứng, hoạt động của kết hợp là căn cứ vào hoạt động của yếu tố đứng trước (không kể các danh từ Hán Việt). *Thầy học* sẽ có hoạt động ngữ pháp như *thầy*, tức là một danh từ, *học bài* sẽ có hoạt động ngữ pháp hết như *học*, tức là một động từ, *to dầu* sẽ có hoạt động ngữ pháp hết như *to* tức là một tính từ. Trái lại, *bàn ghế* có hoạt động ngữ pháp khác *bàn* và *ghế*. *Bàn ghế* không đi với số từ (không ai nói *Một bàn ghế*), không có loại từ đứng trước (không ai nói *cái bàn ghế, con gà vịt*), *ăn uống* không có tân ngữ danh từ đi sau (không ai nói *ăn uống bát phở*). Nghĩa

của các kết hợp đối xứng là khái quát hơn các kết hợp không đối xứng và cấu tạo của nó rắn chắc hơn.

16. Từ kiến trúc đối xứng hai âm tiết, chúng ta đi đến kiến trúc đối xứng 4 âm tiết. Đó là kiến trúc chủ đạo của các thành ngữ không phải chỉ ở Việt Nam, mà cả ở Trung Quốc và Đông Nam Á. Trong Kiều có vô số kiến trúc này: *mèo mả gà đồng, bĩ sắc tư phong, hồng nhan bạc mệnh, mua sáu chắc nãi, muôn chung nghìn tứ, mặt cửa mướt đấng, liễu ép hoa nài, nát ngọc tan vàng, nguyệt nọ hoa kia, hạc nội mây ngàn, giữa ghềnh ghen, ong qua bướm lại, ngọc nát hoa tàn...*

Kiến trúc này đem đến những ý nghĩa ngữ pháp mới. Cũng xin nói đây không phải là ảnh hưởng của Trung Quốc, nước Lào không chịu ảnh hưởng của văn hoá Trung Quốc, nhưng vẫn sử dụng nhiều kiến trúc đối xứng. Từ chương học Trung Quốc chỉ nâng kiến trúc này lên thành câu đối, với những qui tắc chặt chẽ của nó, chứ không phải là kẻ sáng tạo ra kiến trúc đối xứng.

17. Tôi xin lấy kiến trúc "*Ngọc nát hoa tàn*" trong câu "*Đã đành tước trái tiên oan, Cũng liễu ngọc nát hoa tàn mà chi*" (1765-6) làm thí dụ.

Trước hết, kiến trúc này có cả hai đặc điểm mà ta đã thấy trong kiến trúc nhỏ nhất, kiến trúc tế bào của hình thức đối xứng là *gà vịt*.

Thứ nhất, nghĩa của nó khái quát hơn, rộng lớn hơn nghĩa của *ngọc nát* và *hoa tàn*. Nghĩa của nó là "một giá trị thực sự quý báu, thực sự quan trọng bị huỷ diệt".

Thứ hai, quan hệ ngữ pháp ở trong kiến trúc này khác hẳn quan hệ ngữ pháp của một kiến trúc thông thường. Trong một câu đơn Việt Nam trung bình chỉ có một vị ngữ, nhất là những câu ngắn. Ở đây có hai vị ngữ là (bị) *nát* (vị ngữ) và (bị) *tàn* (vị ngữ). Chính cái quan hệ ngữ pháp này không có tính chất thông thường, đem lại cho ngôn ngữ những sắc thái cảm xúc mới mà các kiến trúc khác không có.

Sau đó, kiến trúc này lại mang những ý nghĩa ngữ pháp mới lạ:

Thứ nhất là sắc thái một chân lý phổ biến, muôn đời, tính chất hoàn chỉnh ngắn gọn của một nhận xét có giá trị phổ biến. Chính vì vậy các thành ngữ của ta đều chủ yếu mang hình thức đối xứng: *Leo cao ngã đau, của chồng công vợ, còn nước còn tát*. Hình thức đối xứng cấp cho nó ngay lập tức cái sắc thái phổ biến khẳng định tuyệt đối, nên các kiến trúc đối xứng không cần sử dụng những công cụ suy luận, như: *là, thì, cho nên, vì vậy...*

Thứ hai, nhờ chỗ không sử dụng công cụ ngữ pháp chỉ sự suy luận, cho nên nó có sắc thái ngôn ngữ của thần linh. Nếu ta xét các kiến trúc đối xứng của Nguyễn Du, cũng như của thành ngữ nhân dân, thì thấy không kể những kiến trúc thuần túy Hán Việt lấy ở Trung Quốc, còn tuyệt đại đa số các kiến trúc đối xứng chỉ sử dụng từ thuần Việt và láy âm,onomatopoeia, dễ hiểu. Đó là một yêu cầu của ngôn ngữ thần linh, từ ngữ phải

hết sức bình thường, nghĩa rút ra là do quan hệ không phải do công cụ ngữ pháp. Loài người trước khi tiếp xúc với tư duy Hy Lạp vẫn nói theo kiểu thần linh như thế. Đó là ngôn ngữ của kinh *Vệ đà*, của *Luận ngữ*, *Đạo đức kinh*. Người ta có thể giải thích một kiến trúc như vậy theo nhiều cách, nhiều khi đối lập nhau, kinh nghiệm huấn hồ học của Trung Quốc đã chứng minh điều đó rất rõ.

Cuối cùng, khi tồn tại trong thế đối lập với những kiến trúc bình thường, không đối xứng, các kiến trúc đối xứng mang đến sắc thái trang trọng, vẻ hoàn chỉnh của nghệ thuật. Những điều này đã nói khi bàn về ngôn ngữ *Truyện Kiều*.

18. Tóm lại, ngữ pháp Nguyễn Du xây dựng chỉ trên hai mã, là mã trật tự và mã đối xứng. Đã là một nghệ sĩ về ngôn ngữ thì phải dùng nhiều mã, không thể chỉ dùng một mã. Ngôn ngữ nghệ thuật là một ngôn ngữ đục mờ không phải ngôn ngữ trong suốt của sự giao tiếp hàng ngày. Trong sự giao tiếp hàng ngày, ngôn ngữ chỉ là để thông báo một nội dung ở ngoài ngôn ngữ. Tự thân nó, ngôn ngữ không khiến ai chú ý đến, người ta chỉ chú ý đến nội dung của thông báo mà thôi. Các nhà ngôn ngữ học gọi đó là ngôn ngữ trong suốt. Còn trong nghệ thuật, tự thân ngôn ngữ còn là một đối tượng thông báo riêng. Người ta nghe nó, lập tức đối lập với ngôn ngữ trong suốt, và thấy ngoài cái thông báo về sự việc, nó còn chứa đựng một thông báo

nữa về bản thân ngôn ngữ. Nguyễn Du tuy rất tài giỏi, nhưng chỉ mới sử dụng có hai mã, là mã ngữ pháp và mã từ vựng. Cái mã thứ ba là mã âm thanh, Nguyễn Du chưa sử dụng một cách thường xuyên. Mã này Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, Huy Cận, và một số nhà thơ hiện đại đã sử dụng đều đặn hơn. Mã thứ tư là mã các hình tượng ngôn ngữ được xây dựng thành hệ thống ngụ nga. Mã này thơ cổ Ấn Độ sử dụng tuyệt diệu nhất, nhưng ở Việt Nam còn yếu. Nếu ta cho nhịp điệu cũng là một mã, thì mã này cho đến nay cũng chỉ mới có Nguyễn Du sử dụng thành công mà thôi. Chúng tôi xin phép được nhìn nhà nghệ sĩ như một người lao động về ngôn ngữ và tình cách giải mã cái lao động ấy. Tôi biết cách nhìn này không phải được chấp nhận dễ dàng. Nhưng đứng trước vô số thành tựu khác nhau của thế giới, chúng ta biết lấy cái gì làm mẫu số chung để có thể xây dựng một khoa học về nghệ thuật? Không có cái mẫu số chung ấy, làm sao người này nói người kia chấp nhận được? Làm sao có thể tìm một thước đo cho mọi hoạt động của con người ở nhiều lĩnh vực khác nhau trong sản xuất, khoa học, nghệ thuật, qua nhiều thời đại khác nhau, ngoài thước đo lao động? Mong các bạn hiểu cho nỗi khó khăn của một người muốn làm một sự thức nhận trong các công việc mình làm⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Bài này chỉ nói đôi điểm về ngữ pháp để giảng Truyện Kiều cho đúng với ý nghĩ tác giả, không phải một chương nói về ngữ pháp, cho nên có nhiều điểm không hợp với thuyết ngữ pháp thông thường.

CHƯƠNG X

PHONG CÁCH HỌC VÀ PHÂN TÍCH VĂN HỌC

1. Cho đến nay việc phân tích văn học về mặt nghệ thuật gặp rất nhiều khó khăn. Nhà giáo, nhà phê bình khi nói đến hình thức một tác phẩm, thường chỉ bó hẹp vào những nhận xét chung chung, vào một vài dẫn chứng. Dĩ nhiên, cảm thụ thẩm mỹ của các nhà giáo, các nhà phê bình là rất quan trọng, và cảm thụ ấy thường giúp họ đưa ra được những nhận xét đúng và hay. Nhưng điều không thể tránh được, đó là để có được một trình độ cảm thụ nhạy bén, phải trải qua một thời gian học tập rất gian khổ, phải có rất nhiều kiến thức, và nhất là phải là người rất tinh tế. Nếu không phải là người tinh tế, thì học vấn và kiến thức cũng không giúp chúng ta thành một nhà phê bình sâu sắc về mặt hình thức. Thứ hai, dù cho nhà giáo và nhà phê bình có tinh tế đến đâu, họ cũng vẫn không sao truyền thụ được cái tinh tế của mình cho người nghe, người đọc, và cách làm việc vẫn còn thiếu một hệ thống thao tác chặt chẽ khiến người tiếp thu tin tưởng vững chắc như tin vào một chân lý khoa học.

2. Tình hình này không gây khó khăn cho lắm khi sáng tác văn học là việc riêng của một vài nhà văn,

khi thường thức văn học là việc riêng của một vài nhà phê bình, và tìm hiểu văn học cũng là việc riêng của một vài người. Nhưng khi muốn tạo nên một phong trào quần chúng để sáng tác và thưởng thức, muốn dạy văn học cho hàng triệu con người, và muốn lãnh đạo sáng tác nghiên cứu, phê bình cho có kết quả, thì thực tế vốn kinh nghiệm của một người không còn đầy đủ nữa. Và ta bắt buộc phải xây dựng một khoa học để lý giải cái đẹp trong ngôn ngữ. Phong cách học với tính cách một bộ phận của ngôn ngữ học cần phải làm việc đó. Công trình này là một thí nghiệm về hướng này. Nó thử đưa ra một cách tiếp cận mới đối với một tác phẩm hết sức quen thuộc với nhân dân Việt Nam để bạn đọc thấy ngay trong lĩnh vực nghệ thuật vẫn có thể đưa ra những đánh giá, nếu không phải là khách quan, thì ít nhất cũng dựa trên một hệ thống thao tác có thể kiểm tra được. Để làm điều đó, người viết cần phải tiến hành một sự thức nhận (*prise de conscience*) trong công việc của mình nhằm tháo gỡ cái mỹ cảm của chính anh ta, xem thử mỹ cảm ấy, mà mới thoát nhìn có vẻ giản đơn, trong thực tế là được tạo nên bởi những yếu tố gì. Trong công việc này, những hiểu biết sách vở là rất quan trọng, và anh ta cần phải biết kinh nghiệm làm việc trong và ngoài nước, từ kinh nghiệm rất phong phú của truyền thống từ chương học Trung Quốc, đến kinh nghiệm phê bình, lý luận phong cách học của phương Tây, không kể kinh nghiệm nghiên cứu trong nước về *Truyện Kiều*. Nhưng điều khó nhất không phải ở đó.

3. Điều khó nhất là thái độ chân thành, triệt để khách quan, nỗ lực phân tích đến cùng cái mỹ cảm của mình, chỉ tin vào cái gì được quy ra thành quan hệ rõ ràng và tách bạch, không để cho một định kiến nào chi phối, dù định kiến ấy có được cả giới ngôn ngữ học thừa nhận. Phải kiểm tra lại tất cả, và khi cần, phải tháo gỡ tất cả, làm lại từ đầu. Thái độ ấy không phải của tôi. Tôi làm gì có được cái khí phách ấy? Đó là của Đảng. Tôi chẳng qua là con em của một dân tộc được Đảng lãnh đạo đã tiến hành một sự thức nhận triệt để các quan hệ giữa dân tộc Việt Nam và chủ nghĩa đế quốc, đã tháo gỡ tất cả cái tình hình chính trị và quân sự của đất nước tôi ra thành những quan hệ rõ ràng và tách bạch, đã kiểm tra lại tất cả, và đã hành động độc lập đúng với xu thế khách quan. Cho nên tôi cũng cố gắng tháo gỡ cái mỹ cảm của mình, quy nó ra thành quan hệ. Công việc kết quả đến đâu, tôi không dám khẳng định, chỉ biết rằng mình phải tiến hành công tác này hết sức mình và hết đời mình.

4. Khi tiến hành công tác quy mỹ cảm ra thành quan hệ, tôi thấy cảm thụ thẩm mỹ của ta trước một câu thơ hay không phải là một cảm giác trực tiếp, mà khúc xạ *qua bốn hệ thống quan hệ*. Để cho dễ hiểu, ta hãy so sánh, cách ta thường thức một câu thơ của Nguyễn Du, với cách ta ngắm một bông hoa. Tôi thiên về những so sánh bình dị, bởi vì tôi sống ở một thời đại trong đó nhiều hoạt động xưa nay gọi là cao quý đã có thể đưa vào máy như làm toán, đánh cờ, thậm chí soạn

nhạc, mà sở dĩ người ta làm được thế cũng là nhờ biết quý những hoạt động cao cấp của tư duy về những thao tác đơn giản.

5. Ấn tượng thị giác của ta về một bông hoa trước hết là do cấu tạo của con mắt ta quy định. Nghiên cứu sinh lý học con mắt giúp ta hiểu khả năng và hoạt động của thị giác con người. Trong việc thưởng thức một bài thơ, muốn hay không, ta cũng phải thưởng thức qua cấu trúc của ngôn ngữ mình. Mọi ngôn ngữ, tùy theo cấu trúc của nó, sẽ có những cách lựa chọn riêng không giống cách lựa chọn của một ngôn ngữ khác. Khi ta dịch một bài thơ Nga ra một bài thơ Việt, ta thấy ngay cái phần dịch được và cái phần hầu như không dịch được. Cái phần dịch được, đó là tất cả những gì liên quan tới tư duy bằng khái niệm. Cái phần không dịch được, là cái kiểu lựa chọn của tiếng Nga khác của tiếng Việt. Do đó, muốn thưởng thức nghệ thuật tiếng Việt, phải xây dựng một công trình về cấu trúc phong cách học của tiếng Việt với tính cách toàn bộ các kiểu lựa chọn của một ngôn ngữ đơn tiết. Và chỉ trên cơ sở đó ta mới tìm được cách chuyển các cách lựa chọn của tác giả sang cách lựa chọn của tiếng Việt. Chúng tôi hy vọng trước khi chết trình bày được cái cấu trúc phong cách học của ngôn ngữ dân tộc làm nền tảng cho mọi sự lựa chọn mà cha ông ta và chúng ta đã làm. Cấu trúc phong cách học này của tiếng Việt không giống cấu trúc phong cách học của bất kỳ ngôn ngữ nào, dù đó là tiếng **hiến** tổ như các ngôn ngữ Châu

Âu, hay tiếng đơn lập như tiếng Hán và các ngôn ngữ Đông Nam Á. Ngay cả một biện pháp như câu đối mà ta tưởng là bất chước Trung Quốc thì cách thể hiện ở Việt Nam vẫn khác xa cách thể hiện ở Trung Quốc, bởi vì cấu trúc phong cách học mỗi nơi một khác. Phong cách học có cái chung cho loài người, và có cái riêng cho từng ngôn ngữ, cũng như thị giác giữa người với động vật có cái chung và cái riêng. Trong quyển này, chúng tôi cố gắng phân xuất ra cái chung trong phong cách học của mọi ngôn ngữ để có một cơ sở khách quan xây dựng phong cách học tiếng Việt.

6. Chúng ta nhìn không phải chỉ bằng đôi mắt mà bằng cả toàn bộ thực tiễn sống và sản xuất của mình. Sinh lý học dạy ta trong võng mạc ta có hai hình ảnh (vì có hai mắt) đảo ngược, nhưng ta lại thấy đọc một vật và không bị đảo ngược. Trong việc thưởng thức nghệ thuật, mỗi người thưởng thức với tất cả kinh nghiệm sống và hoạt động mà dân tộc mình đã trải qua. Dù anh ta không muốn, anh ta cũng phải làm thế. Nếu ta đối lập cách nhìn của chúng ta về văn học với cách nhìn này của Đông Nam Á, thì sẽ thấy ngay điều ấy.

Ở Đông Nam Á, nói đến văn hoá, người ta nghĩ ngay đến kiến trúc, điêu khắc, vũ, rồi mãi sau mới nghĩ đến văn học. Nền văn học Đông Nam Á thấm nhuần sâu đậm tính chất tôn giáo và lúc đầu vay mượn đề tài, chủ đề ở Ấn Độ, còn văn học thế tục thì tương đối muộn. Cái thế giới bên kia tác động rất mạnh tới con

người Đông Nam Á. Ở Việt Nam thì khác, nói đến văn hoá người ta nghĩ ngay đến văn học, thậm chí nhiều người chỉ nghĩ đến văn học. Nền văn học ấy mang tính sáng tạo ngay từ đầu và gắn liền với cuộc sống con người. Cái thế giới bên kia không tồn tại trong văn học Việt Nam. Trong suốt quá trình lịch sử mà ta theo dõi được, tức là trên mười thế kỷ, văn học Việt Nam là văn học - công dân, gắn bó với nghĩa vụ đối với dân, với nước. Nó không chấp nhận một cuộc sống nào ngoài cuộc sống thực tế trong hoà bình và độc lập. Đó là nét bất biến khu biệt rất rõ văn học Việt Nam với mọi nền văn học. Người Việt Nam sống với những khái niệm cụ thể "đất nước, làng xóm, cha mẹ, vợ con, bè bạn, họ hàng, đồng bào", cho nên nghệ thuật - văn học của họ giữ tính mức độ, không có sự quá đáng, khoa trương, và văn học là văn học về tâm trạng. Một số những đặc điểm này ta thấy trong *Truyện Kiều*.

7. Ta nhìn một vật là nhìn với kinh nghiệm sống, kinh nghiệm ấy thay đổi, cho nên sự đánh giá khác nhau tùy theo lịch sử. Đông Nam Á và Việt Nam cho con rắn là đẹp, và trong điêu khắc, hội hoạ, đầu đầu cũng có rắn hay rồng. Ở Châu Âu, người ta ghét rắn, cho nên mô-típ rắn hầu như vắng mặt. Ngày xưa, ta cho răng đen là đẹp, răng trắng là xấu, bây giờ thì ngược lại. Cho nên trong phong cách tác phẩm thế nào cũng có phong cách thời đại.

Trong công trình này, chúng tôi có trình bày một số điểm làm thành phong cách thời Lê mạt - Nguyễn

sơ. Phong cách thời đại thay đổi rất rõ rệt. Nếu ta lấy vấn đề tồn tại của đất nước làm nền tảng cho sự phản ánh của thực tế xã hội vào văn học, thì ta sẽ thấy sự biến đổi của phong cách thời đại rất rõ ràng, thậm chí đi từ cực đoan này sang cực đoan khác. Ở thời Lê mạt - Nguyễn sơ, xuất hiện cá nhân yêu cầu hạnh phúc. Nhưng khi giặc Pháp xâm lấn chiếm đất Việt Nam, khi cái hoạ mất nước đe dọa người dân yêu cuộc sống hoà bình, độc lập, thì lập tức cá nhân đòi hưởng thụ biến mất và con người - bốn phận ra đời. *Lục Vân Tiên* là bản trường ca mới của dân tộc, bản trường ca của con người bốn phận. Con người bốn phận, không hề nghĩ đến cá nhân mình, đã làm chủ văn học yêu nước ở miền Nam, và văn học Cần Vương. Từ 1885 khi nước mất, đến 1905, có một giai đoạn hoang mang: ý thức hệ phong kiến sụp đổ, nhưng hệ tư tưởng mới chưa xuất hiện. Đó là giai đoạn của Nguyễn Khuyến, Trần Tế Xương, tiếng cười phê phán - tự phê phán xuất hiện, trong tiếng cười ghen ngào tiếng khóc. Nhưng từ 1905 đến 1912, khi tiếp nhận tư tưởng canh tân đất nước, thì cái cảnh hoang mang biến mất, văn chương bốc lửa chiến đấu, mà hình ảnh tiêu biểu là văn Đông Du và văn Đông kinh nghĩa thực, v.v.

8. Cuối cùng, phải nói đến phong cách thể loại. Thể loại có thể ra đời rất sớm, nhưng phải đến một giai đoạn lịch sử nhất định, nó mới được định hình, trở thành một tiếng nói mới của nghệ thuật và xây dựng được phong cách của nó. Khi xét như vậy, một tác

phẩm lớn đồng thời là kẻ thừa kế và kẻ đổi mới thể loại. *Truyện Kiều* thừa kế thể loại truyện nôm bằng thơ, là thể loại để phục vụ quần chúng, không phải để phục vụ triều đình và nho sĩ. Nhân vật chính của thể loại này, dù đó là Ngọc Hoa, Cúc Hoa, Thạch Sanh, Lục Vân Tiên, hay Kiều, phải là con người mà cuộc đời và tâm sự là gắn bó với quần chúng. Y phải trải qua những cảnh ngang trái, bất công, phải nếm những đau khổ của quần chúng lao động. Và cũng như quần chúng lao động, y phải trong trắng, cao quý, đẹp đẽ, được tin cậy và thương yêu. Nếu như lớp nho sĩ ném tiền cho các cô ả đào để nghe ca ngợi những lạc thú của nhân sinh, thì những người bình dân sở dĩ nuôi sống những người hát rong đi kể truyện nôm cũng chỉ là để thấy họ được khẳng định công khai, nhân cách họ là cao hơn quan lại, vua chúa, chỉ có họ mới là thực sự tài giỏi, cứu nước, cứu nhà, và phải đánh giá con người ở bản chất, không phải ở địa vị. Chữ *Tâm* trong *Truyện Kiều* không phải chữ *Tâm* Phật giáo. Nếu là chữ *Tâm* Phật giáo, tại sao trong toàn bộ quyển truyện không nói một chữ đến nội dung của chữ *Tâm* này? Mà làm điều đó có khó gì? Kinh Phật nào chẳng nói tràng giang đại hải về chữ *Tâm* ấy. Chữ *Tâm* trong *Truyện Kiều* không phải là một khái niệm triết học, nó chỉ là chữ *Tâm* bình thường trong *tâm can, tâm địa*. Nó là cái chữ *Tâm* của Thạch Sanh, Phạm Công Cúc Hoa, Phạm Tải Ngọc Hoa. Đó là cái lòng thương người, cái bụng của người bình dân. Đây cũng là một cách đánh tráo khái niệm như Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ dùng

thuật ngữ Trang Chu để đưa tư tưởng thị dân vào. Trước Nguyễn Du, Nguyễn Huy Tự viết *Hoa tiên* vào thời thanh niên, nhưng sau về già, ông cho việc làm ấy là không đúng, khuyên con cái đừng bắt chước mình. Ông này giống như "đứa con ngỗ nghịch" trong *Kinh thánh*, sau khi đã trải qua nhiều thử thách, quay trở về với đẳng cấp. Nguyễn Du lại khác. Ông viết *Truyện Kiều* khi đã về già để khẳng định sự đoạn tuyệt với gốc rễ nho sĩ. Không phải ngẫu nhiên mà Cao Bá Quát hết lời ca ngợi *Truyện Kiều* và *Hoa tiên*, bởi vì nhà thơ chữ Hán lớn nhất của thời đại cũng đã thực hiện một sự đoạn tuyệt như vậy.

Nghiên cứu *Truyện Kiều* trong phong cách thể hiện truyện nôm, ta thấy tác giả thừa hưởng những cái hay của thể loại, nhưng cũng còn phải chịu một vài nhược điểm của nó. Cái hay là ở tâm trạng, ở ngôn ngữ, ở sự cố gắng xây dựng một cách diễn đạt gần nhân dân. Nhưng nhược điểm vẫn còn: phần thể hiện hoàn cảnh khách quan không mãnh liệt mà còn chiều theo khuôn sáo, đưa yếu tố thần linh vào không tự nhiên, những khuyết điểm chung của hầu hết các truyện nôm. Khi xét một tác phẩm qua bốn lăng kính, là cấu trúc phong cách của ngôn ngữ, phong cách của dân tộc, phong cách thời đại, phong cách thể loại, ta tìm ra được *độ khúc xạ* và nhiệm vụ của phong cách học tóm lại là giải thích cái *độ khúc xạ* này.

9. Nghiên cứu phong cách của tác giả và tác phẩm, cần xét trong mối quan hệ qua lại với phong

cách thời đại và phong cách thể loại, để phân xuất ra những nét khu biệt. Cách làm này có thể áp dụng cho mọi nhà văn lớn, những người thực sự có một phong cách riêng. Vì công trình này là công trình đầu tiên công bố khi các khái niệm cơ bản của phong cách học chưa được xây dựng, nên việc khảo sát phong cách tác giả phải tiến hành cùng một lúc với việc khảo sát các khái niệm khác, do đó cái phần dành cho cá nhân họ Nguyễn không được nhiều. Để cho đỡ hời hợt, chúng tôi chỉ tập trung vào một điểm: về biện pháp, chúng tôi chỉ nói đến phương pháp phân tích nội tâm; về ngôn ngữ, chúng tôi chỉ nói đến tính đa dạng. Trong tình hình hiện tại, khi cách tiếp cận về phong cách theo ngôn ngữ học mới ở bước đầu, chúng tôi thấy không có cách nào khác. Thà mang tội là phiến diện, còn hơn là hời hợt. Goethe nói "Văn học là một mảnh của một mảnh". Tôi thấy câu đó rất cần thiết cho người dạy văn học. Khi dạy, một nhà văn chỉ nên chọn một điểm, điểm xuất sắc nhất của nhà văn đối với văn học dân tộc, nhưng phải phân tích cho kỹ xong. Nếu phân tích mọi điểm, khó lòng tránh khỏi khuôn sáo. Trái lại, đi con đường xoáy vào điểm có một điểm lợi về phương pháp: nếu phân tích phong cách Nguyễn Du thành công, thì sự phân tích phong cách các nhà văn cùng thời với ông sẽ dễ dàng hơn rất nhiều. Ta sẽ không phải làm lại nhiều điều đã làm và một số mô hình về thực chất đã có sẵn chỉ cần làm việc thống kê giải thích kết quả mà thôi.

10. Chúng tôi biết rõ công trình của mình có nhiều thiếu sót. Nhất là cách làm việc đòi hỏi nhiều tư liệu, lại phải tính, phải đếm, phải lập hết mô hình này đến mô hình khác, hết giả thuyết này đến giả thuyết khác trước khi tìm được mô hình và giải thuyết mà mình cho là tạm ổn. Sau đó, lại kiểm tra, lại thấy sai, rồi phải bác bỏ, làm lại. Chúng tôi không dám kể công, bởi vì dù có là người giỏi nhất thế giới về ngôn ngữ học, cũng không thể nào làm khác được. Nhà phong cách học có mỹ cảm tinh tế là rất đáng quý. Nhưng nếu anh ta chưa nói bằng quan hệ ngôn ngữ, bằng mô hình, thống kê, tỷ lệ, đối lập, thì người nghe có quyền không tin.

11. Theo chủ nghĩa Mác, khi trong xã hội có một vấn đề được đặt ra, thì đã có cách giải quyết nó rồi. Những vấn đề như chữa lỗi ngữ pháp cho học sinh, giúp học sinh và giáo viên giảng văn học cho có kết quả, đều có thể giải quyết được bằng ngôn ngữ học một cách không những có kết quả, mà còn xong xuôi, đâu ra đấy. Ngôn ngữ học có khả năng làm được nhiệm vụ mà xã hội yêu cầu. Và lại, chúng ta đã bước vào một thời kỳ khác trước. Trước kia, nghệ thuật bị hạn chế về không gian, thời gian, hoàn cảnh. Một người hát chỉ có một nhóm người nghe được, trong một khoảng thời gian ngắn ngủi, cách diễn xuất của người hát lại bị hoàn cảnh chi phối: hôm nay anh ta hát có thể hay, nhưng ngày mai có thể kém. Với sự xuất hiện của kỹ thuật, các hạn chế ấy đều biến mất. Một người hát, tiếng hát đưa vào băng ghi âm có thể truyền khắp thế giới, hình ảnh đưa lên vô tuyến viễn thông có thể

truyền khắp trái đất. Khi tiếng hát đã được ghi lại, người nghe muốn nghe lúc nào cũng được, cũng in hệt như trước. Nhưng vào cuối thế kỷ này, giữa người hát và người nghe có kỹ thuật chen vào với hàng triệu con người lao động kỹ thuật. Lúc này, thường thức nghệ thuật đối với những con người lao động kỹ thuật kia, mà số người sẽ ngày càng đông thêm, có nghĩa là giải mã và chuyển mã. Phải giải thích phong cách Nguyễn Du cho những con người ấy. Họ cần nắm phong cách Nguyễn Du để chuyển nó thành nhạc, thành ba lê, thành kịch, để dịch sang các ngôn ngữ khác, để vẽ, để biến sự thường thức nghệ thuật từ chỗ thu hẹp vào một dân tộc, sang một thường thức chung cho mọi người trên trái đất. Các em học sinh chúng ta đều thuộc cái thế hệ mới này và ta phải chuẩn bị điều đó cho các em ngay từ khi ở nhà trường. Việc quy nghệ thuật thành thao tác làm việc, thành quan hệ, không phải là một thứ thị hiếu nhất thời, mà là một yêu cầu có thực trong tình hình khoa học kỹ thuật hiện đại. Nếu không nắm được phong cách *Truyện Kiều* cho thực đúng, làm sao làm được những công việc nói trên?

12. Tài giỏi như Nguyễn Du mà còn chỉ dám nói "*Mua vui cũng được một vài trống canh*", người viết công trình này cũng không dám mơ ước gì hơn. Mong rằng, mặc dù có nhiều thiếu sót, công trình này sẽ góp phần giới thiệu với bạn đọc về nhà thơ yêu quý của chúng ta dưới một khía cạnh mới: *Con người lao động*.

Hà Nội, tháng 10-1984

MỤC LỤC

	<i>Trang</i>
Lời nói đầu	5
Lời góp ý nhân lần tái bản	17
Chương I: Một vài khái niệm mở đầu	21
Chương II: Chung quanh vấn đề tư tưởng của Truyện Kiều	41
Chương III: Phương pháp tự sự của Nguyễn Du	99
Chương IV: Truyện Kiều, tiểu thuyết phân tích tâm lý	139
Chương V: Một vài vấn đề nhận thức luận chung quanh Truyện Kiều	199
Chương VI: Cách bố cục Truyện Kiều theo yêu cầu của kịch	231
Chương VII: Câu thơ Truyện Kiều	251
Chương VIII: Ngôn ngữ Truyện Kiều	319
Chương IX: Ngữ pháp Nguyễn Du	367
Chương X: Phong cách học và phân tích văn học	389

NHÀ XUẤT BẢN THANH NIÊN

62 Bà Triệu, Hà Nội - Đt: (04) 8254044 - 8229413

Chi nhánh: 270 Nguyễn Đình Chiểu, Q.3, TP. Hồ Chí Minh - Đt: (08) 8222262

TÌM HIỂU PHONG CÁCH NGUYỄN DU TRONG TRUYỆN KIỀU

Tác giả: **PHAN NGỌC**

Chịu trách nhiệm xuất bản:

BÙI VĂN NGỌI

Biên tập: **Đặng Quang Vinh - Trậ̀ng Thi**

Bìa: **Mai Hương**

Sửa bản in: **Tác giả**

In 800 cuốn, khổ 13 x 19 cm, tại Công ty in Thống Nhất, HN
Số in: 585/TN. Giấy chấp nhận đăng kí kế hoạch XB số 107/118-CXB
ngày 18/1/2001. In xong và nộp lưu chiểu Quý IV/2001

Dit document is beschikbaar op



Downloaded by Sao Star (kataroto2017@gmail.com)

Giá : 40.000 đ