

**TRƯỜNG ĐẠI HỌC VINH**

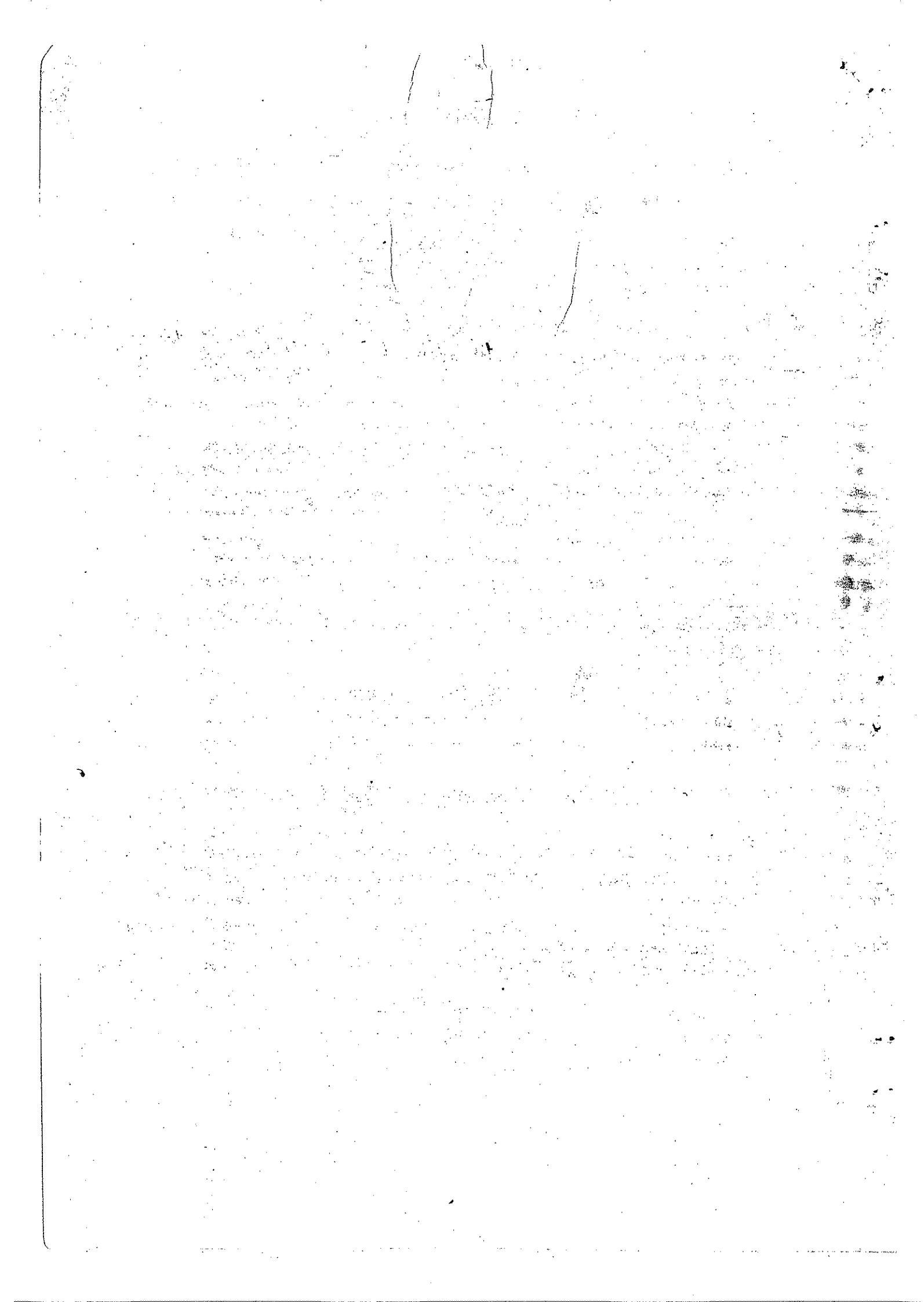
**TÀI LIỆU ÔN TẬP**  
**Lý luận văn học**

CHƯƠNG TRÌNH THI TUYỂN SAU ĐẠI HỌC  
CHUYÊN NGÀNH: TÌL VĂN HỌC, VĂN HỌC VIỆT NAM  
Môn thi: Lý luận văn học

- ① Văn nghệ- hình thái ý thức xã hội đặc thù.
- ② Văn học- nghệ thuật ngôn từ, ~~lý luận chí~~ & việc sáng tác, tuyển b  
3. Chức năng của văn học.
- ④ Tư duy nghệ thuật của nhà văn.
- ⑤ Bản đọc và tiếp nhận văn học. Phê bình văn học- một loại tiếp nhận đặc biệt.
6. Nội dung và hình thức của tác phẩm văn học.
7. Ngữ từ nghệ thuật trong tác phẩm văn học.
8. Văn để phân chia loại và phân chia thể của tác phẩm văn học.
9. Loại tác phẩm tự sự, trữ tình, kịch.
- ⑩ Một số phương pháp sáng tác: Cảm nghĩa lồng riên, chủ nghĩa hiện thực.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Hà Minh Đức (Chủ biên). Lý luận văn học. Nhà xuất bản Giáo dục, H.1995.
2. Phương Lực- Trần Định Sử- Nguyễn Xuân Nam- Lê Ngọc Trì- La Khắc Hò-  
Thanh Thế Thái Bình. Lý luận văn học. Nhà xuất bản Giáo dục, H. 1997.
3. Phương Lực (Chủ biên). Lý luận văn học, Tập 1, Văn học, Nhà văn, Ban đọc  
Nhà xuất bản ĐHSP, H.2002.
4. G.N. Pospelov (Chủ biên). Dẫn luận nghiên cứu văn học. Nhà xuất bản Giáo dục,  
H. 1998.



10.08.1978

## CHƯƠNG TRÌNH THI TUYỂN SAU ĐẠI HỌC

CHUYÊN NGÀNH: LÍ LUẬN VĂN HỌC - VĂN HỌC VIỆT NAM

Môn thi: Lí luận văn học

### Chương VI Văn đề 1: Văn nghệ-hình thái ý thức xã hội đặc thù

#### I-Đặc thù Về Đối Tượng:

- 1-Đối tượng là: + cái được nhận thức, chiếm lĩnh thông qua hư cấu nghệ thuật mà chuyển thành nội dung
  - + đối tượng khác khách thể: \* khách thể là toàn bộ phạm vi thực hiện, thực khách quan tồn tại độc lập với chủ thể tức là tồn tại độc lập với con người
  - \* đối tượng là một bộ phận của khách khách thể mà con người hướng đến, nhận thức, chiếm lĩnh nhằm thỏa mãn một nhu cầu nào đó.
- Mỗi hình thái ý thức xã hội có 1 đối tượng chiếm lĩnh riêng: vật lý khác toán học khác văn học.

#### 2-Đặc thù về đối tượng:

Đối tượng của văn nghệ là "cái đẹp" → phiến diện.

Đối tượng của văn nghệ là tất cả những gì có trong tự nhiên, trong cuộc sống mà con người quan tâm hứng thú

Đối tượng của văn học cũng rất gần với những đối tượng của các hình thái ý thức khác, nhưng đối tượng của văn học có cách chiếm lĩnh riêng.

-cái mà con người quan tâm, hứng thú là kinh nghiệm quan hệ (phân biệt với khái niệm thực tiễn): tức là các quan hệ qua lại của thế giới hiện thực. Trước hết là quan hệ của con người với thế giới. Nếu các khoa học hướng tới các sự kiện, đi sâu vào bản chất từng sự kiện, tìm ra ý nghĩa khách thể phổ quát có ý nghĩa chung loại của các sự vật, hiện tượng thì cái mà văn nghệ quan tâm lại là quan hệ người kết tinh trong sự vật, trong hiện tượng

Quan hệ người kết tinh trong sự vật trong hiện tượng. Quan hệ người kết tinh trong sự vật chứ không phải bản thân sự vật mới là đối tượng của văn nghệ.

Ví dụ: Con đò là một phương tiện qua lại → không phải là nghệ thuật.

"Thuyền về có nhớ bến chăng?"

## ÔM THI CAO HỌC

Bến thì một dạ khặng khặng đợi thuyền" → quan hệ người kết tinh trong sự vật.

- Thế giới hiện thực được thể hiện trong Văn nghệ là thế giới được đặt trong các mối quan hệ với cuộc sống con người.
- Vì chú ý đến quan hệ người đối với đời sống hiện thực nên con người là đối tượng trung tâm của Văn nghệ, con người là trung tâm của các mối quan hệ, trung tâm kết tinh các kinh nghiệm quan hệ.

(Lấy con người làm đối tượng để phản ánh đời sống, văn nghệ có khả năng phản ánh vô tận thế giới ."con người là tổng hòa các mối quan hệ xã hội" nhưng Văn nghệ nhìn con người ở số phận, tính cách"

- Văn nghệ hướng đến nhận thức con người như những tính cách, số phận tái hiện những con người sống, cá thể, không lặp lại, vì mỗi tính cách là hiện thân cho một kiểu quan hệ nhất định và nhận thức con người như những tính cách, như 1 chỉnh thể sinh động.
- Con người trong Văn nghệ được quan tâm trước hết ở bình diện tinh thần. Vì chỉ qua đời sống tinh thần thì bản chất của con người được thể hiện rõ nhất, nổi bật nhất.

Văn nghệ phản ánh các quan hệ hiện thực mà trung tâm là con người xã hội. Văn nghệ không miêu tả thế giới như một khách thể, tự nó mà tái hiện nó trong tương quan với lí tưởng, tình cảm, khát vọng của con người. Văn nghệ không phản ánh hiện thực dưới dạng bản chất trừu tượng mà là tái hiện nó trong tính toàn vẹn, cảm tính, sinh động. Vì vậy, khái niệm của văn nghệ trước hết khẳng định rằng: hiện thực đời sống là cơ sở phản ánh, cơ sở thể hiện của Văn nghệ - Đối tượng của văn nghệ xác định phương diện hiện thực riêng biệt mà văn nghệ hướng tới, nhận thức, chiếm lĩnh nhằm sáng tạo ra nội dung - khái niệm đối tượng văn nghệ xác định tính chất tổng hợp toàn vẹn của cuộc sống mà nhà văn tái hiện.

### II. Đặc thù về nội dung:

- Là đối tượng được ý thức, được đánh giá, được tái hiện phù hợp với một quan niệm nhất định về con người, về cuộc đời, về nhân sinh.
- Nếu đối tượng tồn tại trong cuộc sống thì nội dung tồn tại trong tác phẩm.

## ÔN THI CAO HỌC

- Nếu nội dung của khoa học chỉ đơn thuần là hiện thực khách quan được phản ánh thì nội dung của văn nghệ ngoài hiện thực được phản ánh còn là thái độ, tình cảm, là lý tưởng, là sự đánh giá của chủ thể sáng tạo (Tác giả). → với biến + biến  
Ví dụ: "Biển bạc đầu thương nhớ" quan điểm & sinh

"Trăng bao nhiêu tuổi trăng già"

### III. Đặc thù về phương thức thể hiện đời sống (Hình tượng người)

- Hình tượng: Là phương tiện đặc thù của nghệ thuật nhằm phản ánh cuộc sống bằng những hình thức cụ thể, sinh động, cảm tính, qua đó nhằm lý giải khái quát về đời sống gắn liền với một ý nghĩa, một tư tưởng, cảm xúc nhất định của nghệ sĩ.

- Trong lý luận văn học: Thuật ngữ hình tượng được sử dụng với hai nghĩa

- + Nghĩa 1: Dùng chỉ đặc điểm chung về phương thức phản ánh đời sống của các bộ môn nghệ thuật, phân biệt nghệ thuật với các hình thái ý thức xã hội khác trong trường hợp này, khái niệm hình tượng đồng nghĩa với khái niệm tinh hình tượng. Mà tinh hình tượng là thuộc tính tất yếu của văn nghệ, đó là sự chiếm lĩnh, thể hiện đời sống bằng hình thức trực tiếp, cụ thể, cảm tính và truyền cảm.

- + Nghĩa 2: Khái niệm hình tượng để chỉ một nhân vật (cấp độ nghệ thuật), hoặc một tác phẩm nghệ thuật (Cấp độ chỉnh thể).

- Văn nghệ thể hiện cuộc sống bằng hiện thực, nghĩa là làm sống dậy thế giới, làm sống lại thế giới một cách cụ thể, sinh động và truyền cảm.

- Đặc điểm của hình tượng nghệ thuật:

- + Hình tượng là một khách thể tinh thần:

- \* Hình tượng là một khách thể: Nói hình tượng là một khách thể vì hình tượng là một thế giới hoàn chỉnh tồn tại độc lập khách quan với tác giả, công chúng.

- \* Hình tượng là một khách thể tinh thần vì: Thế giới ấy chỉ tồn tại trong cảm nhận, trong hình dung, trong tưởng tượng của người đọc chứ không phải là một thế giới vật chất, tồn tại này là tồn tại tinh thần. Thế giới ấy được lưu giữ trong những phương tiện vật chất để trở thành những khách thể trong đời sống.

## ÔN THI CAO HỌC

+ Hình tượng là một khái thể tinh thần đặc thù : Vì hình tượng có sức hấp dẫn , cuốn hút , truyền cảm .

+ Hình tượng là sự thống nhất giữa các mặt độc lập . Đó là sự thống nhất giữa cụ thể - khái quát , riêng - chung , lý trí - tình cảm , tạo hình - biểu hiện , chủ quan - khách quan .

+ Hình tượng là một phức hợp quan hệ :

\* Quan hệ giữa hình tượng - cuộc sống được thể hiện trong hình tượng đó :

Ví dụ : Hòn đất → là một hình tượng được quan hệ với cuộc sống trong tác phẩm là cuộc sống Miền Nam .

\* Quan hệ giữa hình tượng - với cuộc sống sau hình tượng (Tìm ý nghĩa hiện đại của tác phẩm , của hình tượng , rút ra bài học .....)

Ví dụ : Hầm lết ra đời từ thế kỷ XVI có câu "Tồn tại hay không tồn tại ", nhưng những năm 60 - 70 của thế kỷ XX , Chế Lan Viên lại viết ...

\* Quan hệ giữa hình tượng với chủ thể sáng tạo (Tác giả ) " Văn học là sự phản ánh chủ quan đời sống khách quan "

\* Quan hệ hình tượng với chủ thể tiếp nhận .

\* Quan hệ giữa hình tượng với truyền thống văn hóa , văn học của dân tộc .

Sự phức hợp quan hệ làm cho hình tượng mang nội dung đa nghĩa , hàm súc , không nói hết , như phần chìm của "Tảng băng trôi ".

→ Q: h. giua htj v/c thoi dai hnay

### Chương VĂN HỌC NGHỆ THUẬT NGÔN TỪ

A: tg (A: thi g. vñ) so voi cõc bñ mñn nt?

- Nói văn học là nghệ thuật ngôn từ mà không nói văn học nghệ thuật ngôn ngữ .

Cũng như người ta nói chất liệu của văn học là ngôn từ chứ không nói chất liệu văn học là ngôn ngữ , mặc dù nói ngôn ngữ vẫn không sai . Nhưng dùng ngôn ngữ thì dễ lầm ngôn ngữ theo nghĩa gốc với ngôn ngữ đã chuyển nghĩa .

(Phân biệt chất liệu của các ngành nghệ thuật khác với chất liệu của văn học )

+ Ngôn ngữ theo nghĩa gốc tức là hệ thống ngữ âm , từ vựng , và quy tắc kết hợp chúng được một cộng đồng người sử dụng làm phương tiện giao tiếp với nhau trong phân biệt với phương tiện giao tiếp của những cộng đồng người khác , được khái quát , đúc kết lại trong các từ điển , sách ngữ pháp .

## ÔN THI CAO HỌC

+ Ngôn ngữ đã chuyển nghĩa gồm cả chất liệu và hệ thống phương thức, phương tiện tạo hình, phương tiện biểu hiện và quy tắc thông báo bằng tiến hiệu thẩm mỹ của một loại hình nghệ thuật.

Ví dụ như: Ngôn ngữ điện ảnh, ngôn ngữ múa → nghĩa chuyển

(\*Ngôn ngữ: - Nghĩa gốc: Là hệ thống tiếng nói của một cộng đồng người nhất định có thể káhi quát lại trong từ điển, sách ngữ pháp;

- Nghĩa chuyển: chất liệu

+ Phương thức + quy tắc của một ngành nghệ thuật nhất định. Ví dụ như: ngôn ngữ múa...

Dựa vào ngôn từ là dựa vào lời ăn, tiếng nói hàng ngày.

\* Ngôn từ: là ngôn ngữ trong vận động, tức là lời nói được thể hiện qua chủ thể phát ngôn khác nhau.)

- Ngôn ngữ khác ngôn từ ở chỗ: Ngôn ngữ là sản phẩm nhân tạo, ngôn từ là sản phẩm tự nhiên. Ngôn từ thuộc về cá nhân, gắn với những đặc điểm tâm sinh lý của chủ thể phát ngôn. Ngôn từ là ngôn ngữ trong hoạt động, là lời nói được thể hiện qua những chủ thể phát ngôn khác nhau. Nhưng ngôn ngữ không phụ thuộc vào chủ thể phát ngôn, không phụ thuộc vào người nói. Văn học nghệ thuật ngôn từ, nghệ thuật sử dụng ngôn từ, nghĩa là trừ những từ, những âm chưa hiểu buộc phải tìm hiểu, tra cứu, nhà văn ít khi phải dựa từ điển mà trực tiếp lấy lời nói của con người làm chất liệu. Vì những lí do ấy ta nói văn học là nghệ thuật ngôn từ mà không nói văn học nghệ thuật ngôn ngữ, mặc dù nói văn học nghệ thuật ngôn ngữ vẫn không sai. Nhưng muốn thật khoa học thì phải nói văn học nghệ thuật ngôn từ.

\* Chất liệu của các môn nghệ thuật khác là vật chất còn chất liệu của văn học là những kí hiệu vật chất.

\* Qua đối sánh với các môn nghệ thuật khác, văn học có hai đặc điểm:

### 1. Tình hình tượng gián tiếp ( Tính chất phi vật thể của hình tượng)

- Màu sắc đường nét trong hội họa, hình khối trong điêu khắc, hình thể, động tác của diễn viên múa, vật chất ở những dạng khác nhau → chúng mang tính hình tượng trực tiếp, nghĩa là khi tiếp nhận tác phẩm, các hình tượng tác động trực tiếp vào giác quan của khán giả, thính giả.

## ÔN THI CAO HỌC

- Ngôn từ , chất liệu của văn học không phải là vật chất mà chỉ là kí hiệu vật chất → hình tượng văn học không tác động trực tiếp tới người đọc, người xem. Gọi là tính hình tượng gián tiếp. Các liên tưởng, tưởng tượng của người đọc do hình tượng văn học gợi lên có thể rất chủ quan, thậm chí tùy tiện so với khi người ta trực tiếp xem hội họa, điêu khắc → Hạn chế của văn học trong thế giới quan với các bộ môn nghệ thuật khác

2, - Hình tượng văn học tuy thiếu tính trực quan nhưng được vun đắp bằng một khả năng khác: đó là tính tư duy trực tiếp

+, Do ngôn ngữ là hiện thực trực tiếp của tư duy. Vì vậy tư tưởng muốn thể hiện phải qua cầu ngôn ngữ, nhờ ngôn ngữ.

+, Lấy ngôn từ làm chất liệu nhà văn có thể trực tiếp bày tỏ tâm tư , tình cảm của mình.

+, Các nghệ thuật khác cũng tư duy về con người nhưng không thể dung lai con người đang tư duy. Văn học có thể dung lai được con người đang tư duy là vì dùng chất liệu ngôn từ → thế mạnh của

văn học

+, Nhờ tính tư duy trực tiếp mà nhà văn tái tạo được những phương diện của hình tượng có thể cảm nhận được bằng mắt, tai, mũi.

+, Với tính tư duy trực tiếp văn học hướng tối phản ánh mọi phương diện đời sống từ những chi tiết cụ thể tới những cái rất trừu tượng, từ những chi tiết hữu hình, đến những cái vô hình, hư ảo , mơ hồ , mong manh nhưng có thật trong cảm xúc con người về thế giới.

+, Văn học có khả năng tái hiện đời sống trên cả 2 chiều không gian , thời gian: Không gian, thời gian ấy vận động.

II- Sự ra đời của các loại nghệ thuật khác nhằm đáp ứng nhu cầu đa dạng của cuộc sống. Chính vì vậy con người có nhiều cách phân chia các loại hình nghệ thuật.

1, Cách phân loại truyền thống chia nghệ thuật thành 4 loại:

1.1.Nghệ thuật tạo hình: hội họa, điêu khắc, kiến trúc.

1.2. Nghệ thuật biểu hiện: âm nhạc, múa.

1.3. Nghệ thuật tổng hợp: sân khấu, điện ảnh.

## ÔN THI CAO HỌC

- 1.4. Nghệ thuật ngôn từ: văn học, ..
2. Cách chia khác:
- 2.1. Nghệ thuật tĩnh và động.
- 2.2. Nghệ thuật không gian và nghệ thuật thời gian
- 2.3. Nghệ thuật thính giác và thị giác
- 2.4. Nghệ thuật biểu diễn và không biểu diễn.

Văn học được xem là loại hình nghệ thuật đặc biệt vì xếp văn học vào bất cứ loại hình nghệ thuật nào cũng đều khó. Cách nói văn học nghệ thuật hay văn học và nghệ thuật thường như cho thấy vai trò của văn học được xếp ngang bằng với tất cả các bốn môn nghệ thuật còn lại. Tuy nhiên vai trò của văn học được thể hiện khác nhau trong những thời đại khác nhau.

- Các nhà Mĩ học Dân chủ Cách mạng Nga (Belinki(1511- 1545).Secnur sep xki ( 1828- 1889), Đôp sô ninlốp (1836- 1861)... Quan niệm :Thơ văn là toàn bộ nghệ thuật; là loại hình nghệ thuật cao cấp nhất

Chưa chú ý đúng mức hạn chế và văn học so với các môn nghệ thuật mà chỉ đúng cao nghệ thuật ngôn từ.

- Trong lịch sử nghệ thuật, vị trí hàng đầu của môn nghệ thuật thường được hoán đổi.

+ , ở Phương Tây thuộc cổ đại Hy Lạp: kiến trúc, điêu khắc vị trí số 1  
Thuộc Phục hưng: hội họa, ..

Thế kỷ XIX: văn học..

Hiện nay: với tốc độ phát triển của văn hóa nghe nhìn, đặc biệt của điện ảnh, và kỹ thuật truyền hình văn học khó giữ vị trí quan trọng như thế kỷ trước.Nếu có một thực tế văn học đang chứng kiến sự tác động và thách đố của các loại hình khác, tới nó thì cũng có một thực tế khác là sự tác động trở lại không kém phần quan trọng của văn học tới các loại hình nghệ thuật khác khi chúng vẫn phải tiến tới, dựa vào văn học căn bản.

\*Chú ý mối quan hệ thơ ca - hội họa :

- Cùng một đề tài: thi sĩ - họa sĩ.

- Thi trung hữu hoa (Thời Đường)

- Luật tam duy nhất trong hội họa đến văn học

## ÔN THI KAO HỌC

+, Thời gian 1

+, Không gian 2

+, Hành động 3

### Vấn đề 3: Chức năng của văn học

\* Khái niệm chức năng, được sử dụng ở nhiều nghĩa, nhiều bình diện.

1, Ở bình diện tổng quát nhất, chức năng, vai trò, tác dụng xã hội của văn học.

Văn học giữ vai trò gì trong đời sống xã hội.

2, Ở bình diện lao động - nhà văn: tìm hiểu chức năng nhằm trả lời câu hỏi: Viết văn để làm gì, nhằm mục đích gì?

3, Từ phía công chúng. Tìm hiểu chức năng là tìm hiểu tác động mà văn học đưa lại, mang đến.

Văn học một hình tượng nhiều chức năng.

\* Một số điểm cần lưu ý khi tìm hiểu, khảo sát chức năng.

1, Chức năng văn học thống nhất trong đa dạng

2, Tính đặc thù của từng chức năng so với các hình thái ý thức xã hội khác.

3, Cần phải có quan điểm lịch sử khi khảo sát chức năng, sự phát sinh của từng chức năng, sự biến đổi của mỗi chức năng và tương quan giữa các chức năng - cùng thời kỳ lịch sử.

\* Những biểu hiện nhiều mặt của chức năng văn học:

1, Mặt nhận thức:- Khả năng đáp ứng sự hiểu biết của văn học cho con người, về con người và thế giới.

- Trên chức năng này văn học chú ý tìm tòi cùng một lúc trên cả hai hướng: khám phá những quy luật của hiện thực khách quan và đi sâu vào những bí ẩn của thế giới bên trong của con người.

+ Hướng 1: Văn học có thể đư lại nhận thức cho con người ngày càng chân thực hơn , đầy đủ hơn về lịch sử, kinh tế, chính trị, về phong tục, tập quán của một dân tộc ,một đất nước ,một vùng quê .

Ví dụ: Lép tôn xtôi là một tấm gương phản chiếu cách mạng Nga .

Những tác động nhận thức trên nhiều mặt mà văn học đưa lại cho con người ở hướng thứ nhất là thực tế .

## ÔN THI CƠ HỌC

Ví dụ : "Đất nước ta một giải từ mũi Cà Mau đến địa đầu Móng Cái "

+ Hướng 2: Nhưng ta dùng nhận thức của văn học không đóng khung không việc truyền đạt các tri thức nói trên . Do đó phải đi tìm ý nghĩa nhận thức của văn học ở một phương diện khác : Đó là phương diện đối tượng của nó ,đó là đời sống xã hội ,tâm tình ,là tinh thần ,là tình cảm và số phận con người .Do đó tiếp xúc với tác phẩm văn học để con người hiểu sâu hơn ,đầy đủ hơn thế giới tâm hồn ,thế giới tinh thần của con người đó là phương diện đặc thù trong nhận thức của văn học ,nghĩa là ở phương diện này văn học giúp con người thực hiện một khâu quan trọng : Khâu nhận thức bản thân (Tự nhận thức)

(Tác phẩm văn học trở thành 1 phương diện nhận thức con người không thể thay thế được)

### 2. Mật giáo dục:

- Là khả năng có thể cải tạo, xây dựng con người, giúp con người sống tốt hơn.
- Văn học thực hiện tác dụng giáo dục theo kiểu riêng:

Nếu đạo đức hình thành những chuẩn mực đạo đức, t.h hình thành thế giới quan, nghệ thuật tác động tổng hợp tới tình cảm và trí tuệ, văn học giáo dục con người không phải với tư cách là một kẻ bè trên mà là một người bạn đồng hành cùng tâm tình, cùng đối thoại, văn học thúc đẩy con người - không bằng cưỡng bức, mà bằng nêu gương, không phải theo lối áp đặt mà mang tính chất cảm hoá, văn học không trực tiếp cải tạo thế giới nhưng cải tạo tư tưởng, tình cảm, từ đó gián tiếp tạo ra 1 sức mạnh khác----Nghệ thuật cải tạo con người bằng con đường tình cảm, thông qua tình cảm.

Giáo dục---tự giáo dục.

### 3. Mật thẩm mĩ:

- Văn học có chức năng thẩm mĩ, tức là khẳng định văn học có khả năng thỏa mãn nhu cầu thẩm mĩ, phát triển nghệ thuật thẩm mĩ và thi hiếu thẩm mĩ cho con người.

- Nhu cầu thẩm mĩ là nhu cầu cần thiết và chính đáng của con người. Vì ,từ trong bản chất con người luôn luôn có nhu cầu hướng tới cái thiện, mĩ.

- Cái thẩm mĩ và cái đẹp có mặt khắp nơi trong TN, trong đời sống. Nhưng cái thẩm mĩ và cái đẹp trong tự nhiên, trong đời sống chưa, không làm cho con

## ÔN THI CAO HỌC

người thỏa mãn. Vì thế con người phải tìm đến cái đẹp trong nghệ thuật, trong văn học. Vì cái đẹp trong nghệ thuật, trong văn học đã được diễn hình hóa, được đánh giá.

- Trong văn học, nghệ sĩ không khước từ việc thể hiện cái xấu. Có rất nhiều cái xấu, cái ác được thể hiện trong văn học. Nhưng nó ở một tác phẩm văn học chân chính, cái xấu và cái ác bao giờ cũng được soi ngắm từ góc độ cái đẹp.
- Văn học không độc quyền đối với cái đẹp, tất cả những gì do con người tạo ra đều tuân thủ quy luật cái đẹp - dễ dàng nhìn thấy. Nhưng đánh thức dậy được con người khát khao vươn tới cái đẹp, sáng tạo theo quy luật của cái đẹp là chức năng của văn học.

### 4. Mật giải trí:

Giải trí là một trong những chức năng của văn học, tuy nhiên giải trí trong văn học, bằng văn học không đơn thuần chỉ là một hình thức đổi việc. Bởi vì nó khiến cho người ta phải băn khoăn, suy nghĩ cùng với nhà văn và tác giả.

### 5. Mật dự báo:

Văn học có nghệ thuật dự cảm những biến động của lịch sử, những quá trình xã hội, những ý tưởng mới về con người và cuộc đời, những cách nghĩ nên có và cần phải có và sẽ trở thành phổ biến.

#### \* Quan hệ giữa các chức năng:

- Các chức năng văn học chỉ tách rời ở bình diện lý thuyết.
- Các chức năng văn học hòa thâm vào nhau qua một chỉnh thể không tách rời. Vì vậy, khi tiếp xúc với tác phẩm văn học thì các mặt trong chức năng cùng đến 1 lần.
- Các mặt của chức năng văn học quan hệ nhân quả. Chức năng này vừa là người nghe, vừa là kết quả của chức năng kia./.

### Vấn đề 4: Tư Duy Nghệ Thuật Của Nhà Văn

- \* Tư duy con người có 3 hình thái: 1. Tư duy hành động trực quan
- 2. Tư duy khái niệm logic
- 3. Tư duy hình tượng cảm tính

## ÔN THI CAO HỌC

1. Tư duy hành động trực quan: - Được hình thành từ sự liên hệ trực tiếp với đối tượng, tiếp nhận đối tượng một cách riêng lẻ, cá biệt, không tách rời với đối tượng.

- Không chứa đựng ý nghĩa khái quát về đối tượng, điều mà người ta chú ý là sự thể hiện cụ thể, cá biệt của sự vật chứ không phải là thuộc tính chung, khái quát của sự vật.  
Ví dụ: Mưa như thế này chắc lúa tốt lắm !

2. Tư duy khái niệm logic:

- Xuất phát từ những đối tượng cụ thể, riêng lẻ nhằm tái hiện khách thể một cách toàn vẹn.

- Khi đạt tới chân lý, tư duy khái niệm logic tách cái bản chất khỏi các hiện tượng và chỉ giữ lại cái khái quát, cái có ý nghĩa tiêu biểu cho những hiện tượng cùng loại.

- Kết quả của tư duy khái niệm logic được đúc kết lại qua các thuật ngữ, các quy luật dưới dạng công thức khái niệm phạm trù - cơ sở của tư duy logic là cơ sở của tư duy khoa học.

3. Tư duy hình tượng - cảm tính:

Là kiểu tư duy đặc thù của nghệ thuật. Mục đích của nghệ thuật là tìm đến bản chất và hiện tượng để nắm bắt quy luật khách quan. Tư duy phản ánh cái chung qua cái cụ thể mang tính đại diện, quy luật.

- Ra đời trên cơ sở tiếp xúc trực tiếp với đối tượng.

- Tư duy này tái hiện đối tượng một cách toàn vẹn nhưng không thoát lý đối tượng mà gắn với những đặc điểm cụ thể, cá biệt của đối tượng.

- Loại tư duy này bao hàm trong đó thái độ đánh giá chủ quan của chủ thể tư duy.

- Loại tư duy này là cơ sở của tư duy nghệ thuật.

Trong đời sống 3 loại tư duy này không tách rời nhau, có trong nhau. Loại này bổ sung cho loại kia, nhằm đáp ứng yêu cầu của cuộc sống, chỉ khác là người ta tách ra một kiểu tư duy mà bình diện này hay bình diện kia là nổi bật mà thôi.

\* Tư duy nghệ thuật của nhà văn:

Được xây dựng trên cơ sở tư duy hình tượng cảm tính có những đặc điểm:

1. Tái hiện khách thể một cách toàn vẹn (Tư duy khoa học, không đòi hỏi tái hiện khách thể một cách toàn vẹn) mà chỉ thâm nhập vào bản chất, tách bản chất khỏi hiện tượng nhằm phát hiện cấu trúc bất biến của khách thể.

## ÔN THI CAO HỌC

2. Tư duy nghệ thuật đảm bảo hài hòa giữa khái quát hóa và cụ thể hóa. Trong khi đó tư duy khoa học chỉ thiên về mặt khái quát hóa. Tư duy nghệ thuật đảm bảo giữ nguyên bộ mặt sinh động của đối tượng.
3. Tư duy nghệ thuật vừa phát hiện khách thể nhưng lại vừa bộc lộ chủ thể (tư duy khoa học thiên về phát hiện)
4. Tư duy nghệ thuật là loại hình tư duy gắn liền với sự thể hiện tình cảm xã hội và lý tưởng xã hội (Tư duy khoa học khách quan, lạnh lùng... tình cảm nén xuông để bộc lộ khái quát). Nói mang tính xã hội (Để phân biệt với những tình cảm ngẫu nhiên, vụn vặt).
5. Tư duy nghệ thuật gắn liền với thể nghiệm, trực giác, hư cấu nghệ thuật. Tư quan sát mình, in dấu ấn chủ quan.
- Thể nghiệm là sự nhập thân bằng tư[ng]j tượng vào đối tượng và tình huống của nó để phát hiện lại trên bản thân mình những tình huống, những kinh nghiệm mà đối tượng đã hoặc sẽ trải qua.
- Trực quan: Là một hoạt động nhận thức trực tiếp không phải bằng quy luật của lý trí, không thông qua quá trình suy lý, phân tích, chung minh của lý trí.
- Hư cấu: + Là một trong những hoạt động cơ bản của tư duy nghệ thuật, là vận dụng trí tượng tượng để sáng tạo ra những nhân vật, câu chuyện nhằm phản ánh cuộc sống và thực hiện những mục đích nhất định.
- + Nhằm chỉ bản thân sản phẩm của trí tưởng sáng tạo của hoạt động hư cấu. Ví dụ: Chí Phèo là một hư cấu.
6. Tư duy nghệ thuật mang tính mơ hồ, đa nghĩa.

Theo cách hiểu thông thường: Mơ hồ nhằm chỉ tính không rõ ràng thế này hay thế kia. Tính mơ hồ được xác định trong sự đối lập với tính chính xác.

VD: A không phải A - Tư duy mơ hồ.

Sự vật vừa ở A vừa không ở A

Tư duy mơ hồ có ý thức, nhà văn cổ tình làm nhà sự vật để người đọc nhận thức sự vật trong tính khái quát, vận động.

Cách nói mơ hồ nhằm diễn đạt sự vật trong trạng thái vận động, mơ hồ, mơ hồ không phải là không có nghĩa mà là nhiều nghĩa, tức là một ý nghĩa không xác

## ÔN THI CAO HỌC

định, cho phép có nhiều cách giải thích, hiện tượng trên được là đa nghĩa, nhiều tầng ý nghĩa ngoài đời.

VD: Không cầu gọi chút niềm thân mật.

Phương tiện; cầu mong → mơ hồ.

VD: Thúy kiều: - Yêu - Phụ Kim Trọng.

Khẩn cầu Thúc Sinh - Nhẫn nhục trước Hoạn Thư

- Dịu hiền, vừa mượn tay Từ Hải gây ra cảnh máu rơi thịt nát tai bời.
- Khôn ngoan, nhẹ dạ.

## VẤN ĐỀ V: BẢN ĐỌC VÀ TIẾP NHẬN VĂN HỌC (tiếp)

### I. Khái niệm tiếp nhận văn học :

\* Phân biệt tiếp nhận văn học và đọc văn học .

- Tiếp nhận văn học rộng hơn đọc văn học:+ Vì trước khi chữ viết và nghề in ra đời thì tác phẩm văn học đã tồn tại dưới hình thức truyền miệng.
- + Ngày nay tác phẩm văn học không chỉ được tiếp nhận bằng hình thức đọc mà còn bằng cả hình thức nghe.

\* Phân biệt tiếp nhận văn học và tiếp nhận phi văn học:

- Phi văn học:+ Để giải trí, chữa bệnh, để dễ ngủ, để giết thi giờ...

+ Ngay các nhà chuyên môn khi đọc sách văn học chưa hẳn đã tiếp nhận văn học.

Ví dụ: Đọc để tìm hiểu tri thức ngôn ngữ, để tìm hiểu tri thức tâm lí, quân sự...

+ Tác phẩm văn học có thể được sử dụng vào những mục đích không giống nhau.

Chẳng hạn: khi tác phẩm được sử dụng như một bằng chứng về ngôn ngữ, lịch sử, tâm lí, quân sự thì đó không phải là tiếp nhận văn học. Chỉ khi tác phẩm được coi là những phương tiện để giao lưu kinh nghiệm tư tưởng, giao lưu tình cảm của con người mới được coi là tiếp nhận văn học theo đúng nghĩa của nó.

Nhưng tiếp nhận văn học có nhiều cấp độ khác nhau, tùy thuộc vào tầm đón đợi của những người đọc khác nhau. Vì vậy, trong thực tế tiếp nhận văn học diễn ra không đơn giản.

## ÔN THI CÁO HỌC

( Tiếp nhận văn học đòi hỏi sự tham gia của toàn bộ nhận cách con người, trí giác, cảm giác, tưởng tượng, hiện tượng suy luận, trực giác-----đòi hỏi bộc lộ cá tính, thị hiếu, lập trường, sự tán thành hay phản đối).

### II. Tính khả biến trong tiếp nhận văn học:

#### 1. Khái niệm khả biến:

- Nhằm chỉ sự biến đổi, sự không đồng nhất của tác phẩm qua tiếp nhận của người đọc.
- Sự biến đổi, tính không đồng nhất trong tiếp nhận văn học là một hiện tượng phổ biến. Vì hiện tượng này diễn ra cả ở văn học quá khứ lẫn văn học đương đại, diễn ra trong những không gian khác nhau, thời gian khác nhau.
- + Sự đánh giá không giống nhau về cùng một tác phẩm văn học có thể xảy ra đối với những người đọc ở những thời đại xa nhau.
- + Tình trạng trên cũng có thể xảy ra đối với những người đọc ~~ngay~~ cùng một thời đại nhưng quan điểm, giới tuổi, nghề nghiệp, trình độ khác nhau.
- + Ngay cả người đọc cùng thời đại, cùng giới tuổi, giống nhau về tuổi tác, cùng nghề nghiệp cũng có thể đánh giá khác nhau về văn bản nghệ thuật.
- + Bản thân một người đọc nhưng ở hai thời điểm đọc khác nhau vẫn có thể đánh giá không giống nhau về cùng một văn bản nghệ thuật. Ví dụ: Hoài Thanh năm 1941 đánh giá rất cao về thơ mới, xem đó là thời kỳ mở rộng của nhánh thơ mới. Đến năm 1951 Hoài Thanh lại xem thơ mới là những văn thơ có tội, làm lợi cho giặc và yếu cho ta.

#### 2. Nguyên nhân dẫn đến hiện tượng khả biến:

##### \* Lý luận tiếp nhận hiện đại cất nghĩa bằng hai nguyên nhân:

- Từ phía người đọc: + Khái niệm người đọc nhằm chỉ một chủ thể tiếp nhận tác phẩm.
- + Người đọc là một cá thể phức tạp, vì bị chi phối bởi nhiều mặt: quan điểm, giới tuổi, nghề nghiệp, tuổi tác, trình độ học vấn, đặc điểm tâm lý, hoàn cảnh thời đại, không loại trừ cảnh ngộ cá nhân và thời điểm đọc.
- + Hành động đọc là một hành động phức tạp vì hành động này luôn diễn ra, tác động qua lại giữa tác phẩm và người đọc, giữa chủ quan và khách quan, giữa nhân tố bên trong và bên ngoài tác phẩm. Tác phẩm là khách thể, người đọc

## ÔN THI CAO HỌC

chủ thể. Khách thể và chủ thể luôn tác động qua lại với nhau. Khách thể quy định chủ thể, tác phẩm quy định người đọc, người đọc tiếp nhận tác phẩm, người đọc tác động trở lại với tác phẩm. Tiếp nhận văn học là một hoạt động mang tính sáng tạo gắn liền với tình cảm, với thị hiếu của mỗi người lại chịu sự quy định của thị hiếu thẩm mỹ giai cấp, thời đại, dân tộc.

### Từ phía tác phẩm:

+ Tác phẩm mang tính mơ hồ, mơ hồ không phải là không có nghĩa mà mơ hồ đa nghĩa, là nhiều nghĩa.

. Phương tiện của văn học là ngôn ngữ, ý nghĩa của tác phẩm tồn tại tiềm tàng trong văn bản, người đọc dựa vào ngữ cảnh tiếp nhận và hiểu biết trên cơ sở dữ kiện của tác phẩm mà xây dựng nên ý nghĩa của tác phẩm.

Tính mơ hồ là một đặc trưng cơ bản của tư duy con người. Trong lĩnh vực tư duy, tính mơ hồ được xác định trong sự độc lập với tính chính xác, không có cái này, thì không có cái kia. Văn học thuộc loại hình tư duy mơ hồ tự giác. Con người chủ động có ý thức làm nhòe sự vật nhằm đạt tới sự nhận thức rõ nét tổng thể, dang vạn vật.

Tính mơ hồ đa nghĩa thể hiện ở tính cách nhân vật. Tính cách nhân vật không xác định một chiều mà đây mâu thuẫn. Vì con người trong đời thực bao hàm nhiều phẩm chất đối lập nhau gồm sự vật – xã hội, thể xác tâm hồn, cao thượng – thấp hèn, thông minh – ngu dốt.

Tính nhiều nghĩa tồn tại ngay trong bản thân hình tượng. Đặc biệt là những hình tượng thành công, có khả năng khái quát rộng rãi nhiều hiện tượng cuộc sống, xuất hiện ở nhiều thời kỳ lịch sử khác nhau, tạo nên sự cộng hưởng của công chúng ở nhiều thời đại. Tính nhiều nghĩa đó gắn liền với sức mạnh khái quát của bản thân những hình tượng nghệ thuật trong khi ghi lại những nét điển hình của những hình tượng cụ thể trong thực tại. của những thử thách con người, những tâm trạng thì những hình tượng nghệ thuật chưa đúng những khả năng của sự tương quan của họ với những mặt, những hiện tượng khác nhau của cuộc sống.” Mọi điển hình là một ..... quen biết’ (Beliński)

### 3. Tính sáng tạo của tiếp nhận văn học:

## ÔN THI CAO HỌC

- Kết quả của hoạt động tiếp nhận văn học là một hoạt động sáng tạo của người tiếp nhận.

- + Văn bản chỉ trở thành tác phẩm khi đã có sự tiếp nhận người đọc. Còn khi chưa có hoạt động tiếp nhận thì nó chỉ là văn bản.....sự phân biệt văn bản – tác phẩm là cần, vì lâu nay người ta ngộ nhận rằng cái mà nhà văn viết ra đã là tác phẩm. Nhưng trên thực tế nó chỉ là, đang là văn bản, văn bản chỉ trở thành tác phẩm khi người đọc bằng nhận thức, bằng kinh nghiệm sống cụ thể hoá nó( cụ thể hoá là thuật ngữ của mĩ học tiếp nhận, chỉ quá trình người đọc tái tạo tác phẩm nghệ thuật bằng cách làm đầy, lấp đầy những khoảng trống của văn bản bằng cảm xúc, bằng suy nghĩ của mình)
- + Nói đến tác phẩm phải nói đến vai trò sáng tạo của người đọc. Nhưng để người đọc có thể cùng sáng tạo thì văn bản phải có nhiều khoảng trống, khoảng lặng, có những điều chưa nói đến, chưa nói hết, nghĩa là văn bản chứa đựng sự đa nghĩa.
- + Sáng tạo của người đọc không phải với nghĩa là làm ra văn bản. Vì văn bản chứa đựng nghĩa, còn người đọc qua tiếp nhận mang lai ý nghĩa cho văn bản--- tính chất sáng tạo của người đọc và sáng tạo của nhà văn là khác nhau. Nhà văn cố gắng tìm tòi, phát hiện, khai quật để tạo ra một văn bản nghệ thuật mới chưa từng biết đến,. Còn sáng tạo của người đọc là phát hiện văn bản, phát hiện ra những điều bất ngờ đối với tác giả, nhận thức những mối liên hệ giữa các phần xa nhau, đưa lại ý nghĩa cho văn bản. Vì vậy, khái niệm đồng sáng tạo mà một số người đề xuất nhằm nói rằng tiếp nhận văn học là quá trình người đọc cùng sáng tạo với nhà văn, là hoàn toàn mang tính chất ước lệ chứ không có nghĩa chặt chẽ về khoa học.

\* Hai hình thái người đọc:( 2 loại người đọc)

a, Người đọc tiềm ẩn (người đọc dự kiến, người đọc tương lai, người đọc tưởng tượng...)

Là hình thái người đọc tồn tại trong tâm tưởng nhà văn, tồn tại khi tác phẩm chưa hoàn thành. Nhưng dù tồn tại trong tâm tưởng nhà văn thì người đọc tiềm ẩn đã chuyển hóa thành một yếu tố kết cấu của tác phẩm văn học. Nói như vậy

## ÔN THI CAO HỌC

có nghĩa : Dù là người đọc tiềm ẩn nhưng đã góp phần cùng nhà văn lập kế hoạch sáng tạo và điều chỉnh cấu trúc văn bản nghệ thuật.

- Có thể tìm người đọc tiềm ẩn . Trong những lời đề tặng.
- . Lời nói đầu của tác phẩm trong trường hợp đề tặng, người được đề tặng có tâm tư, nỗi niềm liên quan đến nội dung tư tưởng của cuốn sách, trừ trường hợp đối tượng được tặng chỉ thể hiện lòng biết ơn hay một món quà.

Ví dụ: Tố Hữu viết bài "Tiếng hát sông hương"; để tặng tác giả "Đời mưa gió" (Nhật Linh, Khái Hưng) để tranh luận về cuộc đời người kĩ nữ.

- . Tác giả không nói rõ viết cho ai nhưng qua kết cấu của tác phẩm có thể hình dung được bối cảnh người tiềm ẩn.
  - . Có thể hình dung người đọc tiềm ẩn qua những dòng đầu tác phẩm
- b, Người đọc thực tế:
- Là người đọc văn bản qua tiếp nhận.
  - Người đọc thực tế tồn tại khách quan trong xã hội, đọc lập với tác giả và đọc lập với văn bản nghệ thuật.

Người đọc thực tế tiếp nhận văn bản một cách cá thể, riêng lẻ, từng người một theo cá tính riêng.

- So với người đọc tiềm ẩn, người đọc thực tế, là hình thái người đọc quan trọng nhất vì:

- + Với hình thái người đọc này quan hệ của người đọc với văn bản nghệ thuật mới chính thức bộc lộ.
- + Thông qua người đọc thực tế hoạt động tiếp nhận văn học mới thực hiện được.
- + Giá trị của văn bản nghệ thuật chỉ được xác định thông qua người đọc thực tế.
- + Các chức năng của văn học thông qua người đọc thực tế mà tác động đến cuộc sống.
- + Văn bản nghệ thuật từ lĩnh vực sản xuất bước sang lĩnh vực tiêu thụ ng.

\* Khái niệm người đọc thực tế có nhiều cấp độ. Trong nhiều cấp độ ấy phải kể đến vai trò của các nhà phê bình văn học, họ được gọi là người đọc của người đọc, người đọc đặc biệt, người đọc nghiên cứu,...vì :

- . Tiếp nhận văn học trở thành một nghề chuyên môn – khoa học ...

## ÔN THI CÁO HỌC

Họ đọc tác phẩm với một mục đích xác định nhằm khám phá nội dung tư tưởng và nghệ thuật của văn bản đó.

Họ đọc văn bản theo một quan điểm mĩ học nhất định.

Họ đại diện cho các nhu cầu xã hội, nhu cầu thẩm mĩ của người đọc để tiếp nhận văn bản.

ý kiến của họ vừa mang tính chất cá nhân, vừa mang tính chất đại diện. Họ đại diện cho nhà văn mang tiếng nói đến bạn đọc, đại diện cho bạn đọc góp ý kiến cho tác giả ( trung thực, khách quan, công bằng...)

\* Chức năng của phê bình văn học: - Thúc đẩy sự vận động phát triển của văn học.

- Như một nhân tố tổ chức quá trình văn học./

Vấn đề 6: Nội dung và hình thức của tác phẩm văn học

1, Anh chị hiểu ntn về nội dung và hình thức của văn học?

2, " Nội dung" sự chuyển hóa của.....(Hè ghen)

I, Nội dung của tác phẩm văn học:

+ Nội dung là một khái niệm của triết học, trong triết học nội dung được quan niệm là những yếu tố, những quá trình tạo nên sự vật. Văn dụng vào văn học, người ta quan niệm nội dung là một thể tự nhiên giữa 2 mặt khách quan và chủ quan.

+ Mặt khách quan là quan hệ giữa con người, đời sống được phản ánh trong tác phẩm/

+ Chủ quan là sự đánh giá, cảm xúc của nhà văn đối với cuộc sống đó.

- Theo quan niệm của Secnur sep xki :

+ Mặt chủ quan của nội dung gồm 3 điểm: Tái hiện các hoạt động hiện thực mà con người quan tâm

Giải thích cuộc sống, làm cho nó tốt hơn.

Để xuất phán xét đối với các hiện tượng được mô tả.

II, Hình thức:

Trong triết học: Hình thức là cách bộc lộ nội dung, là phương thức tồn tại của nội dung tác phẩm.

## ÔN THI CAO HỌC

- Trong văn học: Hình thức được tạo thành trên cơ sở chất liệu và phương tiện miêu tả nghệ thuật. Tức được hoàn thành trên cơ sở ngôn từ và phương tiện biểu hiện là không gian và thời gian. Nhưng bản thân chất liệu và phương tiện miêu tả nghệ thuật chưa phải là hình thức của tác phẩm mà chúng chỉ trở thành hình thức khi thể hiện một nội dung cụ thể, nhất định. Chất liệu và phương tiện chỉ trở thành hình thức nghệ thuật khi chất liệu và phương tiện đó được tổ chức lại, được cấu tạo lại bởi những yếu tố có giá trị chức năng.

- Nhà văn sáng tạo ra nội dung cũng đồng thời sáng tạo ra hình thức, sáng tạo ra hình thức đồng thời với việc sáng tạo ra nội dung. Không có một hình thức cố định, không có hình thức có trước mà hình thức là hình thức của nội dung cụ thể.

- Hình thức của tác phẩm văn học được quan niệm có 2 mặt:

- + Hình thức bên ngoài: còn gọi là mặt cảm tính của hình thức. Hình thức bên ngoài là cơ sở khách quan của tác phẩm. Ví dụ: Tác phẩm dài hay ngắn.
- + Hình thức bên trong hay còn gọi là mặt quan niệm của hình thức. Là một cơ cấu phức tạp bao gồm nhiều yếu tố phụ thuộc, chi phối lẫn nhau, đồng thời chịu sự tác động và chi phối của nội dung. Hình thức bên trong gồm: kết cấu, thể loại, các phương tiện thể hiện ( không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, cách dẫn truyện, cách kể chuyện ). Hình thức bên trong là đối tượng nghiên cứu của thi pháp học.

### III, Quan hệ giữa nội dung và hình thức;

- Trong LLVH quan niệm: tác phẩm là một văn bản ngôn từ bao gồm cả biểu đạt và cái được biểu đạt. Không có một cái gì là đơn thuần, là hình thức và cũng không có cái gì đơn thuần là nội dung ( Phec đl năngđ x ny xuya )

- + Bé lin xki quan niệm: Trong một thành phần nghệ thuật tư tưởng và hình thức phải hòa hợp với nhau một cách hữu cơ như tâm hồn và thể xác, nếu huỷ diệt hình thức thì cũng có nghĩa là huỷ diệt TT và ngược lại cũng vậy.
- + Hê ghen: “nội dung chẳng phải là gì khác mà chính là sự chuyển hoá của hình thức vào nội dung và hình thức cũng chẳng gì khác, là sự chuyển hoá của nội dung vào hình thức”

## ÔN THI CAO HỌC

- + Cuối thế kỷ XIX - đầu XX các nhà hình thức chủ nghĩa Nga đưa tới một quan niệm mới về hình thức của văn học: Họ nhất thể hoá về nội dung và hình thức.  
Nội dung chính là hình thức và hình thức chính là nội dung-----Nội dung và hình thức TN hài hoà.

Trong khi tự nhiên hài hoà của nội dung và hình thức thì nội dung bao giờ cũng đóng vai trò quyết định.

Hình thức với tư cách là cái biểu đạt có thể chất độc lập tương đối trong tương quan với nội dung ở tư cách là cái được biểu đạt và hiện tượng này được nhiều người gọi là sự “mâu thuẫn”, sự không hài hoà của nội dung và hình thức khi hình thức vốn tông gắn với một loại nội dung nhất định của văn học thời đại trẻ được tách ra khỏi nội dung ấy để thể hiện loại nội dung của văn học ở thời đại sau như cách gọi “bình cũ rượu mới” trong truyền thống mĩ học Phương Đông./.

### Vấn đề 7: Ngôn từ nghệ thuật trong tác phẩm văn học

#### \* Ngôn ngữ văn học toàn dân (nghĩa chuẩn):

Là thứ ngôn ngữ được coi là 1 phương tiện, được thể hiện trên các văn kiện giấy tờ, phương tiện đại chúng của 1 quốc gia, 1 dân tộc.

Ngôn ngữ chuẩn được xây dựng trên nhiều cơ sở: khoa học, kinh tế, và ngôn ngữ văn học.

#### I, Đặc trưng của ngôn từ nghệ thuật trong tác phẩm văn học;

- Theo quan điểm ngôn ngữ học: Lời văn nghệ thuật cũng là một dạng của lời nói, do đó phải phân biệt lời văn nghệ thuật với lời nói nói chung.

+ Lời nói thông thường giải quyết các nhiệm vụ tức thời một lần.

. Lời văn nghệ thuật trái lại, ngoài tác dụng đó còn muốn trở thành lời cho nhiều lần, cho muôn đời.

+ Lời nói thông thường phụ thuộc vào hoàn cảnh nói, bút khỏi hoàn cảnh nói lời nói thông thường không có giá trị. Trái lại, ngôn từ nghệ thuật, tức lời văn nghệ thuật tương đối độc lập trong tình huống giao tiếp tự nhiên. Nó có thể bị bẩy ra khỏi ngữ cảnh tức thời, tham gia vào vô số những ngữ cảnh khác theo yêu cầu của chủ thể giao tiếp.

## ÔN THI CAO HỌC

+ Trong giao tiếp thông thường, người ta có thể có nhiều cách diễn đạt 1 ý. Trong giao tiếp văn học chỉ có 1 lời văn duy nhất phù hợp với nội dung muốn nói.

1, Ngôn từ nghệ thuật mang tính hình tượng từ trong nội dung của lời nói.

- Tính hình tượng có thể được thể hiện qua các hình thức: ví von, ẩn dụ, tượng trưng, nhân hoá, hoán dụ.

- Tính hình tượng của ngôn từ trong ngôn từ nghệ thuật không bó tròn, không giới hạn trong các hình thức đó. Vốn những hình thức đó không phải là độc quyền của văn học và lại, nếu nói tính hình tượng thể hiện ở các hình thức như: ví von, ẩn dụ thì đó chỉ biểu hiện bề ngoài của tính hình tượng. Còn tính hình tượng nằm trong bản chất của hình tượng do nhiều nhà văn sáng tạo ra.

- Là khả năng tái hiện những hình tượng của cuộc sống 1 cách cụ thể, sinh động - những từ ngữ gợi cảm, gợi hình, gợi thanh. Ngôn ngữ có tính hình tượng là ngôn ngữ ngoài hình ảnh, đường nét, màu sắc, âm thanh, nhạc điệu... có khả năng gây ấn tượng mạnh mẽ tác động sâu xa vào trí tưởng tượng và cảm nghĩ của người đọc.

2, Lời văn nghệ thuật (ngôn từ nghệ thuật) mang tính tổ chức cao.

- Lời văn khoa học và lời văn nghệ thuật giống nhau ở tính tổ chức đặc biệt, khác nhau về chức năng.

+ Tính tổ chức cao của lời văn khoa học nhằm đảo bảo nội dung chính xác, chặt chẽ bằng tư duy logic.

+ Tính tổ chức cao của lời văn nghệ thuật nhằm thể hiện được ý chí mà nhà văn muốn nói thông qua hình tượng nghệ thuật.

- Tính tổ chức cao của lời văn nghệ thuật được thể hiện ở vấn, nhịp, niêm, đối, phân bố ở các phân, chương.

Ví dụ: Trong phần đầu "Người mẹ cầm súng" Chị Nguyễn Thị út có 3 tên gọi: út Trâu, út Tịch, bà Hồng. .... Làm nổi bật con người hoàn thiện Nguyễn Thị út.

- Lời văn nghệ thuật in đậm dấu ấn có tính sáng tạo của nhà văn, lời văn khoa học ít có cá tính.

Ví dụ: Lời văn Tô Hoài thâm trầm

Lời văn Nguyễn Tuân cầu kì, tỉ mỉ...

## ÔN THI CAO HỌC

### II, Các phương tiện và phương thức tổ chức lời văn:

1, Phương tiện: - Ngữ âm: vần, cách gieo vần, các loại vần, các loại thanh.

- Từ vựng: từ đồng nghĩa, từ tục, thanh, mới, cổ, tiếng lóng, tiếng nghề nghiệp, tiếng địa phương.

- Phương tiện cú pháp: phép đảo câu, đồng nghĩa, câu rút gọn, câu nghi vấn, cảm thán.

- Phương tiện chuyển nghĩa: hoán dụ, ẩn dụ, mỉa mai, nhân hoá, khoa trương...

### 2, Các phương thức tổ chức lời văn: 2 phương thức.

a, Cụ thể hoá có định hướng đối tượng miêu tả:

- Cụ thể hoá có định hướng, định lượng miêu tả tức là. Lời văn phải được tổ chức làm sao để cho đối tượng, cho thế giới nghệ thuật được thể hiện trong tác phẩm ngày càng trở nên cụ thể, rõ nét, khắc sâu vào tâm tư người đọc.

Ví dụ: Mở đầu “VCAP”, “Chí Phèo”

Cùng với cụ thể hoá có định hướng là tình huống im lặng 1 số phương diện trong đối tượng miêu tả. Nó có tác dụng tô đậm chủ đề, giúp cho câu văn hàm súc.

b, Lời văn nghệ thuật truyền cho người đọc 1 điểm nhìn cá thể hoá giàu tính sáng tạo của nhà văn hoặc cù nhân vật, hoặc kết hợp luận phiến cả hai.

- Lời văn nghệ thuật luôn luôn biểu hiện là lời của ai đó, là loại lời văn có chủ.

- Điểm nhìn cá thể hoá của lời văn phụ thuộc vào quan niệm của nhà văn đối với thế giới, phụ thuộc vào thời đại và ý đồ sáng tác của tác giả.

### III, Các thành phần của lời văn:

#### 1, Lời của nhân vật và lời của tác giả ( sự phân chia này mang tính ước lệ)

Vì dù là lời của nhà văn hay hoặc nhân vật cũng đều do nhà văn sáng tạo ra – sự phân biệt ấy đánh dấu sự trưởng thành của ý thức nhà văn đối với lời của nhân vật như là lời của người khác ngoài mình – là lời của nhân vật và lời của tác giả tương quan giữa chúng tùy thuộc vào từng thời đại văn học.

+ Trong văn học cổ : Lời tác giả chiếm vị trí chủ yếu, lời nhân vật chưa được cá tính hoá mà thường là nói theo giọng của tác giả.

+ Trong văn học hiện đại: Lời nhân vật chiếm vị trí khác độc lập với lời tác giả.

#### 2, Lời trực tiếp và lời gián tiếp:

\* Lời trực tiếp:

## ÔN THI CÁO HỌC

- Chủ yếu là lời nhân vật và một bộ phận lời tác giả ở các đoạn biện luận, trữ tình, ngoại đê, biện luận đạo đức. Lời trực tiếp là lời của nhân vật trực tiếp nói lên trong tác phẩm, trong tác phẩm trữ tình và trong kịch: Lời trực tiếp chiếm ưu thế.

- \* **Lời gián tiếp:** là lời của tác giả hay là lời của người kể chuyện do tác giả ủy quyền nhằm tri nhf bày, kể chuyện, thuyết minh, phân tích thế giới hình tượng của văn bản nghệ thuật
- **Lời gián tiếp có 2 dạng:**
  - + **Lời gián tiếp 1 giọng:** là lời của người trần thuật, không có lời đan xen của nhân vật. Ví dụ: Đoạn đầu của "VCAP"
  - + **Lời gián tiếp 2 giọng:** thường là có lời kể của tác giả đan xen lời nhân vật. Ví dụ: Toàn bộ đoạn mở đầu tác phẩm "Chí Phèo" (vừa là lời kể chuyện vừa là lời CP.)
- \* **Cần chú ý:**
  - Đặc điểm của ngôn từ nghệ thuật
  - Các phương thức tổ chức lời văn
  - Các tác phẩm của lời văn: lời của nhân vật và của tác giả
  - . Lời trực tiếp của tác giả
- Lời nửa trực tiếp (đan xen nhà văn và nhân vật)./.

Chương VII Văn đề 8: Văn đề phân chia loại và phân chia thể của tác phẩm văn học

I, Khái niệm: Nói tới loại thể là nói tới quy luật loại hình của tác phẩm, tức là sự hệ thống hoá các tác phẩm có riêng phương thức tổ chức, cùng phương thức xây dựng thế giới nghệ thuật thành một loại vào một thể.

Ví dụ: Truyện ngắn Nguyễn Công Hoan khác Nguyễn Minh Châu kác Sêkhốp nhưng đều cùng chung phương thức tiếp cận nghệ thuật, cấu trúc hình tượng -- đều xếp vào thể loại truyện ngắn.

II, Tính lịch sử, tính ổn định và biến đổi, và tính dân tộc của thể loại.

\* Tính lịch sử: Sự xuất hiện của các thể loại trong lịch sử văn học của tông dân tộc được xác định trước hết bằng nhu cầu xã hội, bằng khả năng và nhu cầu hoạt động văn hoá.

- Tính lịch sử của thể loại thường được biểu hiện trên các mặt:

## ÔN THI CAO HỌC

+ Mọi thể loại chỉ xuất hiện vào một giai đoạn phát triển nhất định của văn học, sau đó biến đổi hoặc được thể loại mới bổ sung.

Ví dụ: "Thân thickey là một thể loại 1 đã không trở lại"

+ chức năng của từng thể loại, tương quan giữa các thể loại phát triển thông qua từng thời kì lịch sử.

Ví dụ: . Truyện kể rất phát triển vào những năm 60-70 của thế kỉ XX. Vào những năm 80 phỏng sự phát triển.

. Những năm 60-70 các nhà văn mong muốn xây dựng những tác phẩm trữ tình đồ sộ. Ví dụ: vào những năm 80 trở về đây đã có tham vọng xây dựng những cuốn trữ tình vừa mà tập trung đào xới thân phận con người sâu hơn, ví dụ như "Mùa lá rụng trong vườn"

+ Tính lịch sử của thể loại còn biểu hiện ở sự khác nhau của cùng một thể loại ở những thời kì khác nhau.

Ví dụ: TF Việt Nam từ "HLNT Chí" đến "TLVD" ( Hiện đại, nhưng còn nhiều từ cổ: chằng, nàng, ru...) đến tiểu thuyết hiện đại.

\* Tính ổn định và biến đổi vừa có mặt biến đổi. Các phương thức phản ánh đời sống của văn học là có hạn. Con người có 3 phương thức phản ánh đời sống: kế lại (tâm sự); diễn lại (kịch); trực tiếp bộc lộ cảm xúc ()

Sự pha trộn giữa 3 phương thức này cũng có giới hạn, chính điều đó tạo nên mặt ổn định của thể loại.

- Do đặc điểm phát triển của tư duy nghệ thuật trong mọi thời kì không giống nhau, cho nên tạo nên mặt biến đổi của thể loại.

- Tính dân tộc: vì văn học gắn liền với ngôn ngữ, tâm lí, truyền thống văn hoá của dân tộc. Ngay cả những thể loại được coi là phổ biến ở nhiều dân tộc thì vẫn có nét riêng ở 1 dân tộc.

### III, Phân chia loại văn học :

- Đưa vào 2 tiêu chí phổ biến:+ hình thức lời văn (thơ, văn xuôi)

+ Dựa vào phương thức phản ánh đời sống:

----- dựa vào hình thức lời văn là không phù hợp. Vì trong ngôn ngữ thông thường, tác phẩm trữ tình thường là đồng nhất với thơ ca, tác phẩm tự sự

## ÔN THI CÁO HỌC

thường bị đồng nhất với văn xuôi, nhưng trên thực tế, mili loại văn học đều bao hàm vừa các tác phẩm thơ túc là văn xuôi, vừa là văn xuôi (không văn).

Phân loại dựa vào phương thức phản ánh đời sống là quan trọng nhất. Vì cách phân loại này chỉ ra được các nguyên tắc cấu tạo hình tượng của mili loại, của từng loại. Trong phân loại, dựa vào phương thức này có mấy cách chia thường gặp.

\* Chia ba (truyền thống). Từ thế kỷ II TCN - Aristotle quan niệm: con người có 3 phương thức phản ánh hiện thực: tự sự, trữ tình, kịch.

Sau Aristotle thì Ba lô... đều chia văn học thành 3 loại; Bao lô cho rằng: thơ trữ tình là loại thơ "thứ yếu", bị kịch, sử thi là loại thơ chủ yếu (khái niệm thơ nhằm chỉ văn học nói chung)

Hê ghen và Bê lin xki cũng chia văn học làm 3 loại. Trong quan điểm của Hê ghen có 3 loại văn học: trữ tình, sử thi, kịch.

Trong quan điểm của Hê ghen 3 loại ấy được phân chia dựa trên phép biện chứng của những quan hệ của chủ thể và đối tượng.

+ Trữ tình bộc lộ thế giới chủ quan của con người

+ Sử thi trình bày tính kết quả của tồn tại

+ Kịch thể hiện sự thống nhất của cả bên ngoài, bên trong

Bêlin xki quan niệm dự vào đặc trưng miêu tả tính cách và thể hiện tư tưởng, tình cảm của nhà văn để phân loại văn học và ông gọi đó là miêu tả tính cách và thể hiện tư tưởng, tình cảm của nhà văn. Theo ông, trong tự sự, trữ tình và kịch có các kiểu nội dung nhất định và phân biệt các loại bằng các phạm trù khách thể và chủ thể của nhận thức nghệ thuật. Cụ thể: Tác phẩm tự sự gắn liền với quan niệm về khách thể của người nhận thức nghệ thuật, tác phẩm tự sự được hiểu như 1 phạm vi chủ quan của nhà thơ. Ngược lại kịch là sự tổng hợp của tính khách quan và chủ quan; tính khách quan tự sự và tính chủ quan – trữ tình.

Cần phân biệt 3 khái niệm tự sự – trữ tình – kịch. Với 3 khái niệm: tính tự sự, tính trữ tình và tính kịch.

+ 3 khái niệm tự sự, trữ tình, kịch: nhằm chỉ 3 loại văn học

+ Tính tự sự, kịch, trữ tình: là tính chất đặc trưng của cảm hứng.

\* Chia 4: có 2 cách: 1, thơ trữ tình, tiểu thuyết, kịch, kí

## ÔN THI CÁO HỌC

2, Tự sự, trữ tình, kịch, tự sự – trữ tình

\* chia 5 loại có 3 cách: 1, tự sự, trữ tình, kịch bản văn bản, kí văn học, tác phẩm chính luận

2, truyện, thơ, kịch, luận, lý

3, tự sự, trữ tình, kịch, kí, trào phúng.

\* Chia 6 loại: kể chuyện, thơ trữ tình, kịch, kể chuyện – trữ tình, lịch sử – nghệ thuật, văn châm biếm

Tất cả cách phân loại nói trên đều mang tính tương đối vì:

+ Thể loại văn học bên cạnh mặt ổn định có mặt biến đổi

+ Có sự thâm nhập, giao lưu, giao thoa giữa các thể loại để tạo ra những thể loại mới mà tính trung gian.

+ Một số nhà văn không thừa nhận thể loại tác phẩm như sự tồn tại thực tế của thể loại ấy

Ví dụ: Dế mèn phiêu lưu kí ---- không phải là kí

Nhật kí người điên của Lữ Tấn---- không phải là nhật kí

IV, Phân chia thể loại văn học:

Loại được chia thành nhiều thể, thể nhỏ hơn loại, nằm trong loại là những dạng, những kiểu của loại. Thể còn được gọi là thể tài. Thể vừa mang đặc trưng của loại nhưng lại vừa mang đặc trưng của thể để phân biệt với những thể khác....

Việc phân chia thể bên cạnh phương thức phản ánh đời sống còn dựa vào 1 số tiêu chí khác:

1, Dựa vào hình thức lời văn: truyện thơ - truyện văn xuôi – kịch – kịch nói, thơ - thơ văn xuôi, thơ ngũ ngôn – truyện ngũ ngôn...

2, Dựa vào dung lượng: xét số lượng hiện thực được phản ánh và số trang xét đến cùng. Truyện cực ngắn; truyện ngắn ; truyện vừa; truyện dài.

Kịch ngắn (1 – 2 hồi), kịch dài (3 hồi trở lên)...., thơ ngắn , thơ cực ngắn.

3, Dựa vào cảm hứng: Bi kịch – hài kịch, thơ trào phúng – tụng ca.

4, Dựa vào đặc điểm nội dung thể loại:

- Thơ trữ tình, tâm tình, thơ trữ tình phong cảnh, thơ điên với truyện truyền kì, truyện phong tục (quan điểm xưa)

## ÔN THI CẤO HỌC

- Nhà nghiên cứu Xô viết phân loại : 3 nhóm: + Tác phẩm thuộc thể loại lịch sử dân tộc

+ Tác phẩm thuộc thể loại thế sự

+ Tác phẩm thuộc thể loại đời tư

----- Các sự kiện liên quan tới sự tồn tại trong các dân tộc, quốc gia, lấy đời sống đồng thời làm đối tượng thể hiện và phản ánh) Ví dụ : tác phẩm VN 1945- 1975 (1)

(2) Nhóm 2 tác phẩm thế sự: gồm những tác phẩm lấy phương thức sinh hoạt dân cư công cộng trong xã hội làm đối tượng thể hiện, miêu tả trạng thái nhân tính, trạng thái ứng xử giữa con người với con người.

Ví dụ: Thơ Tú Xương, Tấm Cám, Thạch Sanh.

Ví dụ; Thói đời(NBK), Sao đổi ngôi( Chu Văn)..

(3) Nhóm đời tư: là các tác phẩm lấy đời sống và sản phẩm cá nhân làm đối tượng thể hiện, phân tích, tái hiện sự hình thành, sự phát triển của cá nhân qua xung đột với môi trường xung quanh, tái hiện các rung động riêng tư, tình yêu đôi lứa.

Ví dụ: Truyện Kiều, thơ mới lãng mạn, "Mùa lá rụng trong vườn", ----- Các loại thể tài này trong những tác phẩm văn học klón thường không tách rời nhau mà khớp với nhau.

Ví dụ: Truyện Kiều vừa là đời tư, vừa thế sự./.

### Vấn đề 9: Loại tác phẩm tự sự, trữ tình, kịch

Dạng câu hỏi: trình bày đặc trưng của thể loại tự sự, trữ tình, kịch

A- Loại tác phẩm trữ tình:

I, Khái niệm trữ tình: Khái niệm trữ tình được dùng với 2 nghĩa:

1, Là 1 trong 3 phương thức phản ánh đời sống trong văn học: "Người mô phỏng vẫn là bản thân anh ta,.....bố mã của mình" (Ari s tốt)

2, Trữ tình nhằm một loại tác phẩm văn học tồn tại bên cạnh các loại như: tự sự, kịch----- với nghĩa thứ nhất: trữ tình là 1 trong 3 phương thức phản ánh văn học, trữ tình thiên về bộc lộ cảm xúc. Phương thức này được sử dụng chủ yếu trong tác phẩm tự sự như: ca dao trữ tình, thơ trữ tình, văn tế, các khúc ngâm,

## ÔN THI CAO HỌC

tụng ca, tuỳ bút. Ngoài ra phương thức này còn thể hiện ở một số đoạn trong tác phẩm tự sự và kịch.

Với nghĩa thứ 2: trữ tình chủ yếu sử dụng phương thức trữ tình, chủ yếu bộc lộ trực tiếp cảm xúc, tâm trạng của nhà văn và của nhân vật trữ tình nhằm phản ánh hiện thực.

### II. Đặc trưng thể loại của tác phẩm trữ tình:

① Tác giả chủ yếu thông qua con đường bộc lộ trực tiếp tình cảm của chính bản thân tác giả và của nhân vật trữ tình nhằm phản ánh hiện thực.

- Khác tự sự và kịch ở đối tượng nhận thức nghệ thuật trong tác phẩm trữ tình không có sự tái hiện, mở rộng và các chi tiết về các sự kiện, về hành vi, về quan hệ qua lại của con người, đó là suy nghĩ, là tình cảm, tức là trữ tình phản ánh phương diện chủ thể của thế giới "Thơ ca trữ tình chủ yếu là thơ ca chủ quan, nội tại là sự biểu hiện của chính bản thân nhà thơ" (Bé lin xki)

- Tác phẩm tự sự không có cốt truyện hiểu theo nghĩa chặt chẽ nhất của khái niệm cốt truyện vì:

+ Tác phẩm tự sự trực tiếp bộc lộ cảm xúc

+ Cái tôi trữ tình giữ 1 vị trí đặc biệt quan trọng và thường xuất hiện dưới dạng nhân vật trữ tình.

Cái tôi trữ tình: là 1 phạm trù thẩm mỹ nhằm biểu thị những tính chất độc đáo, cá biệt của con người cá nhân, đánh dấu sự tự ý thức của con người về chính mình với tư cách là 1 cá thể khác (người khác.) Tác phẩm tự sự luôn mang lại 1 quan niệm về 1 con người cá nhân rất cụ thể, 1 cái tôi với 1 nỗi niềm riêng, 1 tâm sự riêng.

. Nhân vật trữ tình: nhằm chỉ hình tượng người đang trực tiếp thể hiện cảm xúc, ý nghĩa, tình cảm trong tác phẩm trữ tình

. Cái tôi trữ tình thống nhất nhưng không đồng nhất với nhân vật trữ tình. Cái tôi nghiêng về diện mạo riêng, độc đáo, nổi bật trong toàn bộ sáng tác của nhà thơ. Trái lại nhân vật trữ tình là 1 con người đang trực tiếp bộc lộ cảm xúc, tâm trạng trong từng tác phẩm trữ tình cụ thể. Như vậy, hình tượng nhân vật trữ tình là 1 bộ phận của cái tôi trữ tình.

## ÔN THI CHỐNG HỌC

(2) - Quan hệ giữa nhà thơ với nhân vật trữ tình : Nhà thơ là 1 cá nhân có tiểu sử xác định hay "con người lịch sử" (M khrapchencô)

- Quan hệ của nhà thơ với nhân vật trữ tình được nhà thơ sáng tạo ra giống như nguyên mẫu trong đời thường với 1 điển hình nghệ thuật

Xem nhân vật trữ tình như là 1 hình tượng khái quát, 1 tính cách văn học được sáng tạo trên cơ sở lấy sự thật trong tiểu sử nhà thơ làm nguyên mẫu. Trong trường hợp này tính tư liệu của việc biểu hiện trữ tình , sự quan sát của bản thân nhà thơ và sự bộc bạch luôn luôn chiếm ưu thế so với hư cấu, sự tưởng tượng. Ví dụ: "Tôi yêu em" của( Puskin)

+ Cùng với hiện tượng do nhà thơ sáng tạo ra, nhà thơ bày tỏ vào đáy tình cảm chân thành của bản thân tác giả trong những tình huống trữ tình, tối mức người đọc dễ lâm tưởng, dễ tin rằng những tình cảm ấy là thực

\* Lưu ý: Không nên đối lập nhân vật trữ tình với nhà thơ vì văn học là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan, vì vậy sáng tác của bts cứ nhà thơ nào bao giờ cũng bằng cách này hay cách khác, gắn với tiểu sử người đó.

. Không đối lập cũng như không đồng nhất nhân vật trữ tình với bản thân nhà thơ vì:

(1) Nhân vật trữ tình là hình tượng nghệ thuật xuất hiện trong tác phẩm mang theo 1 giọng điệu, 1 cách cảm, 1 cách nghĩ, 1 cách nhìn nhất định. Ngược lại, tác giả, nhà thơ là 1 con người có thật, ngoài đời với 1 tiểu sử cụ thể. Giữa nhà văn và đời, giữa kết quả sáng tạo và cuộc đời thật dường như bao giờ cũng có 1 khoảng cách.

(2) Nhân vật trữ tình với cách cảm, cách nghĩ tông tòng tình huống trữ tình cụ thể, khiến cho 1 tác giả nhưng có thể có nhiều nhân vật trữ tình khác nhau.

Ví dụ: Cùng 1 Tố Hữu nhưng trong mui bài thơ nhân vật trữ tình khác nhau

(3) Trong tác phẩm trữ tình, nhà thơ thường hiện diện như người đại diện cho xã hội, cho thời đại, cho nhân loại. Nhà thơ đã tự nâng mình lên 1 tầm khác với cái tôi trong đời thường, cá biệt.

(4)

\* Nhân vật trong tác phẩm trữ tình xuất hiện với 2 dạng thức khác nhau:

(1) Nhân vật từ thuật trữ tình (phổ biến)

(2) Nhân vật trữ tình nhập vai -2 dạng.

## ÔN THI CHO HỌC

- Nhập vai vào con người. Ví dụ: “Bầu ơi” (Tố Hữu), đến “Lời kỉ nữ” (XD)
- Nhập vai vào 1 hiện tượng tự nhiên. Ví dụ: “Núi và biển” (ND Thi), “Thuyền và biển” – Xuân Quỳnh)

### 3. Khác tự sự, có cốt truyện trữ tình, có từ thơ:

- Trong bài thơ có nhiều ý, nhưng phản ánh có 1 ý lớn bao trùm toàn bài gọi là tứ
- Tứ thơ là cảm xúc hoặc ý nghĩa, hoặc hình ảnh thơ bao trùm, chi phối như thế nào các yếu tố trong 1 bài thơ.

### 4. Ngôn ngữ thơ trữ tình:

- Về mặt tổ chức: câu thơ chia dòng, cuối dòng thường có vần.
- Các phương thức tu từ: ẩn dụ, hoán dụ, nói lái, đọc ngược - xuôi ... được dùng khá dày đặc khác hẳn văn xuôi . Nhưng các biện pháp ấy vẫn dùng phổ biến ở trong lời nói hàng ngày

- Ngôn ngữ trữ tình giàu chất thơ -----chỉ phẩm chất của những sáng tác giàu cảm xúc, ngôn ngữ giàu hình ảnh, nhạc điệu.

- Lời của tác phẩm trữ tình bao giờ cũng rất hàm súc.

5. Loại tác phẩm trữ tình: thơ trữ tình, tuỳ bút, thơ văn xuôi, ca trù, từ khúc...

### B - Tác phẩm tự sự::

I, Khái niệm: Tác phẩm tự sự được định với 2 nghĩa:

1. Tự sự là 1 trong 3 phương thức phản ánh đời sống của văn học

2. Tự sự là 1 loại văn học bên cạnh trữ tình và kịch. Loại này chủ yếu định phương thức tự sự (phương thức kể và tả) để phản ánh hiện thực, bộc lộ thái độ của nhà văn.

II, Đặc trưng thể loại: “thơ ca tự sự chủ yếu là thơ ca khách quan bên ngoài”. Nhưng thực tế bao giờ cũng mang yếu tố chủ quan của tác giả về ngôn ngữ, hình tượng, cảm xúc...

\* Phẩm chất khách quan của tác phẩm tự sự xét ở phương thức tiếp cận nghệ thuật thể hiện trên 2 mặt:

1. Tác phẩm tự sự kể 1 câu chuyện, 1 sự kiện từ phía người khác. Nhà thơ tự sự “kể về 1 sự kiện như về một cái gì tách biệt với mình” (Arixtot)

“Đóng vai trò chủ đạo trong tác phẩm tự sự là thế giới bên ngoài, là cuộc sống của người khác” (Arixtot)

## ÔN THI CAO HỌC

2. Dùng lời kể và lời miêu tả nhằm thông báo thời gian nỗi chốn, trình bày đặc điểm nhân vật, phân tích tâm trạng của đối tượng. Lời này đã đưa tác giả đứng ra ngoài các sự kiện, các biến cố trong cuộc đời nhân vật nhằm đảm bảo tính khách quan của tác phẩm.

(1). \* Tác phẩm tự sự hâu hết sử dụng hết cốt truyện

+ Trong tiếng việt: ở thời điểm người ta phân biệt 2 từ “chuyện và truyện”: Chuyện là sự việc kể lại, truyện là tác phẩm văn học miêu tả tính cách nhân vật và diễn biến sự kiện thông qua lời kể của nhà văn. Nếu hiểu như vậy thì chuyện là yếu tố cốt lõi, là hạt nhân của truyện. Tình hình đó khiến nhiều người nghĩ rằng: có chuyện, tìm được chuyện thì sẽ viết được truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết.

Trong tiếng việt, do yếu tố cốt cho nên cốt truyện thường được hiểu như là cốt lõi, như là bộ xương, như là cái sườn, là cơ sở của truyện chứ chưa phải là truyện. Cách hiểu này càng được củng cố do tính chất có thể tóm tắt được của truyện, khả năng có thể vay mượn, có thể di chuyển của 1 số cốt truyện. Vì vậy, xưa nay khi bàn đến cốt truyện ở tác phẩm tự sự, ở kịch, người ta thường quan tâm đến sự phát triển hoạt động của nhân vật đến tiến trình các sự kiện, đến các biến cố diễn ra trong không gian, thời gian.

- Vai trò của cốt truyện: là nhằm liên kết các mối quan hệ của nhân vật, nhằm tổ chức sắp xếp các sự kiện góp phần bộc lộ chủ đề, tư tưởng bộc lộ của tác phẩm.

- Thành phần của cốt truyện: Thắt nút, phát triển (cáo trào), đỉnh điểm, mở nút (kết thúc) ----- nếu 1 cốt truyện mang tính lí tưởng thì có thêm phần “trình bày”.

- Phân loại cốt truyện: 2 cách phân loại:

+ phân loại dự trên sự liên hệ các sự kiện có: . cốt truyện biên niên (thời gian)

. Cốt truyện đồng tâm (quan hệ nhân quả)

Các cốt truyện mà trong đó các sự kiện đặt cạnh nhau, đặt bên nhau trong mối liên hệ thời gian chiếm ưu thế thì gọi là cốt truyện biên niên.

Cốt truyện đồng tâm là các cốt truyện mà trong đó các sự kiện klien hieu với nhau về mặt nhân quả chiếm ưu thế.

## ÔN THI CAO HỌC

+ Dựa vào quy mô, dung lượng có: Cốt truyện đơn tuyến : có dung lượng nhỏ. Cốt truyện đa tuyến : có dung lượng lớn, thể hiện quá trình phát triển của nhiều nhân vật thường xuất hiện trong tiêu thuyết.

2, Gắn với cốt truyện là hệ thống nhân vật được khắc họa nhiều mặt lớn trong tác phẩm tự sự và trong tác phẩm kịch.

+ Hình tượng của tác phẩm tự sự lấy cơ sở là tính cách con người được phát triển toàn diện, là 1 cá tính nhất định được giới thiệu trong 1 giai đoạn trên nhất định của toàn bộ con đường đời. Tức là qua số phận của mình hình tượng đó phản ánh những đặc điểm tiêu biểu của quá trình sống.

+ Khác hình tượng trữ tình: chỉ tập trung thể hiện 1 vài tâm trạng cá biệt , hình tượng của loại văn tự sự không những có tính đa dạng của nó mà còn có tính phát triển, có quá trình, có tính sinh động.

+ Khác kịch; trong loại văn tự sự, con người được thể hiện qua câu chuyện về con người chứ không phải hoạt động độc lập của con người trên sân khấu.

3, Người trần thuật, người kể chuyện:

\* Người trần thuật là hình thái của hình tượng tác giả, trong tác phẩm văn học, là người mang tiếng nói, mang quan điểm của tác giả trong tác phẩm tự sự.

\* Người kể chuyện là hình tượng ước lệ về người trần thuật trong tác phẩm văn học, chỉ xuất hiện khi câu chuyện được kể bởi 1 nhân vật cụ thể trong tác phẩm. Đó có thể là hình tượng của chính tác giả cũng có thể là hình tượng của một nhân vật khác, đặc biệt là do tác giả sáng tạo ra.----- Như vậy, có thể hiểu như sau: trong tác phẩm tự sự, mọi biểu hiện, mọi sự miêu tả đều là của tác giả, do tác giả thực hiện nhưng khi nhà văn không xuất đầu lộ diện mà dù nhà văn biết như thế nào, thông suốt như thế nào thì đó là người trần thuật.Còn khi nhà văn xuất hiện ở tư cách là 1 nhân vật trong tác phẩm đứng ra kể chuyện thì đó là người kể chuyện.

Như vậy người kể chuyện hay người trần thuật đều có vị trí trung tâm của tác phẩm – người đọc.

4, Ngôn từ:

## ÔN THI CAO HỌC

- Giàu hình thức ngôn ngữ, gồm ngôn ngữ nhân vật, ngôn ngữ người kể chuyện, ngôn ngữ người trần thuật.

- Thông qua đối thoại, nhờ đối thoại mà ngôn ngữ người kể chuyện, ngôn ngữ nhân vật tạo ra cảm giác, tình huống bất ngờ bộc lộ tính cách. Nhà văn không đứng trên, không đứng xa hơn nhân vật mà hòa vào nhân vật cùng tâm tình, cùng đối thoại.

- Bên cạnh lời gián tiếp đóng vai trò chủ đạo để tái hiện phân tích, phê bình,... thì còn có lời trực tiếp để nhân vật tự nói bên trong tác phẩm.

- Bên cạnh hình thức miêu tả là giai đoạn biện luận. Những đoạn trữ tình ngoại đê góp phần tạo nên tính phong phú của ngôn ngữ tự sự.

### Tiểu thuyết

Tồn tại nhiều quan niệm khác nhau khi xác định đặc trưng thể loại tiểu thuyết.

1. Căn cứ vào dung lượng: những vấn đề được đặt ra trong tiểu thuyết và số trang. Dựa vào tiêu chí này, tiểu thuyết được xác định là một thể loại tự sự có dung lượng lớn.

+ Vì có dung lượng lớn nên tiểu thuyết có khả năng khám phá, bao quát cuộc sống trên nhiều mặt.

2. Xác định đặc trưng thể loại tiểu thuyết trên cơ sở đối lập với sử thi. Thì tiểu thuyết thiên về loại hình tư duy tiểu thuyết chứ không phải loại hình tư duy sáng tạo. Với loại hình tư duy tiểu thuyết thì có mấy điểm sau:

. Cuộc sống được nhìn nhận, khám phá từ vấn đề đời sống riêng tư. Do vậy tiểu thuyết là sử thi của đời tư - là tự sự của đời tư. Do thể loại này miêu tả những tình cảm, dục vọng, biến cố riêng tư, đời sống nội tâm của nhân vật xem sản phẩm riêng tư của con người là đối tượng trung tâm của sự quan sát, phân tích. Từ đó, lý giải các vấn đề cuộc sống. Và do lấy đời sống riêng tư, sản phẩm cá nhân của con người làm đối tượng soi ngắm nên tiểu thuyết có ưu thế trong việc dì sâu mô tả, lý giải quá trình ném trả của con người. Con người luôn luôn tư duy, giằng xé trước những va chạm của cuộc đời.

. Khoảng cách về giá trị giữa người trần thuật (tác giả) với đối tượng trần thuật bị xoá bỏ.

## ÔN THI CAO NỌC

Trong sử thi, tác giả (người kể) bao giờ cũng đứng xa hơn, thấp hơn nhân vật (đối tượng trần thuật), đặc biệt là so với nhân vật chính diện bằng 1 khoảng cách sử thi tuyệt đối. Thế giới sử thi đã hoàn tất đều tận cùng như một sự kiện có thực trong quá khứ đã lìa xa, ý nghĩa và giá trị của nó không thể xuất hiện, không thể đánh giá lại. Vì vậy tôn kính nhân vật giữ 1 khoảng cách cần thiết để chiêm ngưỡng, để ngợi ca là 1 đặc điểm của nội dung thể loại sử thi. Cũng vì vậy, giọng văn trong sử thi là giọng văn ngưỡng mộ, thành kính, nghiêm trang.

Trong tiểu thuyết khoáng cách này bị xoá bỏ, giọng văn của tiểu thuyết là giọng văn xoa dịu, vùi vai thân mật thêm chí suông sã giữa người viết và nhân vật không kể nhân vật đó thuộc địa vị, xã hội nào.

Ví dụ: "Lê nin như một con mèo ngồi sưởi nắng"

Đây là 1 cách tiếp cận của tiểu thuyết, tiêu thụyết kéo đối tượng từ xa lại gần, đưa đối tượng vào khu vực tiếp xúc nhân vật, ở đó có thể chủ động, suông sã, đối thoại với đối tượng, nhìn ngó đối tượng từ mọi phía, phân tích đối tượng 1 cách tự do.

Nghĩa là đối tượng của tiểu thuyết là đối tượng quan sát và tiếp xúc sống động trong khi tác giả của sử thi là đối tượng "tác giả nhở".

Tính chất văn xuôi trong tiểu thuyết thể hiện rõ . Tiểu thuyết không lí tưởng hoá, không thi vị hoá cuộc đời mà cuộc đời trong tiểu thuyết vốn có sao thì nói vậy:

. Tiểu thuyết dung nạp nhiều mà rất thêm mĩ phong phú, trong khi đó sử thi chỉ dung nạp cái cao cả . Tiểu thuyết pha trộn nhiều mà sâu, thiện - ác, cao cả - thấp hèn.

. Tiểu thuyết là thể loại có khả năng tổng hợp nhiều nhất các khả năng nghệ thuật của các thể loại văn học khác nhau nhằm tạo ra hình thức thể loại mới trong việc phản ánh hiện thực.

### C- Kịch

I, Khái niệm: - Khái niệm kịch mang nhiều nghĩa

+ Chỉ 1 loại hình nghệ thuật sân khấu, phổ biến, là sân khấu kịch nói

## ÔN THI CAO HỌC

- + Chỉ một loại hình văn học. Kịch tồn tại bên cạnh tự sự, trữ tình. Theo nghĩa này: vở kịch là 1 phong trào văn học được gọi là kịch bản văn bản.
- + Ở cấp độ thể tài: kịch được dung để gọi 1 thể của loại kịch bên cạnh hài kịch, bi kịch.

### II. Quan hệ giữa kịch bản văn học với nghệ thuật sân khấu.

#### 1. Kịch bản văn học không đồng nhất với nghệ thuật sân khấu.

- Nghệ thuật sân khấu là loại hình nghệ thuật tổng hợp. Nói nghệ thuật tổng hợp vì nghệ thuật sân khấu được tạo thành bởi nhiều khâu: đạo diễn, diễn viên, ánh sáng, kịch bản,

- Kịch bản văn học là tác phẩm văn học, tức là 1 nghệ thuật ngôn từ. Mà nghệ thuật ngôn từ thuộc đối tượng nghiên cứu của LLVH. Còn nghệ thuật sân khấu thuộc nghệ thuật biểu diễn, trở thành đối tượng nghiên cứu của sân khấu học, hay còn gọi là lí luận sân khấu.

- Kịch bản văn học khá ổn định còn kịch trên sân khấu có những biến độ giao động nhất định, có thể được dàn dựng qua nhiều đạo diễn, nhiều diễn viên.

#### 2. Kịch bản văn học liên quan gần gũi với nghệ thuật sân khấu:

- Sẽ không có nghệ thuật sân khấu nếu không có kịch bản văn học

- Nếu kịch bản văn học có tác động và chi phối tới nghệ thuật sân khấu thì nghệ thuật sân khấu cũng có tác động trở lại đối với kịch bản văn học ở xung đột kịch, hoạt động kịch, số lượng nhân vật kịch, ngôn ngữ kịch.

### III. Kịch - đặc trưng ở tư cách là 1 loại tác phẩm văn học:

#### 1. Xung đột kịch:

- Xung đột là sự biểu hiện cao nhất, sự phát triển mâu thuẫn của các lực lượng, các tính cách trong 1 vở kịch.

- Xung đột kịch thể hiện ở những phạm vi và cấp độ khác nhau:

+ Xung đột giữa tính cá - hoàn cảnh.

+ Xung đột giữa các lí luận xã hội (xung đột phổ biến)

+ Do giới hạn về không gian và thời gian trình diễn xung đột kịch phải tập trung, phải thống nhất, tránh rườm rà.

2. Hành động kịch: - hành động kịch hiểu theo nghĩa rộng bao gồm cả ngôn ngữ, cử chỉ, thái độ, quan hệ giữ các diễn viên.

## ÔN THI CÁO HỌC

- Nội dung chủ yếu của tự sự là sự kiện của tiến trình, là tâm trạng thì ở kịch là hành động.
- Việc thể hiện hành động của kịch ở dạng kịch bản văn học và ở dạng thức biểu diễn trên sân khấu khác nhau.
  - + Tác động kịch trên sân khấu mang tính chất hình thể gắn với động tác, điệu bộ, cử chỉ của diễn viên.
  - + Ở kịch bản văn học hành động chủ yếu được bộc lộ qua ngôn ngữ, bằng ngôn ngữ. Ta gọi là ngôn ngữ - hành động.
- Do đặc trưng của nghệ thuật sân khấu, hành động của kịch trong kịch bản văn học và hành động của nhân vật biểu diễn trên sân khấu đều phải được thể hiện nhanh, gấp, căng thẳng, tạo cảm giác hồi hộp.

Do đặc trưng của kịch là hành động cho nên nhà viết kịch đã giảm được rất nhiều những yếu tố khác so với tác phẩm tự sự.

### 3. Nhân vật: số lượng ít chứ không nhiều như tiểu thuyết

Nhân vật không được khắc họa tỉ mỉ với nhiều khía cạnh như nhân vật trong tự sự, đặc biệt như nhân vật trong tiểu thuyết.

Tính cách nhân vật phải thật nổi bật mang tính xác định rất cao về bản chất.

Không có nhân vật người Trần Thuật, người kể chuyện... vì vậy tính cách của nhân vật trình bày qua hoạt động. Kịch đòi hỏi mỗi nhân vật phải được khắc họa bằng ngôn từ, bằng sự việc, không cần tác giả mách bảo. Giữa cái được miêu tả và người đọc không có người kể chuyện đứng làm trung gian.

### 4. Ngôn ngữ: - chủ yếu là ngôn ngữ nhân vật, không có ngôn ngữ người kể chuyện.

Ngôn ngữ nhân vật được tổ chức qua hệ thống đối thoại, gần gũi với lời nói hàng ngày (đối thoại trong kịch không chỉ gồm những lời trao đổi của các nhân vật mà bao gồm cả đối thoại). Vì độc thoại trong kịch cũng chính là đối thoại với chính mình, với nhân vật vắng mặt, với độc giả.)

-Đối thoại trong kịch là đối thoại - hành động, nghĩa là qua đối thoại, diễn biến của câu chuyện, của các sự kiện, của truyện được phát triển, đối thoại thúc đẩy nhanh hành động(hành động)

## ÔN THI CÁO HỌC

- Không có ngôn ngữ người kể chuyện mà chỉ có những lời chỉ dẫn sẵn khẩu nhưng không nhiều.

IV, Phân loại kịch: có nhiều cách:

1, Dựa trên phương thức biểu diễn – ca kịch ( tuồng, chèo, cải lương); nhạc kịch; vũ kịch (kịch múa); kịch nói, kịch cảm

2,Dựa vào dung lượng:

- Kịch ngắn: kịch dài,

3, Dựa vào loại hình nội dung xung đột, dựa vào cảm hứng (cách phân loại phổ biến, thường thấy)

Bi kịch, hài kịch, chính kịch.

\* Bi kịch: từ cổ đại : đối tượng phản ánh trung tâm là những cái bi. Đây là loại xung đột giữ những lí tưởng xã hội cao cả,những kì vọng sẽ đòi hỏi chính đáng của con người và hoàn cảnh cụ thể không cho phép thực hiện khát vọng đó trong thực tế. Vì vậy, nhân vật tích cực phải hứng chịu bất hạnh.

Xung đột cơ bản của bi kịch được phản ánh qua thời đại khác nhau

\* Hài kịch: cổ đại : đối tượng là những thói hư tật xấu, những biểu hiện không phù hợp với quy luật đời sống, được che đậy bằng một hình thức đẹp.

- Nhân vật trung tâm: nhân vật phương diện

-Cảm hứng chủ đạo: phê phán, cười nhạo cái xấu.

\* Chính kịch (kịch , kịch dran): ra đời từ thế kỉ XVIII; Đề tài các mặt của cuộc sống trên phạm vi rộng; nhân vật : không phân biệt thành phần giai cấp, địa vị xã hội, nghĩa là từ những người lao động bình thường trở thành những người có cương vị xã hội cao; mâu thuẫn xung đột đa dạng hơn./.

Vấn đề 10; chủ nghĩa lãnh mạn

I, khái niệm :lãnh mạn trong văn học pháp

Văn học lãnh mạn việt nam ra đời sau y Pháp , thế giới một thế kỉ, đã thu nạp tất cả những vấn đề tiêu cực tích cực của các trào lưu, cơ sở xã hội khác nhau, 1932 - 1945 Văn học LM Việt Nam ra đời không biết đến một cuộc Cm vô sản, một CHNXH LM không tưởng .

- Bản sắc cá nhân và bản sắc dân tộc ảnh hưởng

## ÔN THI CAO HỌC

Ngoài cách hiểu và phương pháp sáng tác của trào lưu văn học có tên gọi tương ứng còn được coi là một phỏng thức hay còn được gọi là kiểu sáng tác mới

Nhằm phân biệt với một kiểu câu, 1 phương thức sáng tác tái hiện kiểu phương thức sáng tác hiện thực

II, Một số vấn đề thuộc quan điểm mỹ học của chủ nghĩa lãng mạn :

1. Thoát ly thực tại : Các nhà lãng mạn thoát ly thực tại bằng cách không xuất phát từ yêu cầu cơ bản của đời sống mà xuất phát từ mẫu tượng chủ quan của nhà văn để xây dựng hình tượng. Do ưu tiên cho mộng thế giới chủ quan, văn học lãng mạn thường tách rời lý tưởng và hiện thực, đối lập với hiện thực. Vì vậy, chủ nghĩa lãng mạn đặt sự ưu tiên trước hết, trên hết tới vai trò chủ quan trong việc thể hiện đời sống chứ không quan tâm, ít quan tâm miêu tả con người có thực với những chi tiết sinh động.

Như vậy khái niệm CNLM gắn liền, đồng nghĩa với chủ nghĩa chủ quan, với chủ nghĩa tự do trong văn học.

- Các nhà lãng mạn chủ nghĩa thoát ly thực tại bằng cách mang những khát vọng cao quý của đời sống tinh thần nghệ thuật, tôn giáo, triết học đối lập thực tại với đời sống vật chất.
- Thoát ly thực tại bằng cách hướng tới một thế giới thần tiên, đến những chốn trời mới lạ.

2. Cái tôi cá nhân, cá thể :

- Văn học lãng mạn là tiếng nói khẳng định ý thức cá nhân khẳng định giá trị cá nhân. Vì vậy, CNLM tìm mọi cách biểu hiện cái tôi cá nhân, cái tôi cá thể.

- CNLM coi trọng cái tôi cá nhân, coi trọng cảm xúc riêng tư từ đó đề cao vai trò chủ quan đề cao vai trò yếu tố tượng trưng trong sáng tạo nghệ thuật.

Trong đó tác phẩm của các nhà CNLM yếu tố trữ tình rất phong phú, cái tôi được khai thác ở mọi khía cạnh.

- Khẳng định cái tôi cá thể, văn học lãng mạn thường đề cập đến ba đề tài : Thiên nhiên và tình yêu tôn giáo. Vì cái đề tài ấy dễ buồn rู้ ngùi tâm hồn, dễ gợi dậy người ta cảm xúc tình cảm.

3. Nỗi buồn sự cô đơn:

## ÔN THI CAO HỌC

- Cái tôi thể hiện khát vọng tự do, quyền sống của con người . Nhưng lấy cái nhân làm trung tâm nên dễ rơi vào cô đơn , dễ rơi vào buồn tủi khi phải đối đầu với thực tại .

- Cái buồn, nỗi đau sự cô đơn được coi là các phạm trù của chủ nghĩa lãng mạn có thể lý giải nguyên nhân về cái buồn , sự cô đơn trong văn học lãng mạn từ trong đời sống xã hội từ hoàn cảnh sống cụ thể của các nhà văn . Nhưng đó không phải là nguyên nhân quan trọng mà nguyên nhân quan trọng là quá trình tự ý thức một cách của con người về giá trị của cá nhân về quan điểm thẩm mỹ trong sáng tạo nghệ thuật . Đối với chủ nghĩa lãng mạn, cái buồn nỗi đau , sự cô đơn giường như cùng nghĩa với cái đẹp .

(đề tài chủ nghĩa lãng mạn rộng hơn rất nhiều so với chủ nghĩa lãng mạn victohuygô làm một cuộc cách tân văn học đưa vào cả cái xấu vào trong văn học .

### CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC

Có hai vấn đề : 1. Tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình .

" CNHT ngoài sự chân thực của các chi tiết còn đòi hỏi tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình" Để phân biệt với chủ nghĩa tự nhiên .

2 Sech xpia hóa -Sirle hóa :

\* Phương thức điển hình hóa của Sech xpia .

Phương thứ điển hình hóa của Sirle hóa .

Mác Và Ăng gen trong nhiều bài báo đã đánh giá rất cao những đóng góp của Sech xpia và Sirle trong văn học đương thời .

\* Sech xpia hóa là phương thức điển hình hóa tiêu biểu của hiện thực . Tác phẩm của ông

phản ánh những sự tục tiêu biểu, tượng quan bản chất của một thời kỳ lịch sử với chất liệu hiện thực phê phán với những tính cách sinh động kết hợp hài hòa giữa lý tưởng và hiện thực tránh được lối biện luận và thuyết lý chủ quan của nhà văn đó là yếu điểm lớn của nhà văn Sech xpia

\* phương thức điển hình hóa Sirle cũng có nhiều yêu điểm . ýac phẩm của nhà văn luôn thể

### ÔN THI CAO HỌC

hiện rõ khuynh hướng qua tinh thần phê phán - chênh độ XH đương thời. Sirle hóa ythien về lý tưởng hóa những điểm của Sirle triết lý quá nhiều , nhân vật trong kịch độc thoại rất dày dòng , kịch yếu về hành động , ít chú ý đến đời sống thiếu sự hài hòa giữa lý tưởng và hiện thực , ít có màu sắc cá biệt hóa .

CN hiện thực kêu gọi các nhà văn đừng ví Sirle hóa mà quên mất Sech xpia hóa như vậy đòi hỏi nhà văn kết hợp hài hòa lý tưởng - hiện thực , tránh lối biện luận lý tưởng - chủ quan, biến nhân vật chủ quan phát ngôn lô liếu cho tư tưởng của tác giả:

## I. ĐẶC ĐIỂM CHUNG

- 1. Nội dung
- 2. Nhân vật
- 3. Phân loại

### 4. Phạm vi:

- Ký: <sup>nd</sup>: tóm tắt quan điểm, cảm xúc, tâm trạng và đặc tính bầy trực tiếp,

- Truyện: <sup>nhuộm</sup> để già gần tiếp

- Nవత: là ngòi bút bộc lộ suy tư, tâm trạng

- Htnv trt: xh. với giọng điệu, cảm xúc, cách nhìn, cách nói

- Cung oí nhsil ph với nhth. Nhì có thể có nñft #,

nhth xh. như ngòi bút diễn cho xh, thời đại

+ Hg' tc of nhth. cung ta of cộng đồng

## Chương XVIII. TÁC PHẨM TRÚ TÌNH

| Tố chép nái thết <sup>nhập</sup> <sup>điều</sup> | grâu phae tinh  
grâu phae biêu hóng

### I - ĐẶC ĐIỂM CHUNG CỦA TÁC PHẨM TRÚ TÌNH

#### 1. Nội dung tác phẩm trú tình

Tác phẩm văn học nào cũng biểu hiện tư tưởng, tình cảm, nhưng tác phẩm loại trú tình (tức bộc lộ tình cảm) thể hiện tình cảm theo cách riêng. Ở tác phẩm tự sự, tác giả xây dựng bức tranh về cuộc sống, trong đó các nhân vật có đường đi và số phận của chúng. Bằng những đối thoại và độc thoại, tác giả kích thích thể hiện tình cảm và hành động con người qua những mâu thuẫn xung đột. Ở tác phẩm trú tình có khác; thế giới chủ quan của con người, cảm xúc, tâm trạng, ý nghĩ được trình bày trực tiếp, và làm thành nội dung chủ yếu.

Hôm qua ra dưng bờ ao  
Trong cá cá lán trong sao sao mờ  
Buồn trong con nhện giang tơ  
Nhện ơi nhện hối nhện chờ mối ai  
Buồn trong chênh chêch sao mai  
Sao ơi sao hối nhớ ai sao mờ...

(Ca dao)

Ngoài cảm xúc và tâm trạng khắc khoải nhớ mong ta không biết gì khác về con người và nguyên nhân cụ thể dẫn đến những nỗi niềm đó.

Lấy một ví dụ khác trong văn học đương đại:

Từ ấy trong tôi bừng nồng ha  
Mặt trời chán lì chối qua tim  
Hồn tôi là một vườn hoa lá  
Rất đậm hương và rộn tiếng chim...

(Tố Hữu)

Không có câu chuyện gì, cũng không có mâu thuẫn xung đột gì cụ thể ở đây cả. Điều Tố Hữu giải bày là trạng thái tâm hồn mình... từ ấy, từ khi giác ngộ lý tưởng của Đảng. Khó tiếp sau, tác giả cũng chỉ nói cụ thể hơn về ước vọng của mình.

Vậy là từ những câu ca dao xưa tới những bài thơ đương đại, dấu hiệu chung của tác phẩm trữ tình là sự biểu hiện trực tiếp thế giới chủ quan của con người: những cảm xúc, tâm trạng, suy nghĩ. Dĩ nhiên, như vậy không có nghĩa là tác phẩm trữ tình không phản ánh thế giới khách quan. Ai cũng biết, mọi cảm xúc, tâm trạng, suy nghĩ của con người đều là cảm xúc về cái gì, tâm trạng trước hiện thực nào, suy nghĩ về vấn đề gì. Do đó các sự kiện đời sống được thể hiện một cách gián tiếp. Cũng có những bài thơ trực tiếp miêu tả bức tranh phong cảnh đã làm nhà thơ xúc động :

Bước tới đèo Ngang bóng xế tà  
Cỏ cây chen đá, lá chen hoa.

Nhớ nước đau lòng con quốc quốc  
Thương nhà mọi miệng cái già già.

(Bà huyện Thanh Quan)

Song đến đây không thể phân biệt là tả ngoại giới hay nội tâm vì những tiếng chim đều mang đậm tâm trạng của tác giả.

Để hiểu bài thơ này không nên chỉ chú tâm xem Bà huyện Thanh Quan tả cảnh đèo Ngang có đúng không, có đẹp không. Xem ra cảnh cũng khá chung chung ước lệ. Điều chính yếu là phải tìm hiểu cảm xúc, suy nghĩ của Bà khi đứng ở vùng đất mang nhiều sự kiện lịch sử được gửi gắm trong bức tranh đó.

Cũng có bài thơ có kể ít nhiều sự kiện có tính liên tục nào đó. Như các bài Mưa xuân của Nguyễn Bính, Quê hương của Giang Nam, Núi Đồi của Vũ Cao. Nhưng chức năng chủ yếu của hệ thống sự kiện là tái hiện cái đối tượng để chủ thể bộc lộ quá trình cảm xúc, suy tưởng của mình. Chúng làm cho tinh cảm thổ lộ được dễ dàng, gợi cảm, dễ hiểu.

Ai biết tên em thành liệt sĩ  
Bên những hàng bia trắng giữa đồng  
Nhớ nhau, anh gọi : em, đồng chí  
Một tấm lòng trong vạn tấm lòng...

(Vũ Cao)

Như vậy, biểu hiện trực tiếp những cảm xúc, suy tưởng của con người là cách phản ánh thế giới của tác phẩm trữ tình.

Tác phẩm trữ tình làm sống dậy cái thế giới chủ thể của hiện thực khách quan, giúp ta đi sâu vào thế giới của những suy tư, tâm trạng, nỗi niềm – một phương diện rất năng động, hấp dẫn của hiện thực.

Nhưng như vậy hoàn toàn không có nghĩa là sự miêu tả các sự vật, chi tiết, hiện tượng đời sống khách quan không có tầm quan trọng.

Ngược lại là khác. Những chi tiết chân thực, sống động được phát hiện từ cuộc đời mới có thể khơi dậy những tình cảm sâu sắc, mới mẻ. Những chi tiết trong bài thơ *Sóng Lấp* của Tú Xương, *Nhớ* của Hồng Nguyên, trong *Việt Bắc* của Tố Hữu, *Gửi em, cô thanh niên xung phong* của Phạm Tiến Duật, *Hạt gạo làng ta* của Trần Đăng Khoa... đều có vai trò như vậy.

Cũng sẽ sai lầm nếu cho rằng tác phẩm trữ tình chỉ thể hiện những gì thâm kín, chủ quan, cá nhân, cá biệt. Dúng là nhà thơ trữ tình bộc lộ những nỗi niềm chủ quan, thâm kín, nhưng chính vì vậy, suy tư trữ tình có thể thâm nhập vào những chân lí phổ biến nhất của tồn tại con người : sự sống, cái chết, tình yêu, lòng chung thủy, lí tưởng, ước mơ, tương lai, hạnh phúc. Không bị ràng buộc bởi yêu cầu tái hiện tron vẹn một tính cách, số phận, một hành động như tư sự và kịch, tác phẩm trữ tình có thể đạt được những khái quát nghệ thuật hết sức phổ biến. Người ta rất có lí khi cho rằng khái quát trữ tình thường có tấm vóc phổ quát nhất về tồn tại và nhân sinh. Biết bao câu thơ đã dì vào đời sống như tục ngữ, cách ngôn, lời của miệng trở thành khẩu hiệu hành động ! Những câu như : "Nay ở trong thơ nên có thép. Nhà thơ cũng phải biết xung phong" ; "Xe dọc Trường Sơn di cứu nước. Má lòng phơi phới dậy tương lai" đều là chất lọc từ các bài thơ trữ tình. Dĩ nhiên, khái quát lớn phải quyện với tình cảm lớn, rung động lớn của một trái tim nóng nhiệt. Thiếu tình cảm nồng nàn, chân thật, khái quát lớn sẽ trở thành trống rỗng !

## 2. Nhân vật trữ tình

Nội dung tác phẩm trữ tình được thể hiện gắn liền với hình tượng nhân vật trữ tình. Đó là hình tượng người trực tiếp thổ lộ suy nghĩ, cảm xúc, tâm trạng trong tác phẩm. Nhân vật trữ tình không có diện mạo, hành động, lời nói, quan hệ cụ thể như nhân vật tư sự và kịch. Nhưng nhân vật trữ tình cụ thể trong giọng điệu, cảm xúc, trong cách cảm, cách nghĩ. Qua những trang thơ ta như gặp tâm hồn người, tâm lòng người. Đó chính là nhân vật trữ tình.

Cũng cần phân biệt nhân vật trữ tình và nhân vật trong thơ trữ tình. Nhân vật trong thơ trữ tình là đối tượng để nhà thơ gửi gắm tình cảm, là nguyên nhân trực tiếp khơi dậy nguồn tình cảm của tác giả. Trong bài *Người con gái Việt Nam*, chị Li là nhân vật trong thơ trữ tình. Đọc bài thơ ta thấy một nhân vật nữa nổi rõ hơn với những cảm xúc và tình cảm : từ kinh ngạc sững sờ đến mến thương, kính phục và tin tưởng vào chiến thắng. Liên kết chuỗi tình cảm đó ta hình dung ra nhân vật trữ tình. Nhân vật trữ tình trong thơ thường là hiện thân của

tác giả. Đọc thơ, ta như đọc những bản tự thuật tâm trạng. Ta hiểu hơn đời sống nội tâm của họ với những chi tiết về quê hương, về kỉ niệm cuộc sống, về cá tính sáng tạo.

*Huê ơi, quê mẹ của ta ơi !  
Nhớ từ ngày xưa, tuổi chín mươi  
Mây núi hiu hiu, chiều lặng lặng.  
Mưa nguồn gió biển, nắng xa khơi.*

Tình cảm, giọng điệu đó là của Tố Hữu, và gắn với cuộc đời Tố Hữu.

*Xưa phù du mà nay đã phù sa,  
Xưa bay di mà nay không trôi mất.  
Cho đến được lúa vàng dắt mặt,  
Phải trên lòng bao trọn gió mưa qua.*

Sự từng trải và lối suy luận của Chế Lan Viên ghi rõ trong bốn dòng này. Thơ trữ tình, vì vậy, luôn mang lại quan niệm về một cá nhân con người cụ thể, sống động, một cái "tôi" có nỗi niềm riêng. Và cũng vì vậy, nhân cách của nhà thơ trữ tình có một ý nghĩa đặc biệt đối với thơ. Cả cuộc đời của họ, tình yêu của họ, cái chết của họ cũng đều có ý nghĩa như một sáng tạo. Tương truyền về cái chết trẫm minh của Khuất Nguyên trên sông Mich La, cái chết ốm yếu của Lí Bạch trên đường lắn về quê quán, cái chết của Bairon ở Mixolungghi, cuộc đời và sự hi sinh của Bôtép và Pétôfi, cái chết của Puskin, Lecmôntôp, Exenin, Maiacôpxki, của Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Cao Bá Quát, Nguyễn Đình Chiểu, Lê Anh Xuân và bao nhà thơ khác đều có ý nghĩa như vậy. Thơ trữ tình bao giờ cũng mang lại sự thật về sự sống tâm hồn của những cá nhân trong tình huống sinh hoạt và xung đột xã hội.

Tình cảm riêng của nhà thơ bao giờ cũng gắn với tình cảm chung, có ý nghĩa khái quát. Bài Quê mẹ của Tố Hữu vừa nhắc trên, ngoài tình nhớ quê mẹ của tác giả, còn có niềm khát khao và tin tưởng vào sự nghiệp thống nhất Tổ quốc. Bài Nay đã phù sa có đoạn để tặng vừa nhắc đó của Chế Lan Viên cũng là niềm tâm đặc của những người từng lạc bước trong mơ mộng thoát li nay được trở về với phù sa đổi mới. Do đó, nhân vật trữ tình trong thơ là một hình tượng khái quát. Khi sáng tác thơ trữ tình, tác giả tự nâng mình lên thành người mang tâm trạng, cảm xúc, ý nghĩ cho một loại người, thế hệ người. Rất dễ hiểu là trong thơ tác giả thường tự xưng là "ta", "chúng ta", "lũ chúng tôi"... Nhà thơ lại có thể hóa thân trong một nhân vật khác, tạo thành nhân vật trữ tình nhập vai. Chẳng hạn, bài Bàm ơi, Chiếc áo xanh, Emili, con... của Tố Hữu, bài Cháu bé trong nhà lao Tân Dương của Hồ Chí

Minh. Tất nhiên, yếu tố nhập vai và yếu tố tự thuật tâm trạng trong tác phẩm trữ tình cũng liên hệ mật thiết với nhau. Những điều tưởng như rất chủ quan riêng biệt của nhà thơ có thể tiêu biểu cho tâm trạng, quan điểm và xu hướng của một nhóm người, của một giai cấp, của một thời đại. Như thế, thơ trữ tình, tuy biểu hiện thế giới nội tâm, chủ quan, lại cũng có thể theo cách riêng của mình phản ánh thực tế khách quan của cuộc sống xã hội – tức là phản ánh gương mặt tinh thần của xã hội : "Hồi sông Hồng, tiếng hát bốn nghìn năm, Tổ quốc có bao giờ đẹp thế này chăng ?". Câu thơ của Chế Lan Viên phản ánh hào khí của nhân dân ta trong những ngày chống Mĩ.

*Ôi Bác Hồ ơi, những xé chiếu  
Nghìn thu nhớ Bác biết bao nhiêu !  
Ra đi, Bác dặn : còn non nước...  
Nghĩa nặng, lòng không dám khóc nhiều.*

Bác ơi ! trước hết là tấm lòng của Tô Hữu đối với Chủ tịch Hồ Chí Minh. Nhưng đó cũng là tấm lòng của nhân dân ta đối với người anh hùng lập nước. Tính chất tiêu biểu, khai quát làm nên ý nghĩa của việc sáng tạo nhân vật trữ tình. Những cảm xúc, những tâm trạng, những suy nghĩ, nhà thơ có thể tưởng tượng ra như nó có thể có. Vấn đề quan trọng là những cảm xúc, tâm trạng, ý nghĩ đó phải có nguồn gốc thực từ thực tế xã hội, và tiêu biểu cho nhiều người trong một thời kì lịch sử nhất định. Tình chân thật, tình khách quan, tình tiêu biểu của nhân vật trữ tình là như vậy. Do vậy, như quy luật chung của sáng tạo văn học, nhân vật trữ tình cũng là nhân vật nhà thơ sáng tạo nên. Bởi thế, không được đồng nhất giản đơn hình tượng nhân vật trữ tình với cá nhân nhà thơ, tiểu sử nhà thơ. Mặt khác, lại phải thấy bài thơ là sản phẩm tinh thần của nhà thơ. Dù loại nhân vật trữ tình nào thì phẩm chất và cá tính của nhà thơ cũng để lại dấu ấn sâu sắc trong tác phẩm. Nếu điều nhà thơ viết ra không bắt nguồn sâu xa từ phẩm chất tinh thần của anh ta, từ sự thế nghiêm trang đời của anh ta, từ lí tưởng thầm mì của anh ta thì tác phẩm khó có sức hấp dẫn nghệ thuật, khó gây xúc động đối với người đọc.

Nếu bài thơ chỉ ghi lại những cảm xúc淳mùn, những tâm trạng lạc lõng, không bắt nguồn sâu xa từ hiện thực xã hội và lịch sử khách quan thì chẳng có giá trị gì. Belinskii đã viết : "Bất cứ thi sĩ nào cũng không thể trở thành vĩ đại nếu chỉ do ở mình, và chỉ miêu tả mình – dù là miêu tả những nỗi khổ đau của mình hay những hạnh phúc của mình. Bất cứ thi sĩ vĩ đại nào, sở dĩ họ vĩ đại là bởi vì những đau khổ và hạnh phúc của họ bắt nguồn từ khoảng sâu thẳm của lịch sử xã hội ; bởi vì họ là khí quan và đại biểu của xã hội, của thời đại và của nhân

loại"<sup>(1)</sup>. Chính trong ý nghĩa đó, đồng chí Sóng Hồng nhận định: "Thơ cũng như nhạc có thể trở thành một sức mạnh phi thường khi nó chinh phục được trái tim của quần chúng nhân dân"<sup>(2)</sup>.

### 3. Phạm vi loại tác phẩm trữ tình

Tác phẩm trữ tình không phải chỉ có thơ trữ tình, mặc dù nó là tiêu biểu nhất. Ngoài thơ trữ tình còn có *tùy bút, thơ văn xuôi, ca trù, từ khúc...*

Tùy bút là thể loại văn xuôi phóng khoáng. Nhà văn theo ngọn bút mà suy tưởng, trần thuật, nhưng thực chất là thả mình theo dòng liên tưởng, cảm xúc mà tả người, kể việc. Cái hay của tùy bút là qua sự bộc lộ những cảm xúc, nhận xét, suy tưởng của tác giả, làm hiện lên một nhân cách, một chủ thể giàu có về tâm tình, sắc sảo về trí tuệ. Các sự vật, hiện tượng, con người được nhắc đến là để làm cơ sở, nguyên cớ, khêu gợi một cái "tôi" suy nghĩ và trữ tình. Đó là những bài tùy bút như *Đào Công sản, Người lái đò Sông Đà* của Nguyễn Tuân, *Đường chặng ta đi* của Nguyễn Trung Thành (Nguyễn Ngọc), *Dòng kinh quê hương* của Nguyễn Thị. Toàn bài tùy bút của Nguyễn Thị là những suy tư bao hòa cảm xúc về quê hương khi trở về dòng kinh quen thuộc nay đã bị bom na-pan và chất độc hóa học Mì tàn phá. Nhiệt tình tố cáo quyền chặt với tình yêu quê hương và ý chí quyết tâm chiến đấu bảo vệ Tổ quốc. Nhân vật trữ tình là một "cái tôi", đồng thời cũng là "cái ta", đại diện cho nhân dân, dân tộc.

Thơ văn xuôi như tập *Cô dại* của Lỗ Tấn, viết vào khoảng 1924 - 1926, đấu tranh chống những tình cảm hư vô, cô độc, chán nản để khẳng định tinh thần chiến đấu với thế lực phản động. Các bài viết dưới hình thức giắc mơ, kịch, tả cảnh, ngũ ngôn, nhưng đều thể hiện tâm trạng và cảm xúc, ý nghĩ của tác giả qua những hình ảnh tượng trưng.

*Cung oán ngầm khóc, Chinh phụ ngầm tuy có kể về thân thế, quan hệ xã hội, có nhân vật cung nữ và chinh phụ, nhưng thực chất là những bài thơ trữ tình nhập vai dài hơi. Còn *Ai tư văn* của Ngọc Hân công chúa, *Tự tình khóc* của Cao Bá Nhạ là những bài thơ trữ tình tự thuật tâm trạng.*

Đặc điểm cơ bản của tác phẩm trữ tình là sự thô lỗ ý nghĩ, cảm xúc trước thế giới, trong đó tình cảm là mạch phát triển then chốt của tác phẩm. Đặc điểm đó biểu hiện tập trung nhất trong thơ trữ tình.

(1) Chuyên dẫn từ Nguyễn Lương Ngọc. *Máy văn để nguyên lý văn học*, T. 1. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1962, tr. 175.

(2) Sóng Hồng. *Thơ*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1966.

#### 4. Phân loại thơ trữ tình

Có thể chia thơ trữ tình bằng nhiều cách. Chia theo cách nào tùy thuộc vào truyền thống văn học cụ thể. Trước đây, trong văn học châu Âu, người ta thường chia ra làm *bí ca*, *tung ca*, *thơ trào phúng*.

*Bí ca* không phải chỉ là những bài thơ nói lên nỗi buồn. Nỗi buồn đó còn phải được nâng lên thành quan niệm, thành triết lý: cuộc sống trần thế bản chất là buồn, đau khổ, chia li, tan vỡ, là định mệnh không tránh khỏi của kiếp người:

A ! thân thể ! một cái bình tội lỗi  
Đất sơ sinh đã hóa lại bùn lầy  
Xương với niáu có bao giờ mỏi mệt  
Miệng bao giờ buông nhả vú cay chua !  
Thân không chán đau, ngực sầu thở chêt,  
Tay bồng thân và tay nữa ôm mồ.

(Huy Cận)

*Tung ca* là những bài ca ngợi sự kiện anh hùng, những chiến công hiển hách của con người, những cảnh tượng hùng vĩ của thiên nhiên. *Tung ca* gắn liền với phạm trù cái cao cả.

*Thơ trào phúng* là một dạng trữ tình đặc biệt, trong đó tác giả thể hiện tình cảm phù nhận những điều xấu xa. Sức mạnh của thơ trào phúng phải là lòng căm giận sâu sắc những thói hư tật xấu, những con người phản diện trong xã hội, xuất phát từ một lý tưởng thẩm mĩ đúng đắn, tiến bộ. Nếu chỉ xoay quanh ở cách nói hóm hỉnh, cách chơi chữ dưa vui thì thơ trào phúng ít có ý nghĩa và không có sức hấp dẫn.

Với sự phát triển của thực tế thơ ca, những thể bí ca, tung ca, thơ trào phúng di vào văn học thời đại mới với những hình thức hòa lẫn hay biến dạng.

Ngày nay, người ta dựa vào dõi tương đã tạo nên xúc cảm của nhà thơ để phân loại thơ.

*Trữ tình tâm tình* là những bài bắt nguồn từ tình cảm trong mối quan hệ của những người trong cuộc sống hàng ngày: tình yêu trai gái, tình vợ chồng, tình cha mẹ, mẹ con, tình bè bạn... Những bài ca dao dân ca các nước thường gắn với những tình cảm này. Giá trị của loại trữ tình tâm tình là giúp cho người đọc ý thức sâu sắc hơn những tình cảm hàng ngày thông thường. Nói chung, trong cuộc đời, những giờ phút hào hùng là rất đáng quý. Và ta cũng phải biết quý, biết yêu những tình cảm trong đep hàng ngày.

Loại *trữ tình phong cảnh* nói về mối quan hệ giữa con người và thiên nhiên: cây cỏ, vườn tược, núi đồi, sông biển... Biết nhận ra vẻ đẹp của

thiên nhiên, biết giao hòa tình cảm với thiên nhiên, con người tự mở rộng tâm nhín, tâm sống của mình với môi trường chung quanh. Thế giới tâm hồn sẽ phong phú và cân bằng hơn. Cảnh trí thiên nhiên cũng có thể là nơi trú ẩn của những tâm hồn tiêu cực, muốn tìm trong thiên nhiên một nơi để xa lánh xã hội. Ta cần nhận ra màu sắc và ý nghĩa khác nhau của các bài thơ viết về thiên nhiên.

Loại trữ tình thể sự ghi lại những xúc động, những cảm nghĩ về cuộc đời và thế thái nhân tình. Trong những thời kì lịch sử nhiều biến động, nhiều sự việc chưa rõ ràng, thơ trữ tình thể sự gợi ý cho người đọc di sâu suy nghĩ về thực trạng xã hội. Nguyễn Bình Khiêm, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến đều có tiếng nói trữ tình thể sự của mình trước cuộc đời.

Trữ tình công dân lại có khía cạnh khác. Nội dung loại này là những cảm xúc, tình cảm, suy nghĩ của nhà thơ sinh trong mối liên hệ với xã hội, với chế độ chính trị - xã hội của nó. Nhà thơ lấy tư cách công dân cổ vũ và ngợi ca sự nghiệp của nhân dân, lên án và đả kích kẻ thù chung. Khi vận mệnh cả cộng đồng dân tộc đang trong thử thách, khi mọi người quan tâm đến vấn đề sống còn của đất nước, loại thơ trữ tình công dân này có sức tác động mạnh mẽ. Một phần quan trọng trong sự nghiệp thơ của Tố Hữu, Chế Lan Viên, Huy Cận... bắt nguồn từ cảm hứng trữ tình công dân này.

Cách phân chia như trước đây (bi ca, tụng ca, thơ trào phúng) hay như hiện nay (trữ tình tâm tình, trữ tình phong cảnh, trữ tình thể sự, trữ tình công dân...) đều hết sức tương đối và nhiều khi chồng chéo. Thế giới nội tâm của con người vô cùng tinh tế và phức tạp, có trăm nghìn mối quan hệ đan chéo : trong buồn có vui, trong vui có buồn, trong đời riêng có đời chung, trong cá nhân có xã hội. Trong chiến tranh, tình yêu quê hương, tình yêu trai gái, tình cảm cha con đâu chỉ bó hẹp trong phạm vi tâm tình giữa cá nhân riêng lẻ. Khi nhớ con sông quê hương, Tế Hanh cũng nhớ về một miền đất lúc bấy giờ còn nằm trong tay giặc và thiết tha với sự nghiệp thống nhất. Cuộc chia li màu đỏ là bài thơ trữ tình của hai người và cũng là bài thơ của cả một thế hệ thanh niên ra đi giữ nước với những cảm nghĩ về đất nước, về dân tộc... Cho nên trước hết chúng ta cần tìm hiểu bài thơ trữ tình trong nội dung tinh vi và đa dạng của nó, trong thái độ của nó đối với cuộc sống. Sự sắp xếp phân loại sẽ giúp ta thuận lợi trong việc nhận ra cảm hứng chủ đạo của bài thơ, khuynh hướng của nhà thơ và truyền thống nghệ thuật của bài thơ.

## II - ĐẶC DIỂM CỦA NGÔN NGỮ THƠ TRỮ TÌNH

Là hình thức của tác phẩm văn học, lời thơ cũng như lời của tác phẩm tự sự và kịch đều mang tính hình tượng, gợi cảm và hàm súc. Nhưng trong ngôn ngữ thơ, có đặc điểm thể hiện theo cách riêng.

### 1. Ngôn ngữ thơ bao hòa cảm xúc

Ngôn ngữ thơ không bao giờ là ngôn ngữ khách quan, yên tĩnh của tác phẩm tự sự. Lời thơ thường là lời đánh giá, trực tiếp thể hiện một quan hệ của chủ thể đối với cuộc đời.

*Dẹp vó cùng Tổ quốc ta ơi !  
Rừng cọ dồi chè, dòng xanh ngào ngọt  
Nắng chói sông Lô, hò ô tiếng hát  
Chuyển phà rào rạt bên nước Bình Ca...*

(Tố Hữu)

Đó thường là lời phán xét bộc trực trước các hiện tượng trong cuộc sống : "Ghế chéo, lọng xanh ngồi bánh chọc. Nghĩ rằng đồ thật, hóa đồ chơi !" (Nguyễn Khuyến). Ngay khi miêu tả, lời thơ cũng là lời đánh giá : "Nông trường ta rộng mênh mông. Trăng lên trăng lặn vẫn không ra ngoài" (Tế Hanh). Chính tính đánh giá trực tiếp làm cho lời thơ trữ tình căn bản khác lời tự sự là lời miêu tả, trán thuật theo lối kể lể, phân tích, chỉ ra các thuộc tính một cách khách quan.

Văn tự sự hầu như không biết đến câu hỏi. Đó là vì trong tác phẩm tự sự, thế giới hiện ra như một chỉnh thể, không còn bị tách ra hai mặt chủ thể và khách thể. Thơ trữ tình lại khác. Sự phân biệt rõ ràng chủ thể và khách thể là nguyên tắc tồn tại của nó. Lời thơ trữ tình là lời đánh dấu sự tồn tại của những chủ thể trên cõi đời này. Vì vậy, câu hỏi trong thơ như là một phản xạ của bộ phận trước toàn thể, một nguyên vọng muốn điều tiết quan hệ chủ quan và khách quan : "Hồi sông Hồng, tiếng hát bốn nghìn năm. Tổ quốc có bao giờ đẹp thế này chẳng ?" (Chế Lan Viên). Lời thơ là lời của chủ thể, nhưng không phải chỉ là lời đi đôi với hành động, mà hơn thế, bản thân nó là hành động - "hành động" của ý chí, của ước vọng, của niềm tin :

*Trời xanh đây là của chúng ta.  
Núi rừng đây là của chúng ta.  
Những cánh đồng thơm mát  
Những ngả đường bát ngát  
Những dòng sông đỗ nặng phù sa.*

(Nguyễn Dinh Thi)

Chính vì vậy, sự lựa chọn từ ngữ, phương thức tu từ trong thơ bao giờ cũng nhằm làm cho nội dung cảm xúc, thái độ đánh giá, sự đồng cảm hoặc phê phán của chủ thể trở nên nổi bật.

*Ôi những cánh đồng quê chảy máu  
Dây thép gai đâm nát trời chiều*

*Những đêm dài hành quân nung nấu  
Bóng hồn chồn nhô mắt người yêu.*

(Nguyễn Đình Thi)

Mỗi câu thơ dường như đều mang một từ tập trung tất cả sức nặng tình cảm. Người xưa gọi những từ đó là "thi nhân", tức là những tiêu điểm để từ đó nhìn thấu vào tâm hồn tác giả.

Lời thơ trữ tình còn mang tính chất "mê hoặc". Đó là điểm khác hẳn so với lời tự sự hay kịch hoặc lời của đời thường. Lời thơ thường phải khác thường để đưa ta vào những chân lí "bí ẩn", thẩm thúy của đời sống. Bức tranh tương lai trong thơ Chế Lan Viên chứa đầy "mê hoặc" vừa thực vừa hư, kì thú :

*... Chờ hạnh phúc có con tàu sắc biếc  
Chờ lòng vui con tàu sẽ sơn hồng  
Một trăm con tàu như một trăm cỏ dầu mới  
Bờ biển như lòng trai rộn rip lê to hồng.*

Đó là bức tranh tấp nập của một hải cảng. Hình ảnh và màu sắc vừa thực vừa ảo, vừa tượng trưng vừa tưởng tượng chen lẫn vào nhau. Và cũng là bức tranh nội tâm say sưa kì ảo của chính Chế Lan Viên khi nhìn tàu đến... Lời thơ *Lửa đèn* của Phạm Tiến Duật cũng đầy "mê hoặc" hấp dẫn như chứa đựng những điều sâu xa :

*Trái nhót như ngọn đèn tín hiệu,  
Trò lối sang mùa hè.  
Quả cà chua như cái đèn lồng nhỏ xíu,  
Thắp mùa đông ấm những đêm thâu.  
Quả ót như ngọn lửa đèn dầu  
Chạm dầu lưỡi chạm vào sức nóng.*

Trong những đêm phải tắt hết đèn vì phòng không, Phạm Tiến Duật vẫn nhớ về đất nước với màu sắc rực rỡ của nhiều cây trái. Và cây trái nào cũng có hình ảnh và sự liên tưởng hợp với nó. Vài di đến một số kết rất lạc quan, độc đáo : "Mặt đất ta đổi đào sức sống. Nên nhành cây cũng thắp sáng quê hương". Tính chất "mê hoặc" làm cho người đọc thơ như chạm vào luồng điện, gây ấn tượng ám ảnh trong tâm trí. Dĩ nhiên, sự "mê hoặc" ấy phải bắt nguồn từ chân lí của cuộc đời mới có được "ma lực" thực sự.

Ngôn ngữ thơ là sự kết tụ của chất thơ, kết tụ mối quan hệ thơ với đời sống được tích lũy lâu đời. Chính vì vậy truyền thống đóng vai trò

vô cùng quan trọng trong ngôn từ thơ. Đó cũng là điều khác với tự sự và kịch. Khi Tố Hữu viết :

*Ngày mai gió mới ngàn phương  
Sẽ đưa cô tới một vườn dày xuân  
Ngày mai trong giá trắng ngàn  
Cô thôi sống kiếp dày thân giang hồ.*

thì những "gió mới", "ngàn phương", "vườn dày xuân", "trong giá trắng ngàn", "dày thân giang hồ" là những từ hẫu như chỉ dùng trong thơ, và chưa đựng những ý thơ truyền thống. Nhờ những từ ngữ thơ như vậy mà các suy nghĩ trong thơ có thể được diễn đạt bằng những lời nói có động mà người nghe lập tức có thể nắm bắt được một cách chính xác. Dĩ nhiên, cùng với sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực, ngôn từ thơ được phong phú thêm bằng các từ láy từ đời sống. Nhưng vai trò các từ tín hiệu thơ vẫn không thiếu được. Vì vậy, việc chiếm lĩnh ngôn ngữ thơ truyền thống có ý nghĩa đặc biệt để lí giải thơ, và đó cũng là lí do giải thích vì sao việc cầm thu thơ nước ngoài có truyền thống xa lạ là rất khó.

## 2. Ngôn ngữ thơ giàu nhạc tính

Thơ phản ánh cuộc sống qua những rung động của tình cảm. Như nhịp đập của trái tim khi xúc động, ngôn ngữ thơ có nhịp điệu riêng của nó. Thế giới nội tâm của nhà thơ không chỉ biểu hiện bằng ý nghĩa của từ ngữ – mà bằng cả âm thanh nhịp điệu của từ ngữ ấy. Nhiều nhà nghiên cứu đã nhất trí xem tính có nhịp điệu là nét đặc thù rất cơ bản của tác phẩm trữ tình. Âm thanh nhịp điệu thêm hàm nghĩa cho từ ngữ, gợi ra những điều mà từ ngữ không thể nói hết... Tất nhiên, không thể giải thích ý nghĩa của âm thanh nhịp điệu không xuất phát từ nội dung của từ ngữ.

Để thường thức nhạc điệu của thơ xưa nay người ta vẫn thích ngâm thơ, đọc thơ. Vì chú ý đến nhạc tính, thơ ca nhiều nước đã quy định *khuôn nhịp* – tức là số chữ trong một dòng, *nhip điệu* – là nói về cách phối hợp âm thanh và cách ngắt nhịp và *vần* – tức là sự hiệp âm cuối dòng hay giữa dòng. Tất cả những điều đó cốt để ngôn ngữ thơ có nhạc tính. Có thể nói rõ nhạc tính trong thơ thể hiện ra ở ba mặt sau đây: sự cân đối, sự trầm bổng, và sự trùng điệp. Sự *cân đối* là sự tương xứng hài hòa giữa các dòng thơ : "Gác mái ngư ông vê viễn phổ. Gõ súng mục từ lai cò thôn" (Bà huyện Thanh Quan). Thơ cổ điển, thơ Đường luật hết sức chú ý sự tương xứng hài hòa này. Thơ ngày nay phóng khoáng hơn, không theo một quy định chặt chẽ nào. Sử dụng hiệu quả của phép

dối xứng, Chế Lan Viên nói được sâu sắc giây phút thiêng liêng Bác Hồ trở về Tổ quốc :

Nở trắng hoa kim anh, trên biên giới Bác về  
Xa nước ba mươi năm, một câu Kiều Người vẫn nhớ  
Mái tóc Bác đã phai màu quá nửa,  
Lòng son ngời như buổi mới ra đi.

Những chữ đi sóng sánh với nhau, đối đáp với nhau làm cho câu thơ đi giữa hiện tại và quá khứ, thực tế và kí ảo.

Nhạc tính còn ở sự trầm bổng của ngôn ngữ thơ. Trầm bổng là sự thay đổi những âm thanh cao thấp khác nhau giữa thanh bằng và thanh trắc. Và cũng do sự phối hợp giữa các đơn vị ngữ âm tùy theo nhịp cắt để tạo nên nhịp. Xuân Diệu viết hai dòng toàn bằng để gợi tả điệu nhạc dù dương đưa tâm hồn phiêu diêu bay bổng khi nghe Nhị Hồ : "Sương nương theo trăng ngừng lung trời. Tương tư nâng lòng lên chải voi". Chính âm thanh của chữ nghĩa đã tạo nên những điệu mà chữ nghĩa không thể nói hết :

Tôi lại về quê mẹ nuôi xưa  
Một buổi trưa, nắng dài bãi cát  
Gió lộng xốn xao, sóng biển au đưa  
Mát rượi lồng ta ngân nga tiếng hát...

Tô Hữu tự nhận xét : "Trong hai câu sau có âm vang của gió và sóng, âm vang của một tấm lòng. Nếu viết gió thổi lao xao, sóng biển rì rào thì có lẽ không còn gì". Nói đến cái đẹp trầm bổng của âm thanh, phải nói đến nhịp cắt.

Nhiều dãy u em / mấy tuổi rồi ?  
- Hai mươi /  
- Ô nhi / tháng năm trời  
Sóng bồi thêm bối / thuyền thêm bến  
Gió lộng đường khơi / rộng đất trời !

Ở ba dòng đầu bị cắt ra nhiều nhịp như sự dừng lại sững sờ ngạc nhiên trước sự đổi thay của thời đại. Dòng 4, 5 nhịp dài ra như niềm vui trải rộng. Và :

Sen tàn / cúc lại / nở hoa  
Sầu dài / ngày ngắn / đông dài / sang xuân.

(Nguyễn Du)

Dòng thơ cắt theo nhịp hai đều dặn như nhịp chuyển văn đều dặn của năm tháng, của bốn mùa... Như vậy, âm thanh và nhịp điệu góp phần làm sáng ra những khía cạnh tinh vi của tình cảm con người. Tất

nhiên lệ thuộc máy móc vào âm thanh nhịp điệu quy định trước, người nghệ sĩ khó phát huy tư tưởng sáng tạo của mình. Nhưng không hề biết đến khả năng của âm thanh nhịp điệu là bỏ mất một vẻ đẹp đáng quý của ngôn ngữ thơ.

Nhạc tinh đó còn do sự trùng điệp của ngôn ngữ thơ thể hiện ở sự dùng vần, điệp câu, điệp ngữ. Khi nghe nhạc, ta thấy thú vị khi một âm thanh nào đó được lặp đi lặp lại, lúc đứt lúc nối. Vần trong thơ cũng có tác dụng như thế. Nó nối dính các dòng thơ lại với nhau thành một đơn vị thống nhất có âm hưởng riêng, thuận lợi cho trí nhớ. Phần lớn nhờ vần mà những câu ca dao đã truyền từ đời này sang đời khác. Vần cũng thể hiện ma lực của ngôn ngữ, một trò chơi trong các đồng dao của các em. Thơ có vần chính và vần thông. Vần chính là vần cùng một khuôn âm, vần thông là theo một khuôn âm tương tự. Xét vị trí vần, còn chia ra vần chân (cước vần) tức là vần ở cuối dòng thơ, và vần lung (yếu vần) tức là vần ở giữa dòng thơ. Thơ tự do ngày nay không bao buộc về hiệp vần. Nhưng các nhà thơ vẫn sử dụng vần như một yếu tố biểu cảm làm tăng vẻ đẹp của thơ :

Ô dấu phai, qua đêm dài lạnh công  
Mặt trời lên là hết bóng mù sương !  
Ôi dấu phai, qua đoạn đường lùa bóng  
Cuộc đời ta bỗng chốc hóa thiên đường.

(Tô Hữu)

Ngoài những vần chân còn có những âm tiết ở giữa dòng dưới nối với âm tiết cuối của dòng trên. Tô Hữu còn lập lại vần ngay trong một dòng thơ : "Em ơi, Ba Lan mua tuyết tan. Đường bạch dương sương trắng nắng tràn". Có những câu thơ không có vần chân, nhưng cách phối âm giữa dòng thơ, cách ngắt nhịp đã làm cho khổ thơ mang một âm hưởng riêng :

Con nhớ em con, thằng em liên lạc  
Rừng thưa em băng, rùng râm em chờ  
Sáng bán Na, chiều em qua bán Bắc  
Mười năm tròn ! Chưa mất một phong thư.

(Ché Lan Viên)

Cái đẹp trùng điệp của ngôn ngữ thơ không chỉ do hiệp vần, do cách phối âm mà còn do nhà thơ có ý thức lấy đi lấy lại một số âm, một số tiếng nào đó :

Nước non nặng một lời thề  
Nước đi di mãi không về cùng non

### *Nhớ lời nguyệt nước thè non*

*Nước dì chưa lại, non còn đứng không...*

Bài *Thè non nước* của Tân Đà gồm 22 dòng – chữ *non* được nhắc lại 15 lần, chữ *nước* 13 lần – tạo được một ấn tượng vương vấn không dứt. Lối thơ liên hoàn đã khai thác vẻ đẹp trùng điệp đó. *Khuê phu thân* của Thượng Tân Thị là một bài như vậy.

Nhạc điệu trong thơ là một đặc điểm cơ bản của ngôn ngữ thơ. Ngày nay, do sự phát triển của nghệ in, của kĩ thuật ghi âm, nhu cầu của thơ có đổi khác. Một số người có khuynh hướng bỏ vần để khỏi gò bó, phiến hà cho thơ. Nhưng nếu không có một nhạc điệu nội tại nào đó như sự đối xứng song song giữa hai dòng thơ, hai đoạn thơ – thì không còn là ngôn ngữ thơ nữa. Đó có thể là một loại văn xuôi trữ tình như một số tác phẩm của Tuôcghênhép chẳng hạn.

Do đặc điểm của ngôn ngữ thơ hàm súc như vậy, nên quá trình khám phá bài thơ phải công phu : đi từ lớp ngữ nghĩa, lớp hình ảnh, lớp âm thanh nhịp điệu để tìm hiểu hết nghĩa đen, nghĩa bóng... Có khi điêu bài thơ gợi ra còn quan trọng hơn điêu nói rõ. Chưa đọc kĩ ngôn ngữ thơ đã hám hở phân tích nội dung thơ là phạm sai lầm căn bản.

## III – TỔ CHỨC CỦA MỘT BÀI THƠ TRÚ TÌNH

### 1. Đề thơ

Đề thơ thu tóm tinh thần cơ bản của nội dung bài thơ, làm cho người đọc nhớ và phân biệt với các bài thơ khác : *Thu diều*, *Theo chân Bác*, *Người di tìm hình của nước*, *Di họp*, *Nhớ con sông quê hương*, *Trò chuyện với Kim tự tháp...* Đối với những bài thơ có đề cần đọc kĩ toàn bài và suy nghĩ từ đề thơ để tìm hiểu thêm nội dung sáng tác của tác giả. *Thu diều* là mùa thu câu cá. Trong bài phải nói đến câu cá. Và câu cá trong khung cảnh mùa thu. *Theo chân Bác* là dõi theo bước đường hoạt động của Bác qua các giai đoạn. *Người di tìm hình của nước* nói lên tư tưởng, tình cảm của Bác trên con đường di tìm một chế độ thích hợp cho đất nước. *Di họp* tả đọc đường di đến cuộc họp. Đề thơ như thế rất sát và hay.

Có những bài thơ *không đề* (vô đề). Không đề không phải vì bài thơ không có một tư tưởng trung tâm nào. Chẳng qua tác giả muốn để người đọc từ nội dung bài thơ tự mình suy ngẫm tưởng tượng mà tự hiểu. Có những đoạn thơ, bài thơ, tác giả chỉ xếp trước sau, hoặc đánh số 1, 2, 3, v.v... như trong nhiều tập thơ của Tago. Người đọc cần chú ý trật tự những con số đó để tuân tự tìm hiểu thế giới tinh thần của tác giả. Chắc rằng trật tự trước sau đó có một nghĩa lí nào đó. Tóm

lại, trong khi tìm hiểu bài thơ cũng cần chú ý đến đê thơ như một chỉ dẫn định hướng. Và đã có đê thơ đặt rất hay, rất sát đúng với nội dung bài thơ ; cũng có những đê thơ đặt quá tùy tiện hoặc sai lạc nữa.

## 2. Dòng thơ và câu thơ

Đặc điểm quan trọng nhất của ngôn ngữ thơ là sự phân chia ra dòng thơ. Trong các thể thơ cách luật, số chữ của mỗi dòng thơ cố quy định trước, thường phải bằng nhau (4 chữ, 5 chữ, 7 chữ, 8 chữ, 6 và 8 chữ)<sup>(1)</sup>. Như thế, giữa dòng trên và dòng dưới đã có sự cân xứng : "Một ít vàng trong nắng trong cây. Một ít buồn trong gió trong mây" (Tế Hanh). Trong thơ lục bát, song thất lục bát, sự cân xứng thể hiện trong dòng trên và dòng dưới hoặc giữa khổ trên và khổ dưới. Độ dài thông thường của dòng thơ phụ thuộc vào đặc điểm từng ngôn ngữ, để cho người đọc, người nghe dễ tiếp nhận. Nói chung, dòng thơ Việt Nam thường biến đổi từ 4 đến 8 chữ. Lúc kéo dài cũng không quá 12 chữ. Tất nhiên có ngoại lệ. Nếu không vì một nhu cầu nghệ thuật cần thiết nào lại đặt những dòng lồng thòng làm rối sự suy nghĩ của người đọc thì thật đáng trách. Dòng thơ cũng là câu thơ khi nó diễn đạt trọn vẹn một ý. Thơ xưa, thơ cổ điển thường như thế. Thơ ngày nay có khi hai dòng mới thành một câu trọn nghĩa : "Ôi kháng chiến, mười năm qua, như ngọn lửa. Nghìn năm sau còn đủ sức soi đường" (Chế Lan Viên). Để giữ sự cân đối giữa hai dòng, để làm nổi rõ vấn, và có khi để nêu bài ý, người làm thơ đã vát dòng :

Một tối bầu trời dầm sác mây  
Cây tìm nghiêng xuống nhánh hoa gầy  
Hoa nghiêng xuống cỏ, trong khi cỏ  
Nghiêng xuống lán rêu. Một tối dày  
Những lời huyền bí tỏa lên trăng.

(Xuân Diệu)

Với lối vát dòng theo thơ phương Tây, Xuân Diệu đã để cho dòng thơ trên tràn xuống dòng dưới. Và khổ trên tràn xuống khổ dưới. Tuy vẫn vẫn giữ đúng sự tế chỉnh cân đối bảo đảm nhạc tính, nhưng với cách vát dòng, dung lượng (sức chứa) của câu thơ được mở rộng khá nhiều. Trong bài thơ, diều dễ nhận thấy, dễ tính đếm, chính là dòng thơ – nhất là với cách trình bày thơ hiện nay trên các ấn phẩm. Phải từ nội dung, ý nghĩa mới nhận ra từng câu thơ. Khi đọc văn cổ, biết chấm câu cho đúng là đã có một trình độ học văn nhất định. Đọc thơ

(1) Nên gọi thơ 4 chữ, 7 chữ ; không nên dùng 4 từ, 5 từ, 7 từ. Mỗi chữ là một tiếng. Còn một từ có thể là một tiếng hoặc nhiều tiếng : võ sán chuyên chính....

ngày nay cũng phải chú ý đến cách chấm câu, ngắt đoạn cho thông nghĩa (nhất là đối với những bài tác giả không chấm câu, không viết hoa!). Không thận trọng sẽ khó tránh khỏi hiểu sai, hiểu nhầm. Ví dụ, nếu ta ngắt : "Ôi kháng chiến mười năm/ qua như ngọn lửa" thì câu thơ thật chẳng còn gì !

### 3. Khổ thơ và đoạn thơ

Không phải thơ nào cũng chia khổ ; chẳng hạn thơ Đường luật, thơ cổ phong. Sự chia khổ gắn với yêu cầu mở rộng bài thơ và tăng cường nhắc cảm cho thơ. Cứ nhìn những khổ thơ tương đối nhau, xếp nối tiếp nhau theo những khoảng cách nhất định, người đọc đã nhận ra một nhịp điệu hài hòa nào đó (như hàng cột lớn ở mặt tiền một công trình kiến trúc, như những cột điện chạy qua mắt tiền một người ngồi trên xe chạy dều...). Sự hài hòa về thị giác đó sẽ được củng cố hơn nữa với sự hài hòa về âm thanh nhịp điệu khi ngâm đọc.

*Khổ thơ* là sự phối hợp của một số dòng thơ. Các khổ thơ thường 4 dòng, 5 dòng... với số chữ giống nhau. Bài *Từ ấy* có 3 khổ, mỗi khổ 4 dòng. Bài *Mẹ Tơm* có 19 khổ, mỗi khổ 4 dòng. Có những bài thơ khác mỗi khổ 5 hoặc 6 dòng. Các khổ thơ trong bài thơ, khi trình bày thành văn bản đứng nối tiếp nhau phân cách bằng một khoảng chừa trắng. Khi ngâm đọc, cần có một thời gian ngừng nghỉ nhất định. Sự cân xứng nhịp nhàng của ngôn ngữ thơ thể hiện rõ. Hơn nữa cũng tạo thời gian cho người đọc đi sâu vào lời thơ vốn súc tích. Nội chất chẽ, mỗi khổ thơ phải có một số dòng như nhau và một số chữ tương đương. Cơ thể thơ như thế *xonne*, số dòng của từng khổ, và số khổ của từng bài đều được quy định rõ. Nếu số dòng của các khổ quá chênh lệch không theo một quy ước nào cả, thì về thực chất không còn sự đều đặn cân đối. Và không nên gọi là khổ thơ.

*Đoạn thơ*. Mỗi khổ thơ cũng có thể là một đoạn thơ, nhất là trong một bài thơ ngắn. Đoạn thơ cũng có thể có một sự giống nhau về hình thức và một sự hài hòa cân đối nào đó. Ta dùng chữ *đoạn thơ* để nói đến một số khổ thơ, một số dòng thơ thể hiện một ý tương đối trọn vẹn. Theo cách trình bày văn bản, tác giả thường để giữa hai đoạn một khoảng cách rộng hơn khoảng cách giữa hai khổ thơ. Như thế sự phân chia thành khổ thơ nhằm thể hiện sự cân đối, nhịp nhàng. Sự phân chia thành đoạn thơ nhằm làm sáng rõ ý nghĩa. Nghệ thuật lớn bao giờ cũng chú ý đến sự tiếp nhận của người đọc. Và lối suy nghĩ có thứ lớp sáng sủa tự nó là một vẻ đẹp. Ví dụ, bài *Mẹ Tơm* có 19 khổ và chia làm 4 đoạn. Ở đây, nếu ta nói bài thơ chia làm 19 đoạn, tất phải nói đoạn nhỏ, đoạn lớn, e không rành mạch. Bài *Trận tuyến này cao hơn cả mầu da*, Chế Lan Viên chia thành ba khúc (cũng tức là ba đoạn) :

*Vị trí - Nguyên nhân - Thời gian.* Ở đâu mỗi khúc có một điệp khúc lặp đi lặp lại chung quanh ý : "Chúng ta không bắn màu da vàng hay trắng. Mà bắn bọn súc sinh trong tất cả các màu". Những dấu hiệu đó không nên bỏ qua khi tìm hiểu nội dung thơ. Việc phân chia khổ thơ, đoạn thơ có tác dụng để nhận ra các *thứ lớp* của nội dung bài thơ. Như khi xem tranh, cái nhìn tổng thể giúp ta nắm bắt được ý đồ nghệ thuật của bức tranh, cách bố cục đường nét, các mảng màu. Nếu trong những vấn đề lớn này, tác phẩm tỏ ra vô giá trị, thì hà tất ta phải dì sâu vào từng dòng, từng chữ làm gì nữa ! Sau cái nhìn tổng thể, ta mới đọc lại từng câu, xem cách dùng chữ có sáng tạo không, nhịp điệu có điều luyện không, kiến trúc có vững chãi không. Có những bức tranh, nhìn thoáng thì tam tóm, nhưng nhìn kĩ, nét bút còn vụng về, kĩ thuật pha trộn màu còn kém... Một bài thơ đúng được phải trải qua hai lần kiểm nghiệm ấy (từ tổng thể đến từng chi tiết). Phải tránh tình trạng phiến diện, chỉ chú ý trích bình một số câu thơ hay riêng lẻ - mà tập thơ đó nào chắc cũng có một vài câu. Hoặc ngược lại, chỉ nói chung chung về đề tài, chủ đề tốt mà không nới đến câu chữ, hình ảnh, nhịp điệu của từng câu thơ, từng khổ thơ... Cả hai cách đều dẫn đến cái nhìn không đúng về bài thơ - một công trình kiến trúc phải đẹp từ thiết kế đến thi công, từ ngoại thất đến nội thất !

*Bài thơ.* Khác với dòng thơ, câu thơ, khổ thơ, đoạn thơ, bài thơ là một tác phẩm hoàn chỉnh. Nội hoàn chỉnh là nối đến sự thống nhất nội tại. Các nhà thơ cổ điển rất chú ý điểm này. Trong một bài thơ luật Đường, các câu xếp theo một thứ tự, có những nhiệm vụ nhất định ; khai, thừa, thực, luân, kết. Những bài xonne Pháp cũng có cấu trúc chặt chẽ. Tất cả để bảo đảm tính hoàn chỉnh của bài thơ. Vậy cái gì bao trùm và chi phối tất cả các yếu tố trong một bài thơ ? Có thể nói đó là từ thơ. Gọi là từ trước hết để phân biệt với ý. Trong một bài thơ có nhiều ý, nhưng phải có một ý lớn bao trùm toàn bài. Ý bao trùm ấy có thể là từ. Vậy ý lớn với từ khác nhau như thế nào ? Gọi là từ khi ý lớn ấy không thể hiện một cách bộc trực trán truất mà đã biến hóa trong những hình tượng nhiều tinh tế sáng tạo mới lạ, gợi ra cho người đọc những liên tưởng thú vị, rộng rãi. Nói cách khác, một bài thơ có từ là một bài thơ có tinh tòi, sáng tạo về mặt thể hiện ý toàn bài một cách mới lạ, thú vị. Từ thơ mang đặc điểm của cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ của nhà thơ. Từ trong toàn bài có thể là hình tượng xuyên suốt cả bài thơ. Đọc *Ta đi tối* của Tố Hữu thấy mở ra trước mắt ta con đường thẳng tắp và ý chí tiến lên thống nhất đất nước không thể gì ngăn cản được. Đọc *Các vị La Hán chùa Tây Phương* của Huy Cận ta thấy hiện lên sừng sững những nỗi đau khổ bế tắc của các thế hệ trước kia. Có từ thơ đã hé lộ ra qua đê thơ như *Cuộc chia lì màu đỏ* của Nguyễn Mì, *Những gương mặt những khoảng trời* của Bằng Việt, v.v...

Cốt làm nổi bật từ như làm nổi bật tinh túy của bài thơ, các nhà thơ thường cắt tia bớt lá cành để bông hoa từ thêm rực rỡ. *Ngọn đèn đứng gác* của Chính Hữu, *Dáng đứng Việt Nam* của Lê Anh Xuân, *Hơi ấm ở rom* của Nguyễn Duy được viết với một bút pháp tiết kiệm vì thế. Đó là những bài thơ xây dựng trên cái từ là một hình tượng xuyên suốt toàn bài. Có thể làm những bài thơ dài với loại từ này không? Loại này, nếu dài, từ sẽ loãng chán trong tản mạn.

Lại có cái từ trong toàn bài này sinh từ một cảm xúc chung, một ẩn tượng chung rồi dần dát ra những dòng suy nghĩ, liên tưởng, tưởng tượng. Trên những dòng suy nghĩ, liên tưởng, tưởng tượng đó từng lúc lại hiện lên những hình tượng nhỏ: *Tình sông núi* của Trần Mai Ninh, *Cửu Long Giang ta ơi* của Nguyễn Hồng, *Dất nước* của Nguyễn Đình Thi, *Giữa Tết trong cây* của Chế Lan Viên, *Em biết là anh đang ở đâu* của Phạm Hổ đều viết theo loại từ như thế. Với loại từ này, thơ có thể diễn tả những ẩn tượng, những dòng cảm xúc, những liên tưởng cùng những suy nghĩ luận phù hợp với đời sống nội tâm ngày càng giàu suy tưởng, thích hợp với cuộc đời cần nhiều lí lẽ để biện luận, để phản bác rồi tìm ra thái độ đúng, tin yêu và có trách nhiệm với cuộc đời... Những dòng thơ đối thoại với chúng ta bằng sự chân tình của lời tâm giao. Sức lôi cuốn của lời tâm giao có phần át hình ảnh Chế Lan Viên, Nguyễn Khoa Diệm, Bằng Việt khá sở trường cách thể hiện từ này.

Chia ra một loại từ thiên về tạo hình, một loại từ thiên về dòng suy nghĩ liên tưởng là cách phân chia giản đơn để tiện trình bày. Thông thường các nhà thơ thể hiện một từ lớn bằng cách sử dụng xen kẽ các biện pháp tạo hình và biện pháp biểu hiện nên khó có sự phân biệt rạch ròi.

Thế giới tâm hồn con người vô cùng phong phú và đa dạng. Qua các thời kì lịch sử, cách cảm xúc, cách suy nghĩ của con người cũng đổi khác. Cách sắp xếp, tổ chức để thể hiện từ trong một bài thơ cũng đổi khác. Nhưng mọi lối biểu hiện rối loạn, bí hiểm, tắc tị phá vỡ tính thống nhất của tác phẩm văn học, tính thống nhất của bài thơ đều đáng chê trách.

## Chương XIX. TÁC PHẨM TỰ SỰ

Kv  
đây 5

### I - KHÁI NIỆM CHUNG VỀ LOẠI TÁC PHẨM TỰ SỰ

Khác với tác phẩm trữ tình, hiện thực được tái hiện qua những cảm xúc, tâm trạng, ý nghĩ của con người, được thể hiện trực tiếp qua những lời lẽ bộc bạch, thổ lộ, tác phẩm tự sự phản ánh đời sống trong tinh khách quan của nó – qua con người, hành vi, sự kiện được kể lại bởi một người kể chuyện nào đó.

Trước hết, cần làm sáng tỏ khái niệm *tinh khách quan* ở đây mang một nội dung tương đối. Dùng về bình diện triết học, tác phẩm văn học là sự tái hiện đời sống khách quan thông qua sự nhận thức, khai quát, đánh giá, thể hiện mang tính chủ quan của nghệ sĩ, là sự thống nhất biến chứng giữa chủ quan và khách quan.

Trong phân loại văn học, tinh khách quan là thuộc tính của thế giới nghệ thuật so với chủ quan của người trán thuật. Dùng như Arixtot nhận xét trong *Nghệ thuật thi ca* của ông, thế giới của tác phẩm tự sự là thế giới tồn tại bên ngoài người trán thuật. Người trán thuật kể lại các sự kiện và con người như là những gì xảy ra bên ngoài mình, không phụ thuộc vào tinh cảm, ý muốn của anh ta. Belinxki viết: "Thơ tự sự chủ yếu là thơ khách quan, bê ngoài cả trong quan hệ với chính nó, với nhà thơ và cả với người đọc... Ở đây không thấy nhà thơ; thế giới được xác định một cách lấp ló, tự nó phát triển, và nhà thơ dường như chỉ là người trán thuật giản đơn, những gì đã từ nó xảy ra"<sup>(1)</sup>. Khái niệm "nhà thơ" ở đây thực chất chỉ là (chứ không phải "dường như") người trán thuật. Mà người trán thuật, như sẽ nói sau đây, là sản phẩm của nhà văn, do đó, tinh khách quan của tự sự là áo giáp nghệ thuật về tinh khách quan của văn học, là cái khách quan mang tinh thứ hai, so với tinh khách quan triết học có tinh thứ nhất. Tinh khách quan ở đây thực chất chỉ là nguyên tắc tái hiện đời sống và thuyết phục người đọc

(1) Belinxki *Sự phân chia thơ ra loại và kiểu*. Toàn tập, T. 5. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1954, tr. 9 (tiếng Nga).

của loại tác phẩm tự sự, cũng như tính chủ quan là nguyên tắc tái hiện và thuyết phục người đọc của loại trữ tình. Nhưng tính khách quan đây lại là một nguyên tắc của hình thức mang tính nội dung, thể hiện những khả năng phản ánh hiện thực rất quan trọng của loại tự sự.

Để tái hiện đời sống một cách khách quan, tác phẩm tự sự tập trung phản ánh đời sống, con người qua các biến cố, sự kiện xảy ra với nó, có tác dụng phơi bày những mặt nhất định của bản chất con người. Để nói về một người xấu như Lý Thông, người ta kể hán kết anh em với Thạch Sanh rồi lừa chàng đi gác miếu trấn tinh nhằm lấy thân chàng thế mạng cho hán. Để nói cô Tấm rất ngoan, người ta kể cô chăm bít tết trong lúc con Cám mải chơi bắt bướm hái hoa. Sự kiện là những hành động, việc làm, ý nghĩ, đổi thay bộc lộ bản chất của tính cách hay của mối quan hệ giữa người và người.

Tác phẩm tự sự không chỉ phản ánh cái phản tồn tại vật chất với các việc làm, hành động của con người. Nó cũng phản ánh thế giới bên trong bao gồm tâm trạng, cảm xúc, ý nghĩ của con người nữa. Nhưng như Héghen đã nói, "cần phải trán thuật về những tinh cảm, những suy nghĩ, cũng như về tất cả những gì bê ngoài như một cái gì đã xảy ra, đã nói ra, nghĩ ra"<sup>(1)</sup> – tức là như những sự kiện, là không tách rời khỏi cái giọng trán thuật trầm tĩnh đối với chúng. Cho nên, Héghen viết tiếp, "sự kiện cá biệt, như tôi đã nói nhiều lần; là cái hình thức làm cho tự sự trở thành tự sự trong ý nghĩa đích thực của từ đó"<sup>(2)</sup>. Với ý nghĩa đó, nhà văn tự sự đã kể về việc nhân vật nghĩ những gì, cảm thấy sướng vui hay khổ đau, xấu hổ thế nào... như những đối tượng đem ra phân tích, nhận biết.

Như vậy, nhà văn tự sự tái hiện toàn bộ thế giới, thể hiện mọi biểu hiện bên trong và bên ngoài của con người, nhưng đều xem chúng như là những sự kiện khác nhau về cuộc sống con người. Nhưng sự kiện là sản phẩm của quan hệ giữa con người và hoàn cảnh, môi trường, cho nên nó mở ra một đặc điểm khác của tự sự, là khả năng phản ánh cuộc sống một cách bao quát rộng lớn: miêu tả con người trong nhiều quan hệ phức tạp giữa nó và môi trường xung quanh.

Trước hết là quan hệ con người và hoàn cảnh. Nhân vật dường như hoạt động tự do theo ý muốn của nó, nhưng thật ra mọi hoạt động của nó đều do tác động của hoàn cảnh và môi trường xung quanh. Héghen đã nói một ý kiến quan trọng là "số phận thống trị trong loại tự sự". Đó không chỉ là sự can thiệp của các thần vào hành động của nhân vật như trong *Iliát*, *Odixé* mà còn là tính toàn năng của môi trường, hoàn

(1), (2) Héghen. *Mĩ học* (4 tập), T. 3. Nxb nghệ thuật. Mátxcova. 1971. tr. 461 (tiếng Nga).

cảnh quy định hành vi con người, bất nó phục tùng quyền lực không cường lại được của hoàn cảnh. "Số phận" đó "có nghĩa là tính tất yếu của lí tính, là các quy luật của hiện thực, là các tương quan của nguyên nhân và kết quả"<sup>(1)</sup>; nói tóm lại là cuộc sống trong sự vận động tự thân của nó. Belinxki nhận thấy đặc tính của con người ở tính chủ quan và ở tính tự giác tinh thần của nó, còn thế giới thì vận động một cách khách quan, tự phát. Miêu tả tính chính thể khách quan của thế giới là đặc trưng của tự sự. Chính vì vậy, trong hình thức tự sự, môi trường, hoàn cảnh là một đối tượng được miêu tả cụ thể, chi tiết hơn bất cứ loại văn học nào.

Mặt khác, sự kiện là những mối liên hệ của thế giới, cho thấy các phương diện khác nhau của nó. Theo mối liên hệ của sự kiện, tác giả tự sự có thể dẫn dắt người đọc đi về những miền khác nhau nhất, có thể lùi về dĩ vãng hay dám minh trọng hiện tại, có thể lượt qua mặt này, mà tập trung vào mặt kia. Chính vì vậy, so với kịch và tác phẩm trữ tình, tác phẩm tự sự hầu như không bị hạn chế bởi không gian và thời gian. Nó có thể kể về những khoảnh khắc, lại có thể kể các sự kiện xảy ra hàng bao thế hệ, hàng chục năm, trăm năm. Đặc điểm này chẳng những làm cho tác phẩm tự sự có khả năng bao quát cuộc sống trong một phạm vi rộng lớn, mà còn làm cho cốt truyện tự sự khác hẳn cốt truyện kịch, và nhịp điệu tự sự nói chung khoan thai, trầm tĩnh, khác hẳn nhịp điệu của hành động kịch là vận động tới những mục đích đã định. Người xem truyện có thể dừng lại để hôm sau xem tiếp — nhưng người xem kịch không thể làm việc đó. Nhà viết kịch cũng không thể dừng hành động kịch lại để chêm những tinh tiết xa xôi, hoặc bổ sung những đoạn tả cảnh, chân dung, hồi tưởng thật chi tiết như tự sự.

Nhân vật tự sự, do vậy cũng được khắc họa dày dạn, nhiều mặt nhất, hơn hẳn các nhân vật trữ tình và kịch. Hai loại nhân vật sau, do hạn chế không gian và thời gian diễn xuất và rung cảm xúc động buộc phải bộc lộ nhiều tinh ước lệ, nhiều chỗ tĩnh lược. Nhân vật tự sự có thể được miêu tả cả bên trong lẫn bên ngoài, cả điều nói ra và điều không nói ra, cả ý nghĩ và cái nhìn, cả tình cảm, cảm xúc, ý thức và vô thức, cả quá khứ, hiện tại, tương lai.

Gán với đặc điểm sự kiện và nhân vật, hệ thống *chi tiết nghệ thuật* của tác phẩm tự sự cũng phong phú đa dạng hơn hai loại kịch và trữ tình. Chi tiết trong tác phẩm trữ tình thường gắn với chất thơ. Chi tiết trong tác phẩm tự sự thường mang chất văn xuôi, xương xẩu nhất và mật khắc lại nhiều loại nhất. Ta bắt gặp các chi tiết về chân dung,

(1) Belinxki, Sđd, tr. 18 (tiếng Nga).

ngoại hình, về tâm lí, sinh lí, phong cảnh, phong tục, về đồ vật, binh khí, lịch sử, xứ lạ, về đời sống văn hóa, sản xuất... bao gồm cả những chi tiết tưởng tượng, liên tưởng, hoang đường mà không nghệ thuật nào trình diễn được.

Ngoài ra, tác phẩm tự sự nào cũng có hình tượng người trần thuật của nó. Tác giả xuất hiện dưới hình thức người trần thuật để phân tích, nghiên cứu, khêu gợi, bình luận, làm sáng tỏ mọi quan hệ phức tạp giữa nhân vật và hoàn cảnh. Gorki nói : "Trong tiểu thuyết, trong truyện, những con người được tác giả thể hiện đều hành động với sự giúp đỡ của tác giả, tác giả luôn luôn ở bên cạnh họ, tác giả mách cho người đọc biết rõ cần phải hiểu nhân vật như thế nào, giải thích cho người đọc hiểu những ý nghĩ thầm kín, những động cơ bí ẩn phía sau những hành động của các nhân vật được miêu tả, tô đậm thêm cho tâm trạng của họ bằng những đoạn mô tả thiên nhiên, trình bày hoàn cảnh, và nói chung là luôn luôn giật dây cho họ thực hiện những mục đích của mình, điều khiển một cách tự do và nhiều khi rất khéo léo nhưng lại rất vô đoán - mặc dù người đọc không nhận thấy những hành động, những lời lẽ, những việc làm, những mối tương quan của họ, luôn luôn tìm mọi cách để làm cho các nhân vật trong truyện được rõ nét và có sức thuyết phục đến mức độ tối đa về phương diện nghệ thuật"<sup>(1)</sup>. Ý kiến Gorki đã cho thấy rất cụ thể nhiều mặt vai trò người trần thuật trong tự sự.

Người đọc không phải bao giờ cũng được thông báo về số phận riêng tư; diện mạo hoặc mối quan hệ qua lại của người trần thuật với các nhân vật, hoặc vì đâu, trong tình huống nào mà tiến hành kể chuyện. Nhiều khi người trần thuật tỏ ra khách quan không để lộ mối thiện cảm, ác cảm hay các tình cảm suy nghĩ của mình như Phlébe, Sêkhôp... Nhưng bao giờ người đọc cũng cảm thấy được linh hồn của người trần thuật một cách rõ rệt, gần gũi. Đồng thời, lời người trần thuật chẳng những giàu tính tạo hình mà còn giàu sức biểu hiện, chẳng những cho thấy cái gì được kể, mà còn cho thấy bản thân người kể nữa.

Người đọc nhận ra hình tượng người trần thuật qua cái nhìn, cách cảm thụ, phương thức tư duy, năng lực trí tuệ và chất tình cảm của anh ta. Người xưa thường nói đến "tâm lồng", "bút lực", "con mắt" tinh đời của người trần thuật. Mộng Liên Đường chủ nhân đọc *Truyện Kiều* của Nguyễn Du nhận ra một "con mắt nhìn xuyên sáu cõi, một tấm lòng nghĩ suốt nghìn đời". Sự thể tất nhân tình, tấm lòng ưu ái, con mắt tinh đời, dí dỏm thể hiện trong chi tiết, trong từng chữ, từng lời.

(1) Gorki. *Bản về văn học*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1965, T. 2, tr. 133.

Người trán thuật *Truyện Kiều* không chỉ khóc than với nhân vật, tố cáo các bất công, mà còn dưa vui, giếu cợt chung nữa. Và không phải bao giờ cũng có thể đồng nhất người trán thuật với bản thân tác giả. Có nhà nghiên cứu đã chỉ ra một cách đúng đắn rằng, trong cuộc đời, tác giả Nguyễn Du chín chắn, ít nói, trầm mặc, còn người trán thuật trong *Truyện Kiều* thì lại quát tháo, lớn tiếng, tinh nghịch, dí dỏm. Cùng với hình tượng người trán thuật, còn có *quan điểm trán thuật*, thể hiện góc nhìn, khoảng cách xa gần đối với các hiện tượng được miêu tả.

Cuối cùng, *lời văn* tác phẩm tự sự có cấu trúc, thành phần khác hẳn *lời văn* kịch và trữ tình. Văn tự sự có thể là văn vần hoặc văn xuôi. Nhưng đặc điểm của nó thể hiện trước hết ở thành phần *lời văn*. *Lời* tự sự luôn hướng người đọc ra thế giới đối tượng, khác hẳn *lời trữ tình* hay *lời thoại* của kịch, hướng chú ý tới cảm xúc, ý định người nói. Nhà văn thường dùng câu tồn tại, hoặc miêu tả thuộc tính, đặc trưng, hình dáng, động tác của sự vật, gọi tên các sự vật ra: Chẳng hạn, "Ngày xưa có hai anh em...", "Ngày xuân con én đưa thơi", "Có nhà viên ngoại ho Vương", "Thoát trong lồn lợt màu da"...

Thành phần *miêu tả* và *thuyết minh* đặc điểm của văn tự sự có chức năng tái hiện và phân tích các sự vật, hiện tượng tính tại (như phong cảnh, chân dung, tâm trạng, môi trường, ngoại hình, đồ vật) hoặc các hiện tượng lặp đi lặp lại đều dặn (như ăn uống, sinh hoạt, làm việc, phong tục tập quán). Đây là thành phần giàu chất tạo hình, làm cho văn học có thể sánh với hội họa, điêu khắc, cung cấp những bức tranh hấp dẫn, sinh động về hiện thực, vừa giàu khả năng lí giải tưởng tưởn.

— *Lời nói* của nhân vật tự sự cũng có chỗ khác với lời thoại trong kịch và lời của nhân vật trữ tình. Lời nhân vật tự sự là một thành phần, một yếu tố của văn tự sự. Nó xuất hiện gắn liền với sự miêu tả. Lời nhân vật có thể được miêu tả lại, được xé lẻ ra, để xen vào hoặc được hóa thân vào lời trán thuật. Nhờ thế, lời nói nhân vật và lời trán thuật thoải mái, bao quát. Héghen nói, trong tự sự không có chỗ cho những lời thô lô trữ tình dọc lác tu biểu hiện một cách trực tiếp, cũng không có chỗ cho những cuộc đối thoại trực tiếp của các nhân vật mà không có sự tham gia diều tiết của lời trán thuật của tác giả<sup>(1)</sup>. Lời nhân vật của tác phẩm tự sự có thể dung nạp những đoạn độc thoại nội tâm dài, những lời đối đáp trong ý nghĩ, trong tưởng tượng. Sự kết hợp lời trán thuật gián tiếp với lời nói nhân vật tạo khả năng vận dụng lời nữa trực tiếp và các hình thức lời đa giọng khác.

Văn tự sự cũng có thành phần trán thuật bao quát, đứng trên cả sự miêu tả cụ thể về cảnh vật và lời nói, hướng tới những bức tranh toàn

(1) Xem: Héghen. *Mĩ học*. T. 3. Sđd. tr. 461 (tiếng Nga).

cánh về quan hệ, tình huống, thời đại, hoặc về các quá trình của tính cách hay của quan hệ diễn ra trong những khoảng không gian hoặc thời gian hết sức rộng lớn. Về mặt này, văn tự sự có một khả năng bao quát vô song mà chỉ có nghệ thuật điện ảnh là có thể sánh được, khi ông kinh mang chức năng trấn thuật miêu tả. Các đặc điểm đó làm cho tác phẩm loại tự sự trở thành loại văn học có khả năng phản ánh hiện thực sâu rộng nhất, có vị trí ngày càng quan trọng trong đời sống tinh thần của người hiện đại.

Sự phân loại tác phẩm tự sự dựa vào các tiêu chí nội dung và hình thức. Về nội dung thể loại có thể chia ra tác phẩm mang chủ đề lịch sử dân tộc, thể sự đạo đức, đời tư. Về hình thức, có các thể loại cơ bản như khúc ca anh hùng (anh hùng ca), trường ca, truyện (tiểu thuyết Đoàn thiền), tiểu thuyết, truyện ngắn, ngũ ngôn. Khi xác định thể loại một tác phẩm tự sự cần dựa vào cả hai tiêu chí trên. Bởi vì với hình thức tự sự, ba loại hình nội dung thể loại nói trên được phát triển đầy dặn hơn các loại văn học khác, và quy định đặc trưng thể loại.

## II - ANH HÙNG CA (SỨ THI), TRUYỆN THƠ, TRƯỜNG CA, THƠ TRƯỜNG THIỀN, NGỤ NGÔN

### 1. Anh hùng ca (sứ thi)

Là thể loại tự sự thể hiện tập trung cho loại chủ đề lịch sử dân tộc. Dạng cổ xưa nhất của anh hùng ca là anh hùng ca *Iliát*, *Odixé* của người Hy Lạp cổ, được viết bằng câu thơ sáu âm tiết, biểu diễn có dàn thất huyền đệm. Anh hùng ca *Dam Sân* của dân tộc Êđê được viết theo thể *khan*, phối hợp yếu tố thơ, nhạc và kịch. Tuy nhiên không nên giới hạn khái niệm anh hùng ca vào thể *văn*. Anh hùng ca có thể biểu hiện dưới dạng văn xuôi như truyện *Phù Đổng Thiện Vương* và nhiều tiểu thuyết cận đại, hiện đại khác.

Điều chủ yếu ở chỗ anh hùng ca là thể loại tự sự miêu tả các sự kiện quan trọng, có ý nghĩa quyết định đối với đời sống tinh thần và vận mệnh của dân tộc và nhân dân. Đó là những sự kiện quá khứ, đã lùi sâu vào dĩ vãng nhưng trong ý thức của nhân dân và dân tộc chúng vẫn giữ mối liên hệ mật thiết với đời sống hiện tại, vẫn được xem là niềm tự hào vẻ vang hay bài học lịch sử lớn lao của dân tộc. Vì vậy, đặc trưng chủ yếu của anh hùng ca là biểu hiện ý thức cộng đồng của nhân dân, dân tộc đối với quá khứ vẻ vang của mình. Mở rộng ra, nội dung của anh hùng ca là các sự kiện có ý nghĩa toàn dân, toàn dân tộc. Đó là chiến tranh, cách mạng, là sự đổi thay, thử thách tồn vong của đất nước. Các sự kiện đó đòi hỏi các thành viên dân tộc một quan

điểm nhất trí, đòi hỏi mọi người đối xử với nhau như anh em, đòi hỏi nhà thơ "dùng quan điểm của nhân dân mình để xem xét sự kiện, chứ không tách mình ra ngoài sự kiện đó"<sup>(1)</sup>.

Các anh hùng của anh hùng ca đều là người đại diện cho sức mạnh hùng hậu của toàn thể nhân dân thời đó. Đó là anh hùng nhân dân. Trong *Iliát*, Hécتو là hóa thân của khí phách anh hùng, của tinh thần hi sinh quên mình cao cả, là trụ cột chủ yếu để duy trì thành Troa sắp bị sụp đổ. Agiác là hóa thân của sức mạnh, lòng dũng cảm và tinh thần chiến đấu quả cảm. Néxtô thể hiện cho tuổi cao đức lớn, kinh nghiệm thâm thúy, dồi dào. Còn Odíxē là kết tinh cho trí tuệ nhân dân trong đời sống chính trị và sinh hoạt hàng ngày. Điều cốt yếu của nhân vật sử thi là nhân vật trung tâm phải thể hiện tổng hợp đầy đủ và hài hòa cho toàn bộ sức mạnh của nhân dân. Asin trong *Iliát*, theo Belinskii thì "từ đầu đến chân đều người lên một niềm vinh quang chói loị", vì chàng "không đại diện cho bản thân, mà là đại diện cho nhân dân, được miêu tả như là đại diện của nhân dân"<sup>(2)</sup>.

Trong anh hùng ca *Dam Sân* (tên thường gọi là "trường ca" chỉ là cách đặt tên theo hình thức bê ngoài, chứ chưa phải theo đặc trưng của thể loại tự sự) cũng có tình trạng như thế. Dam Sân được miêu tả như là hiện thân của tù trưởng giàu mạnh. Honhi, Hobhi cũng là hiện thân cho vợ tù trưởng giàu mạnh. Quan điểm toàn dân thể hiện ở chỗ, Dam Sân không yêu vợ "nối dày" Honhi và Hobhi, nhưng không vì thế mà người trần thuật giảm mức ngợi ca, lí tưởng hóa đối với hai nàng. Điều này cũng giống như trong *Iliát*, Asin đánh Hécто, nhưng Hécто cũng được ngợi ca ngang hàng với Asin.

Đặc điểm của nhân vật anh hùng ca là tâm cõi dân tộc. Cái đẹp của họ là vẻ đẹp dân tộc. Cái giàu mạnh của họ là giàu mạnh dân tộc, cá tính của họ cũng là của dân tộc! Chàng Dam Sân "mang chấn choáng trên áo, tai đeo vòng, tay cầm gươm chém trổ và sắc bén – toàn là đồ dùng của người giàu mồ côi. Chấn chàng to bằng xà nhà, dùi to bằng ống bệ. Chàng khỏe như con voi dực. Hơi thở như sấm vang. Nằm xuống sàn thi gãy cả sàn nhà. Dam Sân hùng cường ngay trong lòng mẹ". Sắc đẹp của nàng Honhi: "Cái váy đen như mây, đen như hoa Hobē, lóng lánh như một luồng ánh sáng, chói loị như ánh chớp. Dần lảng loáng cả mắt. Búi tóc trên đầu vẫn chặt như hoa Kônông.. nếu buông ra, tóc dài như thác nước; cho bóng râm như cả một cây Kônica. Một cây tràm

(1) Belinskii. *Toàn tập*. T. 2. Nxb Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mâtxcova, 1948, tr. 36. (tiếng Nga).

(2) Belinskii. Sđd. tr. 37 – 38.

bạc cẩm dọc, một cây trâm cẩm ngang giữ cho búi tóc đứng im, gió bão cũng không chuyển".

Anh hùng ca không nhất thiết là miêu tả các cuộc xung đột quân sự, các anh hùng chiến trận, mà còn thể hiện tinh thần, trí tuệ bộ tộc và thời đại lịch sử. *Dam Sân* cũng thuộc trường hợp này. Các cuộc chiến đấu của *Dam Sân* với các tù trưởng khác chỉ chiếm một vị trí hạn chế. Chất anh hùng của *Dam Sân* còn thể hiện ở tinh thần quả cảm dám chống lại tục nỗi dây, dám bất trối thay đổi ý định, dám chinh phục nữ thần mặt trời. Ước vọng ngày thơ, ngông cuồng, hành động liều lĩnh đã làm *Dam Sân* thiệt mạng, nhưng chàng vẫn không đổi lập với bộ tộc của mình, vẫn sáng ngời từ đầu đến cuối trong lí tưởng bộ tộc giàu mạnh. Chính vì vậy mà chàng lại tái sinh thành tù trưởng mới.

Đặc điểm tiếp theo của anh hùng ca là sự miêu tả với quy mô rộng lớn toàn bộ đời sống nhân dân từ sinh hoạt đạo đức, phong tục, tín ngưỡng. Mọi phương diện của đời sống nhân dân từ lớn nhất đến nhỏ nhất, đều được thể hiện cùng với các sự kiện được miêu tả. Trong *Iliát*, từ tiếng khóc của Asin trước thi hài Patorocolo, từ các cuộc chiến đấu anh hùng, từ cuộc tử biệt của Hecto với người vợ Andrómáhc cho đến việc tái hiện các việc nấu nướng thức ăn, việc trang trí cho đồ vật và vũ khí đều là phạm vi miêu tả sử thi. Trong anh hùng ca *Dam Sân*, ta có thể nhìn thấy cách phục sức của phụ nữ, phong tục cưới xin, tiếp khách, đồ đạc quý giá, gia súc, trò chơi, những hiềm khích trong sinh hoạt... Các phương diện của đời sống bộ tộc, xã hội, cá nhân, huyết thống, nam nữ, vợ chồng... đều được trình bày. Đó là bức tranh toàn cảnh của đời sống của một thời đại được tái hiện trọn vẹn, chi tiết.

Đặc điểm nổi bật trong lời văn anh hùng ca là lối trân thuật khoan thai, trầm tĩnh, tường tận, mang sắc thái ngợi ca, phong cách cường điệu cao cả. Văn anh hùng ca nói chung không bị cầu thúc bởi cảm giác thời gian. Tác giả *Iliát* thuật lại cái mộc của Asin từ cách chế tạo, thiết kế, tôi luyện, trang sức trong một quá trình chế tác hoàn chỉnh.

Không nên cho rằng thể loại sử thi đã một dì không trở lại. Chỉ một dì không trở lại cái hình thức sử thi cổ xưa mang ý thức thần thoại gắn liền với giai đoạn phát triển ấu thơ của loài người. Những sáng tác đời sau mô phỏng sử thi cổ điển trong điều kiện xã hội đã phân hóa giai cấp sâu sắc đều không tạo nên hiệu quả mong muốn. Chẳng hạn *Eneít* của nhà thơ La Mã Viécgin, các sử thi của chủ nghĩa cổ điển như *Phoránxiát* của P.Róngxa, *Hängriat* của Vonte (Pháp), *Róxxiat* của Khêraxcôp (Nga), *Ludiat* của Kamdenx (Bồ Đào Nha), *Méxxiat* của Clôpstoc (Đức)... đều là những tác phẩm mô phỏng, muốn làm sống lại các hình tượng thần thoại trong khi thế giới quan thần thoại đã một dì không trở lại nữa !

Trong các thời đại sau, với điều kiện của các giai đoạn phát triển cách mạng khác của xã hội, nội dung thể loại lịch sử dân tộc lại được tái sinh trong những hình thức và bình diện mới. Chẳng hạn các tác phẩm như *Bài ca về binh đoàn Igoro* của Nga, *Bài ca chàng Rôlêng* của Pháp... phản ánh các sự kiện lịch sử có thật của dân tộc, trong đó, các anh hùng thể hiện một lòng dũng cảm vô song, trung thành vô hạn với lợi ích dân tộc và nhân dân. Hành động của họ gắn liền với số phận dân tộc. Các sự kiện đó có thể là thắng lợi, cũng có thể thất bại. Yếu tố sử thi dân tộc có thể xuất hiện dưới các hình thức khác như trường ca, truyện ngắn, tiểu thuyết. Chẳng hạn *Turat Bunba* của Gôgôn, *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi, *Số phận con người*, *Sông Đồng em đêm* của Sôlôkhôp, *Suối thép* của Xêraphimovich...

Trong văn học Việt Nam, *Phù Đổng Thiên Vương*, truyền thuyết An Dương Vương, các trường ca Tây Nguyên... đều thuộc thể loại sử thi cổ xưa. Trong văn học hiện đại xuất hiện hàng loạt tác phẩm mang tính chất sử thi, kể cả thơ trữ tình sử thi như *Đất nước đứng lên*, *Hòn Đất*, *Mahn và tôi*, *Ta đi tôi*, *Nước non ngàn dặm*, *Người con gái Việt Nam*... Trong các tác phẩm kể trên đều miêu tả những sự kiện có ý nghĩa toàn dân, những nhân vật mang tâm cõi đất nước, tác giả thể hiện cái nhìn dân tộc với lời văn trữ tình ngọt ca trang trọng.

## 2. Truyền thơ, trường ca, thơ trường thiêng

Là thể loại tự sự bằng thơ. Người phương Tây gọi là "poème" – thường dịch là trường ca. Người Trung Quốc gọi là "tự sự thi" hoặc "trường thiên tự sự thi". Phạm vi của truyền thơ này bao gồm từ các truyền thơ *Rôlêng si tình* của Bôiarôdô, *Rôlêng cuồng loạn* của Arioxtô, *Gieruyxalem giải phóng* của Taxxô (thế kỉ XV – XVI) đến các truyền thơ lâng man như *Cuộc hành hương* của Saidô Haron, *Manforet* của Bairon, *Hi Lạp*, *Prômète giải phóng* của Seli, *Người tù Cápca*, *Đoàn người Xúgan* của Puskin, *Thần Băng già Mùi dô*, *Ai sống sung sướng ở nước Nga* của Nhêcraxôp và cả V.I. Lénin, *Trường ca Tháng Mười* của Maiacópxki. Nói đến truyền thơ trong văn học Trung Quốc, người ta thường kể đến *Dâu trên đường*, *Chim công bay về Đông Nam* (dời Hán Nguy), *Trường hận ca*, *Tì bà hành* (dời Đường). Trong kho tàng văn học Việt Nam, truyền thơ lại càng phong phú. Truyền thơ dân gian có *Út Lót – Hồ Liêu*, *Hùy Nga – Hai Môi*... (Mường), *Truyện Chim sáo*, *Nam Kim Thị Dan*, *Trần Châu* (Tày – Nùng); *Tiễn dặn người yêu*, *Khám panh* (Thái), *Tiếng hát làm dâu* (Mèo)... Văn học cổ dân tộc Kinh

có thể kể đến kho tàng truyện Nôm với *Truyện Kiều*, *Lục Văn Tiên*, *Sơ kinh tân trang*, *Mai đình mộng ki*... Văn học Việt Nam hiện đại có *Bà má Hậu Giang*, *Theo chân Bác*, *Bài thơ Hắc Hải*, *Bài ca chimi Chorao*, *Những người đi tới biển*, *Đường tới thành phố*...

Như vậy thể truyện thơ, trường ca, thơ trường thiền bao gồm, một phạm vi rất rộng. Có thể gọi là *truyện thơ* khi yếu tố cốt truyện được tổ chức chặt chẽ, nổi bật như *Truyện Kiều*, *Lục Văn Tiên*. *Trường ca* là loại tác phẩm mà yếu tố cốt truyện và yếu tố trữ tình kết hợp hài hòa, còn *thơ trường thiền* là thơ dài có gắn với những sự kiện hoặc tình tiết nào đó của cốt truyện hoặc của đời sống thực tế<sup>(1)</sup> nhưng tình trữ tình đậm hơn, chẳng hạn *Bài thơ Hắc Hải*, *Mặt đường khát vọng*, *Chinh phủ ngâm*, *Cung oán ngâm khúc*, *Tú tình khúc*... cũng có thể xếp vào loại này vì bao hàm yếu tố trân thuật lai lịch, tiểu sử sự kiện của nhân vật và bài thơ là lời của một nhân vật được vẽ ra trong tác phẩm. Vẽ thực chất đó là một dạng của thơ trường thiền tự sự – trữ tình.

Tuy nhiên, để đi sâu hơn vào đặc điểm thể loại của các hình thức tự sự nói trên, cần xác định nội dung và hình thức thể loại của chúng. Một số loại tác phẩm gọi là "trường ca" thực ra là anh hùng ca (sử thi) như *Dam San*. Có loại "truyện thơ" thực ra là tiểu thuyết bằng thơ như *Truyện Kiều*, nghiêng về loại tiểu thuyết với bút pháp tiểu thuyết.

Cái chung của các hình thức truyện thơ, trường ca, thơ trường thiền là sự quan tâm đến con người và những tình cảm của nó. Nhân vật của các hình thức này không phải là vua, tướng, hay những nhà hoạt động quốc gia, mà là những người bình thường, những cá nhân với những lợi ích thuần túy con người của nó. Các trường ca cuối thời Phục hưng Italia được viết ra là để luận chiến với thế sử thi anh hùng của chủ nghĩa phong kiến. Các trường ca của Bôtarodô và Arioxtô vừa nhại anh hùng ca *Bài ca Rôlêng* vừa chế giễu nhân vật. Rôlêng si tình là một hiệp sĩ, vì tình yêu với nàng Angiêlia vốn không yêu chàng, đã làm nên biết bao kì tích khó tin như đánh nhau với phù thủy, với rồng lửa, với lũ khổng lồ và cuối cùng rơi vào một động tiên kì diệu. Rôlêng cuồng loạn thì yêu đến mất trí, mệt mỏi vì ghen tuông, chạy theo người yêu dang bỗn trốn với tình nhân ! Các truyện thơ miền núi, miền xuôi của ta tập trung miêu tả những mối tình trong trắng bị vùi dập, tố cáo các

(1) Tham khảo: Bùi Văn Nguyên, Hà Minh Đức. *Thơ ca Việt Nam (hình thức và thể loại)*. Nxb Khoa học xã hội. Hà Nội, 1971, tr. 394 - 401.

thể lực phong kiến đen tối và khẳng định quyền sống, quyền luyến ái tự do của con người. Có khi miêu tả tình yêu vua và phi như *Trường hận ca* thì nhiệt tình của tác giả là khẳng định những tình cảm nhân đạo.

Xung đột trong truyện thơ và trường ca thường mang tính cục bộ, gắn với số phận những con người, có quy mô nhỏ hơn xung đột sử thi. Về hình thức, cốt truyện trong truyện thơ thường giản đơn, hơn tiểu thuyết nhiều, chi tiết ít hơn. Chẳng hạn so sánh *Truyện Kiều* với *Kim Văn Kiều* truyện của Thanh Tâm Tài Nhán, *Trường hận ca* của Bạch Cử Dị với *Trường hận truyện* của Trần Hồng cho thấy trong truyện thơ và trường ca chi tiết và chất văn xuôi bị thu hẹp để tăng cường cho chất thơ, bộc lộ cảm xúc và trân thuật khái quát. Nhiều trường hợp sự kiện, cốt truyện không được miêu tả mà được nhắc đến để làm nền cho trữ tình, trong khi ở tiểu thuyết và truyện thi các yếu tố đó là đối tượng miêu tả trực tiếp. Đây cũng là điểm khác với anh hùng ca cổ điển. Nhìn chung trường ca phương Tây có cốt truyện giàn lược hơn ở truyện thơ cổ điển của ta, trường ca hiện đại có kết cấu, cốt truyện còn tự do hơn ở trường ca thế kỉ XVIII, XIX.

Trường ca có thể viết dưới dạng *kịch thơ* như *Natan*, nhà thông thái của Létxing, *Manforét* của Bairon, *Prômêtê giải phóng* của Seli, *Tiếng dịch sông Ô* của Pham Huy Thông, *Người thơ ánh* của Huy Cận. Chính vì vậy có người gọi *Thần khúc* của Danta, *Phaoxt* của Gôt là trường ca, nhưng hai tác phẩm này gần với sử thi hơn. Trong văn học Việt Nam hiện đại, các loại truyện thơ, trường ca, kể cả dạng kịch, thơ trường thiền từ sự đều phát triển và có thành tựu, chứng tỏ sức sống của nó trong thời đại mới.

### 3. Ngu ngôn

Ngu ngôn là một trong những thể loại tư sự cổ xưa nhất. Nó xuất hiện trước công nguyên trong kho tàng văn hóa các dân tộc như Hi Lạp, Ấn Độ, Ai Cập, Trung Hoa. Xa xưa nhất là ngu ngôn tương truyền do Édôp sáng tác, ảnh hưởng rất sâu rộng. Bóng dáng của nó thâm nhập vào các sáng tác văn học và triết học đời sau. Ngu ngôn Ấn Độ trong *Bộ sách năm quyền* cũng rất nổi tiếng. Ở Trung Quốc, ngu ngôn thâm nhập vào sách triết luận và chính luận của "chư tử" như Trang Tử, Mạnh Tử, Hàn Phi Tử..., vào các truyện kể trung đại như "Binh thoại", "Thoại bàn", vào tiểu thuyết *Dong Chu liệt quốc* của Phùng Mông Long.

Đặc điểm cấu trúc của ngu ngôn hầu như không biến đổi trong suốt quá trình lịch sử. Đó là do tính chất, đối tượng và chức năng của nó.

Ngu ngôn là một kiểu truyện phúng dụ bằng thơ hoặc văn xuôi rất ngắn mang nội dung giáo dục đạo đức. Bài học đạo đức trong ngũ ngôn toát ra từ việc chẽ giấu các tính cách và đặc điểm tiêu cực nào đó của con người. Phần lớn các thói xấu và nhược điểm của con người ở trong ngũ ngôn đều được thể hiện trong các hình tượng loài vật như chim, cá, gia súc, thú vật. Cũng như trong cổ tích, phúng dụ của ngũ ngôn dựa trên các đặc điểm tiêu biểu thông dụng của loài vật (con cáo ranh mãnh, con sói tham lam, con lừa ngốc nghếch, con thỏ nhút nhát, con voi hay con sư tử khỏe mạnh). Cốt truyện ngũ ngôn ngắn, hàm súc, giàu sức biểu hiện, bộc lộ bản chất của đối tượng, còn hình thức phúng dụ giúp thuyết minh tốt nhất qua các hiện tượng tương đồng các tính cách của nhân vật ngũ ngôn.

Phân nhiều ngũ ngôn chia làm hai phần : phần thứ nhất truyền đạt một hiện tượng hay nhân vật, sự kiện buồn cười ; phần thứ hai là bài học đạo đức. Nhưng không nhất thiết bao giờ cũng vậy. Nhiều tác phẩm phần hai bị lược đi, bài học từ nó toát ra ở cốt truyện. Các bài học đó thường được dúc kết thành câu thành ngữ, ngạn ngữ, cách ngôn. Chẳng hạn "thầy bói sờ voi", "đeo cày giữa đường", "éch ngồi đáy giếng", "cáo mượn oai hùm", "vẽ rắn thêm chân"...

Cần chú ý là ngũ ngôn không chỉ có ý nghĩa giáo dục đạo đức, mà còn có ý nghĩa triết lí về nhận thức luận hoặc về chính trị. Chẳng hạn các ngũ ngôn của Êdôp, La Phôngten, Crulôp, các ngũ ngôn trong Quốc ngữ, Trang Tử, ngũ ngôn của Liễu Tông Nguyễn (Đường). Ngũ ngôn Chính trị hà khắc dữ hơn cọp trong Luận ngữ có ý nghĩa tố cáo chính sách thuế khóa tàn bạo của vua quan đương thời. Ngũ ngôn Con chuột nhà họ Vĩnh của Liễu Tông Nguyễn kể chuyện con chuột nhờ sự che chở của chủ nhà họ Vĩnh phá phách khắp nơi. Về sau họ Vĩnh dọn nhà di nơi khác, người khác đến ở, cả họ nhà chuột bị diệt. Câu chuyện dà kích sáu cay những kẻ dựa thế làm càn. Ngũ ngôn La Phôngten giàu chất hiện thực, chan chứa tinh thần công dân, là công cụ cổ hiệu lực để đấu tranh chống các thói xấu của xã hội phong kiến quân chủ. Ngũ ngôn Crulôp giàu tính hiện thực, mang tâm hồn Nga dí dỏm, thâm trầm. Ngũ ngôn của ông cố cốt truyện chặt chẽ, dày dủ, không cần có phần rút ra bài học trần truồng. Chẳng hạn ngũ ngôn Mèo và Chạn : Mèo Vaxenca ăn vụng thức ăn trong chạn. Chạn biết, giận lắm, mới lấy lời hòn thiêt dạy mèo rằng không nên ăn vụng. Mèo Vaxenca vừa ăn vừa nghe. Nghe xong bài hùng biện, mèo Vaxenca còn ăn thêm một con gà quay nữa. Tác giả châm biếm những lời dạy suông là vô tác dụng.

Ở Việt Nam, Ôn Như Nguyễn Văn Ngọc trong *Truyện cổ nước Nam* có chép một số ngữ ngôn dân gian. Trong văn học viết, có thể kể đến *Truyện hai ông phật cãi nhau* trong *Thánh Tông di thảo*, truyện *Lục súc tranh công*, *Trinh thử*... Nói chung, ngữ ngôn ở đâu, thời nào cũng là kết tinh của trí tuệ nhân dân, có ý nghĩa nhận thức, giáo dục rất thâm thúy.

### III - TIỂU THUYẾT, TRUYỀN VỪA, TRUYỀN NGÁN

Tiểu thuyết là hình thức tư sự cỡ lớn đặc biệt phổ biến trong thời cận đại và hiện đại. Với những giới hạn rộng rãi trong hình thức trán thuật, tiểu thuyết có thể chứa đựng lịch sử của nhiều cuộc đời, những bức tranh phong tục dạo đức xã hội, miêu tả cụ thể các điều kiện sinh hoạt giai cấp, tái hiện nhiều tình cách đa dạng. Không phải ngẫu nhiên mà thể loại tiểu thuyết chiếm địa vị trung tâm trong hệ thống thể loại văn học cận đại, hiện đại.

Ở châu Âu, tiểu thuyết xuất hiện vào thời kỳ xã hội cổ đại tan rã cũng như văn học cổ đại suy tàn. Cho nên các tiểu thuyết cổ đại của Hi Lạp, La Mã đã không thể đứng chen vai với anh hùng ca, bi kịch, hài kịch cổ đại nữa. Cá nhân lúc ấy không còn cảm thấy lợi ích và nguyên vẹng của nó gắn liền với cộng đồng xã hội cổ đại, nhiều vấn đề của đời sống riêng tư đặt ra gay gắt. Số phận họ bị đe dọa bởi sự cướp bóc trên các nẻo đường, bị chiến tranh giành giật lanh thổ đáy vào cảnh sống chết bất trắc, bị nhà đương cục bóc lột tàn nhẫn. Con người ý thức được tình trạng tro troi không nơi bấu víu của họ. Belinsky phân tích nguồn gốc tiểu thuyết đã viết rằng, tiểu thuyết bắt đầu phát sinh từ lúc "vận mệnh của con người, mọi mối liên hệ của nó với đời sống nhân dân được ý thức. Vì vậy đời sống cá nhân bất luận thế nào cũng không thể là nội dung của anh hùng ca Hi Lạp, nhưng có thể là nội dung của tiểu thuyết"<sup>(1)</sup>.

Tiểu thuyết cổ Hi Lạp thường kể về những chuyện lì kì ngẫu nhiên xảy đến đối với số phận của một con người, của đời tinh nhân, những chuyện phiêu lưu mạo hiểm. Chẳng hạn *Truyện lửa vàng* của Apulay (khoảng 124 – 175) kể chuyện một thanh niên uống nhầm thuốc bùa và biến thành con lừa, rồi bị một bọn cướp mang đi, lần lượt bị bán

(1) Belinsky. *Tuyển tập* (3 tập), T. 2. Nhà Văn học nghệ thuật, Mátxcova, 1948, tr. 39 (tiếng Nga).

làm việc kéo cối xay bột, thô hàng cho lính, rồi lại bị bán cho nhà giàu để giết thịt, sau nhỡ có vị nữ thần cứu lại làm người và liên di tu.

Hoặc như truyện tình yêu thì thường là đôi thanh niên nam nữ gặp nhau liền yêu nhau, chưa kịp cưới thì bị cướp hoặc cha mẹ không thuận. Đôi tình nhân bỏ trốn thì gặp cướp, bị đâm thuyền, bị bán làm nô lệ. Cuối cùng, sau bao nhiêu phiêu lưu mạo hiểm lại gặp nhau, nhận ra nhau và đám cưới được tiến hành. Như vậy, sự quan tâm dời từ con người như một nét đặc trưng của nội dung thể loại tiểu thuyết thoát dấu đã hình thành từ thời cổ đại. Con người một mình đối diện với mọi biến hóa, bất ngờ của môi trường, và muốn tồn tại, con người phải đem phẩm chất, tài trí, kinh nghiệm cá nhân mà chơi, lại với mọi sự can thiệp của số phận. Và tư duy tiểu thuyết cũng xuất hiện với sự tái hiện dời sống trên quan điểm của con người riêng lẻ.

Cốt truyện tiểu thuyết hiệp sĩ trung cổ thường kết hợp yếu tố phiêu lưu và tình yêu. Hiệp sĩ phải phiêu lưu qua các vương quốc và lâu đài khác nhau, đem tài trí mà lập các chiến công kì lạ để được khẳng định trong tình yêu của một ý trung nhân. *Trixtāng* và *Ida* là một ví dụ.

Giai đoạn mới của tiểu thuyết bắt đầu từ thời Phục hưng châu Âu (thế kỉ XIV – XVI), khi xảy ra quá trình giải phóng con người khỏi thần quyền của nhà thờ, khi con người bắt đầu được ý thức như một thực thể xã hội, mang tính trần tục cụ thể trong các quan hệ xã hội và điều kiện xã hội. Điều kiện đó làm cho các mầm mống đặc trưng của tư duy tiểu thuyết nói trên được phát triển thêm. Lí tưởng nhân văn được khẳng định, sự miêu tả rộng lớn tất cả các quan hệ cá nhân và xã hội gắn liền với ý thức phê phán hoàn cảnh làm cho tiểu thuyết thời này có bộ mặt mới. Chi tiết sinh hoạt, chi tiết lịch sử, phong tục tăng lên, kết cấu mở rộng. Yếu tố phiêu lưu mang một chức năng mới: mở rộng diện quan sát, nghiên cứu và phê phán hiện thực. *Pangtagruyen* của Rabote, *Dòn Kihoté* của Xécvantex đã phê phán mọi mặt xã hội phong kiến trung cổ, và cả mặt hạn chế của quan hệ tư sản, khẳng định nhu cầu mọi mặt của con người, từ vật chất đến tinh thần. Sự tăng cường miêu tả các nguyên nhân xã hội đã làm giảm sút hứng thú đối với các sự kiện li kì ngẫu nhiên thường thấy trong tiểu thuyết cổ. Với *Phiametta* của Bôcaxiô và *Manông Lexcô* của Prêvô, tiểu thuyết châu Âu được phong phú thêm bằng sự miêu tả tâm lí.

Đến thế kỉ XIX với sự xuất hiện của các nghệ sĩ bậc thầy như Xtāngdan, Bandắc, Thacorây, Dickenx, Gôgôñ, Tuôcghênhép, Dôxtôiépxki,

L.Tônxtôi, thể loại tiểu thuyết đã đạt đến sự này nở trọn vẹn : sự miêu tả đời sống riêng tư với những lợi ích dục vọng cá nhân đều gắn liền với tính khái quát có tầm vóc xã hội lịch sử rộng lớn, xây dựng những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Về nội dung thể loại, tiểu thuyết thế kỉ XIX kết hợp nội dung đời tư với nội dung thế sự, một số tác phẩm, kết hợp với nội dung lịch sử dân tộc. Quy mô tiểu thuyết đạt đến tầm vóc lớn lao đồ sộ chưa từng có như *Tán trò đời* của Bandacr, *Dòng họ Rồng Macca* của Dôla, *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi.

Mầm mống tiểu thuyết ở Trung Quốc cũng xuất hiện sớm, vào đời Ngụy Tấn (thế kỉ III – IV) dưới dạng "chí quái", "chí nhân" – chuyện ghi chép những việc quái dị hoặc những việc thuộc sinh hoạt cá nhân của các danh sĩ, ở ngoài giới hạn kinh sử. Đến đời Đường, giai cấp phân hóa, đối lập sâu sắc, lại thêm thành thị phát triển, tạo cơ sở cho loại văn học ngoài kinh sử phát triển. Cũng như ở phương Tây, tiểu thuyết "truyền ki" đời Đường thể hiện những nhu cầu của đời sống cá nhân, phê phán các thói tục xấu xa hoặc sự bất bình đẳng xã hội, khẳng định các phẩm chất tinh cách cá nhân tốt đẹp. Chẳng hạn *Truyện Hoắc Tiếu Ngọc*, *Truyện Lí Oa*, *Truyện Liêu Nghi*, *Truyện Cảnh Oanh*, ngoài ra là các truyện hiệp khách, truyện tìm tiên học đạo, thể hiện tư tưởng hù vòi kiêu "dời người như mộng, phú quý như khói" (*Truyện Nạn Kha thái thú*, *Truyện giấc mơ trong chiếc gối*). Tiểu thuyết "thoại bản" đời Tống (thế kỉ XI – XIII) tiếp tục thể hiện văn dế số phận và phẩm chất cá nhân trong đời sống.

Những truyện "giảng sứ", "giảng kinh" đời Tống, Nguyên – tức truyện kể từng dêm theo sự tích lịch sử hoặc kinh truyện – đến đời Minh, được liên kết, xâu chuỗi thành các tiểu thuyết chương hồi nổi tiếng như *Tam quốc chí diễn nghĩa* của La Quán Trung, *Thủy hử* của Thi Nai Âm, *Tây du kí* của Ngô Thừa Ân. Nhu cầu khẳng định nhà Hán chính thống trong *Tam quốc chí diễn nghĩa*, đề cao lý tưởng "thay trời hành đạo", diệt trừ yêu ma trong *Thủy hử*, *Tây du kí* làm cho các tiểu thuyết đậm chất sử thi anh hùng. Sang đời Thanh, xã hội trở nên thối nát, xuất hiện các tiểu thuyết xuất sắc kể về đời tư và đạo đức thế sự như *Hồng lâu mộng*, *Chuyện làng Nho*.

Tiểu thuyết ở Việt Nam phát triển muộn. Từ thế kỉ X – XII mới xuất hiện những truyện văn xuôi dưới dạng các thần phả (*Việt diện u linh*) hoặc ghi chép các truyền thuyết dân gian (*Lĩnh Nam chích quái*),

sang thế kỉ XV - XVIII với các tác phẩm như *Thánh Tông di thảo* của Lê Thánh Tông, *Truyền kì mạn lục* của Nguyễn Dữ, *Truyền kì tân phà* của Đoàn Thị Điểm mới xuất hiện những truyện viết về đời tư của những người bình thường, nhất là phụ nữ. Đến *Hoàng Lê nhất thống chí* (dầu thế kỉ XIX) mới có quy mô tiểu thuyết : 17 hồi, hơn 30 nhân vật, bao quát một khoảng thời gian dài từ 1767 - 1802, nhiều chi tiết về cuộc sống nhiều mặt. Về nội dung thể loại, tuy có yếu tố đời tư và thế sự nhưng tính chất sử thi là chủ yếu, vì gắn với sự hưng vong của triều đại, đất nước. Tuy nhiên, xét về nhiều mặt, nó vẫn thuộc phạm trù tiểu thuyết cổ điển phương Đông. Phải sang giai đoạn văn học đầu thế kỉ XX đến 1945, nhất là với dòng tiểu thuyết hiện thực phê phán 1930 - 1945, ta mới có những tiêu thuyết hiện đại.

Tuy nhiên, bước sang thế kỉ XX, những biến động lớn về xã hội, chính trị, khoa học kỉ thuật đã đổi mới tư duy tiểu thuyết. Tuy không có tác phẩm có quy mô sánh với *Tấn trò đời* nhưng đã xuất hiện hàng loạt tiểu thuyết trường thiêng, liên hoàn như *Giăng Crixtôp* của Rômanh Rôlango, *Truyền thuyết về gia đình Phoôxailô* của Gônxuôrôxi (1867 - 1983), *Gia đình Bútđenbrúc*, *Ngon núi kì diệu* của Tômax Mann, *Đi tìm thời gian đã mất* của Mácxén Pruxit, *Con người không thuộc tính* của R.Mudin, *Bi kịch nước Mì* của Teôđorô Draizerô, *Chuông nguyện hồn ai* của E.Hêminguay. Ngòi bút tiểu thuyết một mảnh đi sâu vào những biểu hiện sâu kín, bí ẩn nhất của đời tư con người, mặt khác lại nâng cao sức khái quát về các hình thức tồn tại của con người và thế giới. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa với *Sông Đồng em đêm* của Sôlôkhốp, *Con đường đau khổ* của A.Tônxtoi, *Cây thập tự thứ bảy* của Anna Dêgôrçx và nhiều sáng tác khác do miêu tả số phận cá nhân gắn liền với số phận nhân dân, dân tộc, giai cấp nên đã có một tính sử thi mới.

Bức tranh sơ lược trên đây về sự phát triển tiểu thuyết cho thấy nét đặc điểm tiêu biểu thứ nhất làm cho tiểu thuyết khác biệt sử thi (anh hùng ca), ngũ ngôn là ở cái nhìn cuộc sống từ góc độ *dời tư*. Dời tư là tiêu điểm để miêu tả cuộc sống một cách tiểu thuyết. Tùy theo từng thời kì phát triển, cái nhìn dời tư có thể sâu sắc đến mức thể hiện được, kết hợp được với các chủ đề thế sự hoặc lịch sử dân tộc. Nhưng yếu tố dời tư càng phát triển, chất tiểu thuyết càng tăng, yếu tố lịch sử dân tộc càng phát triển, chất sử thi càng đậm đà. Tiểu thuyết sử thi, theo nhà nghiên cứu Sisérin, là "tiểu thuyết mà từ trong tối ngoài vượt khỏi các khung của nó, trong đó dời tư con người thấm nhuần lịch

sử và triết học lịch sử, con người được thể hiện như một phần tử sống động của nhân dân mình. Tiểu thuyết sử thi nắm bắt những đổi thay của các thời kì lịch sử, sự tiếp nối của các thế hệ, nó hướng tới các số phận tương lai của nhân dân hay giai cấp<sup>(1)</sup>.

Nhà nghiên cứu Xô viết Bakhtin phân biệt tiểu thuyết và sử thi cổ điển ở chỗ sử thi thể hiện quá khứ anh hùng dân tộc mà cơ sở là truyền thống, còn tiểu thuyết miêu tả cuộc sống "hiện tại" không ngừng biến đổi sinh thành. Nhưng đối với tiểu thuyết cổ đại, hiện đại mà đối tượng là hiện thực đương thời, thì dấu hiệu khu biệt chất tiểu thuyết và chất sử thi lại là yếu tố nội dung lịch sử anh hùng dân tộc hiện đại. Điều đó cho thấy quan niệm chung của các nhà tiểu thuyết phương Tây thế kỷ XVIII - XIX cho rằng, khác với anh hùng ca, "nhân vật tiểu thuyết không nên là "anh hùng" trong cái nghĩa sử thi và bi kịch của từ đó, mà nên thông nhất trong bản thân các nét vừa chính diện vừa phản diện, vừa tinh thường, vừa cao cả, vừa buồn cười, vừa nghiêm túc"<sup>(2)</sup>, tuy nhiên chung là đúng, nhưng không tránh khỏi tuyệt đối hóa.

Nét tiêu biểu thứ hai làm cho tiểu thuyết khác với truyền thơ, trường ca, thơ trường thiên và sử thi là chất văn xuôi, tức là một sự tái hiện cuộc sống không thi vị hóa, lảng漫 hóa, lí tưởng hóa. Miêu tả cuộc sống như một thực tại cùng thời đang sinh thành, tiểu thuyết hấp thu vào bản thân nó mọi yếu tố ngôn ngữ ngang bê b potrà của cuộc đời, bao gồm cái cao cả lẫn tám thường, nghiêm túc và buồn cười, bi và hài, cái lớn lẫn cái nhỏ. Các thể loại nói trên, nói chung, không thể dùng nạp chất văn xuôi như một đặc trưng của nội dung thể loại, mặc dù trên quy mô của văn học hiện đại, các thể loại ấy có thể bị "tiểu thuyết hóa" và dung nạp ít nhiều chất văn xuôi. So với tiểu thuyết của Thanh Tâm Tài Nhân, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du ít chất tiểu thuyết hơn, mặc dù nhà thơ chúng ta đã gạt bỏ nhiều chất văn xuôi tự nhiên chủ nghĩa của nguyên tác để tái tạo lại nàng Kiều trong chất văn xuôi trong sáng hơn, nhưng mặt khác, để trở thành nhân vật của truyện thơ cổ điển, Kiều đã được lí tưởng hóa, thi vị hóa nhiều hơn.

Chất văn xuôi như vậy thể hiện rất rõ trong tiểu thuyết của Bandac, Xhangdan, Phlôbe, Dôxtôlépxki, L.Tonxtôi, Sêkhôp, Sôlôkhôp, Vũ Trọng

(1) Sisérin. *Tư tưởng và phong cách*. Nxb Nhà văn Xô viết. Mátxecôva, 1968, tr. 267 (tiếng Nga).

(2) Bakhtin. *Sử thi và tiểu thuyết*. Trong sách : *Những vấn đề văn học và mỹ học*. Nxb Văn học nghệ thuật, Mátxecôva, 1975, tr. 453 (tiếng Nga).

Phụng, Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nam Cao, Nguyễn Khải... Chính chất văn xuôi đã mở ra một vùng tiếp xúc tối da với thời hiện tại đang sinh thành làm cho tiểu thuyết không bị giới hạn nào trong nội dung phản ánh. Trong *Truyện cũ viết lại*, để biến những huyền thoại, truyền thuyết thành tiểu thuyết, Lô Tấn đã "viết lại" qua lăng kính dời tư của nhân vật và đặt nó vào thế giới văn xuôi vốn hoàn toàn xa lạ với thế giới truyền thuyết và huyền thoại.

Thứ ba, cái làm cho nhân vật tiểu thuyết khác với các nhân vật sử thi, nhân vật kịch, nhân vật truyện trung cổ là ở chỗ nhân vật tiểu thuyết là "con người nếm trải" trong khi các nhân vật kia thường là nhân vật hành động. Hứng thú của nhân vật kịch và nhân vật truyện cổ là ở chỗ nhân vật làm gì, nói gì, nghĩ gì. Nhân vật tiểu thuyết cũng hành động, và trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhân vật còn tích cực tham gia cải tạo môi trường, nhưng, với tư cách là đặc trưng thể loại, nhân vật ấy xuất hiện như là con người nếm trải tư duy, chịu khổ đau đần vặt của đời. Tiểu thuyết miêu tả con người trong hoàn cảnh, không tách nó khỏi hoàn cảnh một cách nhân tạo, không cô lập nó cung như không cường điệu sức mạnh của nó. Nó miêu tả nhân vật như một con người đang trưởng thành, biến đổi và do đời dạy bảo. Trong khi hành động, nhân vật tiểu thuyết "lãnh dù" mọi tác động của đời. Những Juyliêng Xoren, những Gôriô, những Pétsôrin, Raxcônnicôp, những Anna Carêniina, những Grigôri Mêlekhôp, những Têleghin, những Dasa, những Paven Corsaghin, những Thủ, những Cha Thủ... đều là những con người nếm trải và tư duy, và vì vậy mà rất "tiểu thuyết". Cô Kiều "tiểu thuyết" hơn các nhân vật truyện Nôm bởi cô nếm trải nhiều hơn. Trong kịch cũng có những "nhân vật nếm trải", chẳng hạn như Prômêtê trong *Prômêtê bị xiêng* hay Hâmlét trong *Hâmlét*, nhưng vì hạn chế của thời gian sân khấu, lại thiếu lời người trần thuật, nói chung kịch không tái hiện trọn vẹn quá trình nếm trải nhiều mặt của con người. Chính vì vậy, miêu tả thế giới bên trong, phân tích tâm lí là một phương diện rất đặc trưng cho tiểu thuyết, mặc dù nói chung, loại văn học nào cũng không thể bỏ qua được khía cạnh tâm lí.

Thứ tư, điều làm cho tiểu thuyết khác với truyện ngắn trung cổ, truyện vừa, "tiểu thuyết đoản thiêng" (noven) như *Mười ngày* của Bôcaxiô là ở chỗ trong các truyện ấy, cốt truyện đóng vai trò chủ yếu cùng với nhân vật. Mọi yếu tố tác phẩm được tổ chức sát với sự vận động của cốt truyện và tính cách, hầu như không có gì "thừa", tất cả nằm trọn trong các liên hệ nhân quả. Lời nói nhân vật cũng chỉ là một khẩu thúc

dây cốt truyện phát triển, hoặc mở nút. Tiểu thuyết thì không thể. Nó chưa bao nhiêu cái "thừa" so với truyện vừa và truyện ngắn trung cổ, mà đó lại là cái chính yếu trong thành phần của thể loại tiểu thuyết : các suy tư của nhân vật về thế giới, về đời người, sự phân tích cẩn kẽ các diễn biến tinh cảm, sự trình bày tường tận các biến số của nhân vật, mọi chi tiết về quan hệ giữa người và người, về đê vật và môi trường, và nói chung về toàn bộ tồn tại của con người... Xét từ phương diện này thì những *Buộc đường cùng*, những *Tắt đèn*... tuy gọi là tiểu thuyết, nhưng thực chất gần với truyện vừa. Những tiểu thuyết *Dắt nước đứng lên*, *Con trâu*, *Xung đột*... cũng đều là truyện vừa. Xa hơn, những bộ *Tam quốc chí diễn nghĩa*, *Thủy hử*, *Tây du kí* thực chất là sự xâu chuỗi của những truyện kể mà chất anh hùng sử thi đậm đà hơn chất tiểu thuyết. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du cũng không vượt xa tính chất của "truyện vừa" nhiều lắm.

Nhưng *Sóng mòn* của Nam Cao, *Võ bờ* của Nguyễn Dinh Thi... là tiểu thuyết. Những suy nghĩ dù các loại của Thủ : về nghệ, về đồng nghiệp, về ước mơ, về sự đổi, về thói thành kiến nghị kị, về bản thân, về tình yêu đuổi v.v... những tình tiết về San, về Mô, về Oanh, về Ông Học, về ụ em, về dì vợ chồng nhà lá, về bữa ăn đều không thiết thực cho một cốt truyện nào, nhưng nó phơi bày ra toàn bộ sự đầy dặn của tồn tại như một trạng thái và quá trình. Ở *Võ bờ*, theo quan điểm truyện vừa thì những chi tiết như sau sẽ xem là thừa. Chẳng hạn, cảnh những người phụ nữ yếu đuối, mảnh khảnh cầm còng xe ba gác chờ gỗ nặng nề xiên xéo lao âm âm xuống dốc cầu Long Biên. Chỉ cần một chút sảy chân là con người tan xác dưới bánh xe, nhưng người ta vẫn sống, dùng cảm và sáng tạo (T. I, tr. 230 - 232) ; hay một em bé chùng lên bốn năm tuổi bị bệnh bai liệt teo cả đôi chân, nhưng để được chơi, nó đã phải trèo qua bậc cửa cao hơn nó để ra ngoài sân. Nó lấy hết gân sức du người lên cái bậc cửa ghê gớm ấy, úp bụng xuống nghỉ lấy hơi, rồi lại quay người, lấy tay cầm đòn treo lủng lẳng vắt qua bên kia bậc cửa, xong lại thả mình ra ngoài... (T. II, tr. 131). Những chi tiết loại ấy không thể tìm thấy trong truyện vừa, trong *Truyện Kiều* hoặc trong các bộ tiểu thuyết Trung Quốc đồ sộ đời Minh, vì chúng không gắn với cốt truyện mà gắn với sự suy nghĩ triết lí về cuộc đời.

Thứ năm, xóa bỏ khoảng cách giữa người trán thuật và nội dung trán thuật như một khoảng cách về giá trị dẫn đến lý tưởng hóa của anh hùng ca, tiểu thuyết hướng về miêu tả hiện thực như cái hiện tại đương thời của người trán thuật. Là một hiện tại cùng thời, tiểu thuyết

cho phép người trán thuật tiếp xúc, nhìn nhận các nhân vật một cách gần gũi như những người bình thường, thường tình, có thể hiểu họ bằng kinh nghiệm của mình. Chính khoảng cách gần gũi này làm cho tiểu thuyết trở thành một thể loại dân chủ, nó cho phép người trán thuật có thể có thái độ thân mật, thậm chí suông sẩy đối với nhân vật của mình. Và từ đó, có thể nhìn hiện tượng từ nhiều chiều, sử dụng nhiều giọng nói. Tiểu thuyết hấp thu mọi loại lời nói khác nhau của đời sống, san bằng ngăn cách lời trong văn học và ngoài văn học, tạo nên sự đối thoại giữa các giọng khác nhau. Cuộc sống trong tiểu thuyết là một cái gì chưa xong xuôi. Ngay lời trán thuật, dòng ý thức nhân vật cũng là một quá trình chưa xong xuôi. Chẳng hạn như văn của Nam Cao trong *Sóng mòn*. Bài trước chúng ta đã nhận xét lời văn Nam Cao xây dựng theo nguyên tắc chống chất, lặp lại có biến đổi những chi tiết cùng loại hay nhóm từ đồng nghĩa. Điểm đó không có nghĩa là nhà văn thiếu khả năng miêu tả đối tượng qua một định ngữ hay tính từ duy nhất phù hợp, mà thực chất là sự chống chất có tác dụng tái hiện dòng ý nghĩ đang mở ra, đang là quá trình. Dĩ nhiên đó không phải là cách duy nhất của văn tiểu thuyết. Có nhiều lối văn diễn tả quá trình, chẳng hạn loại văn miêu tả pha phân tích của L.Tônxtói, văn dùng nhiều "bóng nhiên... nhưng" của Đôxtôlépxki, văn dùng nhiều câu đối lập với chữ "nhưng" của Sèkhốp... Kết cấu của tiểu thuyết cũng thường là kết cấu dẽ ngó.

Cuối cùng, với các đặc điểm đã nêu, tiểu thuyết là thể loại văn học có khả năng tổng hợp nhiều nhất các khả năng nghệ thuật của các loại văn học khác. Tiểu thuyết thế kỷ XIX - XX đã cung cấp nhiều mẫu mực về sự tổng hợp đó<sup>(1)</sup>. Chẳng hạn tiểu thuyết sử thi - tâm lí của L.Tônxtói (*Chiến tranh và hòa bình*), tiểu thuyết - kịch của Đôxtôlépxki, tiểu thuyết tâm lí - trữ tình của Mácxen Pruxt (*Đi tìm thời gian đã mất*), tiểu thuyết thế sự - trữ tình của Gorki (*Thời thơ áu, Kiếm sống, Những trường đại học của tôi*), tiểu thuyết sử thi - trữ tình của Hèminguây (*Chuông nguyện hồn ai*), truyện trữ tình của Sèkhốp, tiểu thuyết sử thi của Sôlôkhốp, tiểu thuyết trí tuệ của T.Mann, tiểu thuyết huyền thoại của Mâckét. Ngoài ra còn có thể kể đến tiểu thuyết tư liệu, tiểu thuyết chính luận... Những hiện tượng tổng hợp đó làm cho bản thân thể loại tiểu thuyết cũng đang vận động, không đứng yên. So với

(1) Về tính chất tổng hợp của tiểu thuyết, xin xem: Dnheprôp. *Những vấn đề của chủ nghĩa hiện thực*. Nxb Nhà văn Xô viết, Leningrad, 1964; *Tư tưởng của thời đại, hình thức của thời đại*. Nxb Nhà văn Xô viết, Matxcova, 1982.

sử thi, bi kịch, hài kịch, tức là các thể loại đã trở nên cũ xưa, thì, theo Bakhtin, tiểu thuyết là "thể loại duy nhất đang hình thành và chưa xong xuôi"<sup>(1)</sup>. Dĩ nhiên không nên tuyệt đối hóa các ý kiến trên, bởi lẽ, hiện tượng tổng hợp cũng có cả trong thơ và trong kịch. Chẳng hạn thơ trữ tình chính trị – sử thi của Tố Hữu, kịch tự sự của Béctôn Brét. Về mặt nào đó, các thể loại khác vẫn đang hình thành và chưa xong xuôi. Tuy nhiên, ở tiểu thuyết, các khả năng tổng hợp và năng động lớn hơn.

Các nhà "cách tân" phương Tây đã xuất cái gọi là "phản tiểu thuyết", chủ trương một kiểu "tiểu thuyết mới không cốt truyện, không nhân vật, lấy dòng ý thức làm cơ sở, lấy đồ vật làm đối tượng, đổi đổi thay bản thân ngôn ngữ của tiểu thuyết, mat sát tiểu thuyết truyền thống mà đại diện là Bandacr. Hiện tượng tiểu thuyết đồ vật của Alanh Robo-Griê, phản tiểu thuyết của Xamuen Béckét, tiểu thuyết về ngôn từ của Natali Xarot... chứng tỏ sự phản ứng trước các hình thức văn học đại chúng thấp kém của xã hội tư sản, thể hiện cuộc khủng hoảng sâu sắc trong ý thức hệ tư sản, trong ý thức triết học và nghệ thuật tư sản xã hội và lối sống tư sản đã dành mất con người, đánh mất luôn ý nghĩa của mọi hoạt động của con người. Vì vậy những "cách tân" ấy đã làm nhiễu loạn sự vận động đích thực của tiểu thuyết thế kỉ XX<sup>(2)</sup>.

Bức tranh tiểu thuyết thế kỉ chúng ta cho thấy thể loại chủ chốt của văn học hiện đại không cáo chung mà trái lại phát triển trong sự đa dạng đối cực. Ở phương Tây có khuynh hướng giảm bớt tính ước lệ của người trần thuật "toute nang", đã trao quyền trần thuật hoàn toàn cho nhân vật với nhân quan nhân vật. Ngược lại, còn có khuynh hướng tiểu thuyết tư liệu, xây dựng bằng biện pháp ghép nối tư liệu như văn xuôi Mĩ những năm 20 - 30. Có khuynh hướng tìm tòi miêu tả phương diện bê ngoài của hiện thực khách quan hoặc của dòng ý thức, kí ức. Cùng với loại tiểu thuyết "phi cốt truyện" là tiểu thuyết có cốt truyện gây cấn... Trong văn học các nước xã hội chủ nghĩa, những tìm tòi của tiểu thuyết gắn với việc phát huy truyền thống ưu tú của thế kỉ trước, với việc vận dụng các hình thức dân tộc, huyền thoại... Bên cạnh việc sử dụng các hình thức trần thuật truyền thống, còn có khuynh hướng sử dụng các hình thức kết cấu liên tưởng, mở rộng khung thời gian tiểu thuyết, phát triển lối trần thuật mang ý tiêm ẩn (podtekst). Câu văn phân tích đã phát triển trong tiểu thuyết thế kỉ trước, nay được phát

(1) Bakhtin. *Những vấn đề văn học và mỹ học*. Nxb Văn học nghệ thuật. Maixcova, 1975, tr. 447 (tiếng Nga).

(2) Xin xem: *Số phận của tiểu thuyết*. Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1983.

triển thêm. Chẳng hạn trong tác phẩm của Viếtginia Uônф (1882 - 1941), T. Mann, câu văn phân tích đầy những bổ sung, rào đón, giới hạn làm cho ẩn tượng về tính chân xác của trán thuật tăng lên... Tóm lại, tiểu thuyết là thể loại tự sự dân chủ, năng động và giàu khả năng phản ánh đời sống nhiều mặt bậc nhất trong các thể loại văn học.

Truyện vừa là thể loại văn xuôi tự sự cỡ trung bình. Các truyện vừa nổi tiếng như *Dubrópxki*, *Con dàn pich* của Puskin, *Tarat Bunba* của Gôgôн, *Khátgi Murát* của L.Tônxtôi, *Cácmen* của Mêrimé, *Gópxéch*, *Gia đình của nhà ngân hàng Niuxingien* của Bandác, A.Q. chính truyện của Lô Tân, *Con tàu trắng*, *Vinh biệt Gunxasú* của Aimatốp, *Gắng sống đến bình minh* của Bucốp, *Sông mà nhớ lấy* của Raxputin. Các tiểu thuyết của ta như *Đất nước đứng lên*, *Bên kia biên giới*, *Vùng mò đều gần với* truyện vừa hơn là tiểu thuyết xét về dung lượng. Điều đó chứng tỏ ranh giới truyện vừa và tiểu thuyết là rất tương đối. Bêlinxki phân biệt hai thể loại này chủ yếu theo dung lượng. Tuy nhiên không nên hiểu dung lượng chỉ là độ dài ngắn của văn bản. Các "tiểu thuyết truyền kì" dời Đường, các "thoại bản" Tống, Nguyên, các truyện ngắn trung đại của ta như *Truyền kì man lục*, *Truyền kì tận phả tuy* là ngắn nhưng lại gần truyện vừa hơn truyện ngắn.

Có lẽ không nên hiểu truyện vừa như là sự thu hẹp phạm vi tái hiện đời sống. Nhiều truyện như *Người con gái viên đại úy*, *Tarat Bunba*, *Khátgi Murát*... đã chứng tỏ phạm vi phản ánh hiện thực rất rộng. Dung lượng truyện vừa thể hiện ở bình diện trán thuật. So với tiểu thuyết, trán thuật của truyện vừa thường cõi động, hàm súc hơn, bám sát sự phát triển của cốt truyện và đặc điểm nhân vật hơn. Thế giới truyện vừa nói chung được tái hiện trong một khoảng cách xa hơn tiểu thuyết. Chính vì vậy, phương diện đồ vật, tâm lí, ý nghĩ, ngôn ngữ... của đời sống không được tái hiện chi tiết, tường tận như tiểu thuyết. Phân tích các truyện vừa của Puskin, Gôgôн, L.Tônxtôi, có thể cho thấy rất rõ đặc điểm đó.

Chính vì như vậy mà người ta nhận thấy sự trán thuật của truyện vừa gần với anh hùng ca cổ đại ở cách trán thuật trầm tĩnh, ít xoáy sâu vào các tình thế bi thảm mang tính kịch gay gắt. Đặc điểm đó của truyện vừa bộc lộ rõ trong các tác phẩm mang tính chất tiểu sử, tự truyện. Chẳng hạn bộ ba tự truyện của Gorki. Các truyện anh hùng chiến sĩ của ta cũng thuộc loại này. Ở đây, yếu tố "thuật" nhiều hơn yếu tố "tả". Các truyện vừa mang đậm kịch tính như *Đại lộ Nêva*, *Nhật kí người điên* của Gôgôн, hay phân tích tâm lí nổi bật như *Người dịu*.

dàng của Dôxtôipxki, người ta thấy gần tiểu thuyết hơn và gọi là "tiểu thuyết cỡ nhỏ".

Nhưng câu văn truyện vừa thường giản dị, gọn gàng sáng rõ, ít trang sức và độ "đục mờ" làm cho tiến bộ trán thuật nói chung "nhanh" hơn tiểu thuyết. Điều đó còn gắn với đối tượng tái hiện của truyện vừa là các *sự kiện*, các cuộc đời thường là đặc sắc, khác thường, hoặc các *hiện tượng* đời sống nổi bật. Truyện vừa ít miêu tả quá trình vận động của tính cách, quan hệ hơn tiểu thuyết.

Những điều nói trên cho thấy truyện vừa có một phạm vi miêu tả đời sống khác với tiểu thuyết, và điều đó quy định đặc trưng thể loại của nó. Với các đặc trưng đó, truyện vừa có vị trí đặc lực trong việc tái hiện các tấm gương anh hùng, các sự kiện có ý nghĩa lớn của đời sống. Các tác phẩm của ta được ghi là "truyện" thường có đặc điểm gần với truyện vừa hơn là tiểu thuyết. Không phải ngẫu nhiên mà các tác phẩm viết về chiến tranh trong văn học Xô viết, và ở ta thường dùng hình thức truyện vừa.

Truyện ngắn là hình thức ngắn của tự sự. Khuôn khổ ngắn nhiều khi làm cho truyện ngắn có vẻ gần gũi với các hình thức truyện kể dân gian như truyện cổ, giai thoại, truyện cười, hoặc gần với những bài kí ngắn. Nhưng thực ra không phải. Nó gần với tiểu thuyết hơn cả bởi là hình thức tự sự tái hiện cuộc sống đương thời. Nội dung thể loại truyện ngắn có thể rất khác nhau: đời tư, thế sự, hay sử thi, nhưng cái đặc đáo của nó lại là ngắn. Truyện ngắn có thể kể về cả một cuộc đời hay một đoạn đời, một sự kiện hay một "chốc lát" trong cuộc sống nhân vật, nhưng cái chính của truyện ngắn không phải ở hệ thống sự kiện, mà ở cái nhìn tự sự đối với cuộc đời. Truyện ngắn trung đại cũng là truyện ngắn nhưng gần với truyện vừa. Truyện ngắn hiện đại khác hẳn. Đó là một kiểu tự duy khá mới, vì vậy nói chung, truyện ngắn đích thực xuất hiện muộn trong lịch sử văn học. Ở nhiều nước trên thế giới, truyện ngắn gần liên với báo chí: khuôn khổ báo chí không cho phép dài. Truyện ngắn nói chung không phải vì "truyện" của nó "ngắn", mà vì cách nám bút cuộc sống của thể loại. Tác giả truyện ngắn thường hướng tới khắc họa một hiện tượng, phát hiện một nét bản chất trong quan hệ nhân sinh hay đời sống tâm hồn con người. Chính vì vậy trong truyện ngắn thường rất ít nhân vật, ít sự kiện phức tạp. Chỗ khác biệt quan trọng giữa tiểu thuyết và truyện ngắn là, nếu nhân vật chính của tiểu thuyết thường là một thế giới, thì nhân vật truyện ngắn là một mảnh nhỏ của thế giới. Truyện ngắn thường không nhằm tới việc khắc họa

những tính cách điển hình có cá tính đầy dặn, nhiều mặt trong tương quan với hoàn cảnh. Nhân vật truyện ngắn thường là hiện thân cho một trạng thái quan hệ xã hội, ý thức xã hội hoặc trạng thái tồn tại của con người. Mặt khác, do đó truyện ngắn lại có thể mở rộng diện nám bắt các kiểu loại nhân vật đa dạng của cuộc sống, chẳng hạn như chức nghiệp, xuất thân, gia hè, bạn bè... những kiểu loại mà trong tiểu thuyết thường hiện ra thấp thoáng trong các nhân vật phụ.

Nghiên cứu các truyện ngắn xuất sắc của L.Tônxtôi, Gorki, Sêkhôp, Sôlôkhôp, Pautôpxki, hoặc các truyện ngắn của Đôđê, Mêrimê, Môpátxang, Condôoen, Ô Henri, Etga Pô, Giắc London, các truyện ngắn của Lô Tấn, hoặc các truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, Thạch Lam, Nam Cao, Nguyễn Hồng, Tô Hoài trước Cách mạng tháng Tám, hay như truyện ngắn của Nguyễn Khải, Nguyễn Kiên, Đỗ Chu, Vũ Thị Thường, Nguyễn Thành Long, Bùi Hiển... đều thấy các đặc điểm đó. Cốt truyện của truyện ngắn có thể là nổi bật, hấp dẫn, nhưng chức năng của nó nói chung là để *nhận ra* một điều gì. Cái chính của truyện ngắn là gác một ẩn tượng sâu đậm về cuộc đời và tình người. Kết cấu của truyện ngắn thường là một sự tương phản, liên tưởng. Bút pháp trần thuật thường là chấm phá. Yếu tố có ý nghĩa quan trọng bậc nhất của truyện ngắn là chi tiết có dung lượng lớn và hành văn mang ẩn ý, tạo cho tác phẩm những chiêu sâu chưa nói hết. Ngoài ra, giọng điệu, cái nhìn cũng hết sức quan trọng, làm nên cái hay của truyện ngắn. Truyện ngắn là một thể loại dân chủ, gần gũi với đời sống hàng ngày, lại súc tích, dễ đọc, gần liên với hoạt động báo chí, có tác dụng, ảnh hưởng kịp thời trong đời sống.

## Chương XXVI. CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN

Trước hết cần sơ bộ phân biệt "chủ nghĩa lãng mạn" với các thuật ngữ "phương thức lãng mạn", "hình thái lãng mạn", "tính chất lãng mạn", v.v... "Phương thức lãng mạn" tức là kiểu sáng tác tái tạo, một trong hai kiểu sáng tác chính của lịch sử văn học xưa nay như đã nói ở trước.

"Hình thái lãng mạn" là khái niệm đặc thù của Heghen dùng để đối lập với "hình thái tượng trưng" trong lịch sử phát triển nghệ thuật. Theo Heghen, mặc dù đều không có được sự thống nhất hài hòa như ở "hình thái cổ điển", nhưng nếu ở "hình thái tượng trưng" của nghệ thuật cổ đại, chẳng hạn Kim tự tháp Ai Cập, nội dung ý niệm tuyệt đối bên trong bí vở vật chất cụ thể – cảm tính bên ngoài lẩn át, thì trái lại ở "hình thái lãng mạn" của nghệ thuật cận đại (thơ, họa, nhạc), vở vật chất cụ thể – cảm tính bên ngoài lại lẩn át nội dung ý niệm tuyệt đối bên trong.

"Tính chất lãng mạn" là một thuộc tính thẩm mĩ biểu hiện chủ yếu ở chỗ vuơn lên trên thực tại và có rải rác trong lịch sử sáng tạo văn học nghệ thuật. Nó cùng với "trữ tình" là hai phạm trù nghệ thuật nằm trên những bình diện khác nhau. Đối lập với "lãng mạn" là "hiện thực", nhưng đối lập với "trữ tình" lại là "tự sự". Trữ tình là kết quả của việc biểu hiện xuyên thấu qua cảm xúc và tâm trạng chán muỗi, đậm đặc của thế giới chủ quan, do đó cũng dễ vuơn lên trên thực tại. Chính vì thế mà trữ tình với lãng mạn, mặc dù khác nhau, nhưng thường đi đôi với nhau. Tuy vậy, sự gắn bó này dù thường xuyên nhưng không tất yếu. Chúng hoàn toàn có thể đi đôi với mặt đối lập của nhau. Trữ tình có thể rất hiện thực, trái lại, tự sự có thể rất lãng mạn.

Còn "chủ nghĩa lãng mạn" thì có nghĩa vừa là trào lưu văn học vừa là phương pháp sáng tác, mang một nội dung xã hội lịch sử – cụ thể, hình thành một cách tiêu biểu ở Tây Âu vào sau Đại cách mạng tư sản Pháp năm 1789. Và dù hiểu theo nghĩa trào lưu hay phương pháp thì chủ nghĩa lãng mạn vẫn có hai khuynh hướng tích cực và tiêu cực, tuy có mối liên hệ rất phức tạp với nhau.

## I - CƠ SỞ XÃ HỘI VÀ Ý THỨC

Cuộc Đại cách mạng tư sản năm 1789 đánh đổ chế độ phong kiến, thiết lập chế độ tư sản là một bước ngoặt lịch sử vĩ đại, không những đổi mới Pháp mà còn đổi mới cả châu Âu. Bởi vì chính nó "đã tuyên bố chế độ chính trị mới của xã hội châu Âu", "biểu hiện nhiều yêu cầu của thế giới khi ấy hơn là nhu cầu của những bộ phận thế giới mà ở đó nó xảy ra"<sup>(1)</sup>. Chính Lênin cũng nói : "Cả thế kỷ XIX diễn ra dưới khẩu hiệu của cách mạng Pháp". Sự sụp đổ của chế độ phong kiến và sự kiến lập những quan hệ xã hội mới không thể không tác động sâu xa đến tư tưởng, tình cảm của mọi tầng lớp xã hội, một mặt đưa lại sự bất mãn cho lớp người này muốn bảo vệ hay còn luyến tiếc cái cũ, mặt khác không đáp ứng được sự chờ đợi của lớp người kia mà hiện thực tư sản đã làm tan vỡ những hi vọng mà họ đặt vào cách mạng trước đây. Chính trong bối cảnh lịch sử – xã hội đó, chủ nghĩa lãng mạn đã ra đời. Và nhìn chung, chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực rã rời sớm hơn chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Ở Anh, Vorsvoóc xuất hiện trước, rồi mới đến Bairon và Seli v.v... Ở Pháp, Satôbriêng và Lamáctin xuất hiện trước Victor Hugo và Anphrét dờ Muýtxê. Điều đó chứng tỏ sau cách mạng Pháp thế lực phản động lập tức ngóc đầu, tiếp theo tầng lớp dân chủ cấp tiến mới vươn dậy.

Trong thư gửi cho Ăngghen ngày 25-3-1868, Mác viết : "Sự phản ứng đầu tiên đối với cách mạng Pháp và đối với các nhà tư tưởng có liên quan đến cách mạng Pháp là một điều rất tự nhiên, tất cả đều mang màu sắc thời Trung cổ, tất cả đều mang màu sắc lãng mạn"<sup>(2)</sup>. Sự phản ứng đầu tiên này chính là sự phản kháng của những người đại biểu cho ý thức hệ quý tộc, bất bình với trật tự xã hội mới, lo sợ trước phong trào quần chúng, hoang mang dao động vì tương lai mờ mịt, luyến tiếc cái thời oanh liệt nay không còn nữa. Đó là cơ sở xã hội chủ yếu của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực. Nhưng không phải nó chỉ phản ánh ý thức của bọn quý tộc, mà còn nói lên tâm trạng bi đát của một vài tầng lớp tiểu tư sản. Vì một bộ phận kinh tế tiểu tư sản, tiểu nông cũng bị phá sản trong xã hội mới, do đó một số tầng lớp tiểu tư sản, tiểu nông cũng đấu tranh chống lại hiện thực tư sản để khôi phục lại chế độ phường hội và chế độ gia trưởng. Lênin nói : "Việc lí tưởng hóa nền sản xuất nhỏ đã bộc lộ cho ta thấy một đặc điểm khác của sự phản phán theo chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa dân túy : tính chất tiểu tư sản của nó. Chúng ta đã thấy những nhà lãng mạn chủ nghĩa Pháp cũng như những nhà lãng mạn chủ nghĩa Nga đã đem nền sản xuất

(1) . Mác, Ăngghen toàn tập, T. VII, tr. 54 (tiếng Nga).

(2) . Thư tín giữa Mác – Ăngghen, T. IV, tr. 33 (Tiếng Nga).

nhỏ làm thành một *tổ chức xã hội*, một *hình thái sản xuất* đối lập với chủ nghĩa tư bản... Chính sai lầm này đáng để gọi là "lãng mạn chủ nghĩa là phản động"<sup>(1)</sup>.

Chủ nghĩa lãng mạn tích cực phản ánh sự chống đối của tầng lớp dân chủ tư sản cấp tiến. Không phải họ chống lại lí tưởng của cách mạng mà chỉ bất bình với những "thành quả" thực tế của cách mạng. Sở dĩ như thế bởi vì "những cơ cấu mới tưởng hợp lý hơn so với trước kia, thì lại không hoàn toàn hợp lý... Phương châm bắc ái được thực hiện bằng những sự lừa bịp và dối kỵ trong cạnh tranh... Thay cho thanh kiếm, đồng tiền đã trở nên đòn bẩy quan trọng nhất của xã hội" (Angghen).

Có sự tác động của chủ nghĩa xã hội không tương đối với chủ nghĩa lãng mạn nói chung. Nhưng từ đây vẫn có hai nguồn tác động căn bản khác nhau. Trong *Bản về đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn kinh tế*, Lenin đã phân biệt chủ nghĩa xã hội không tương tiến bộ của Owen và Phurié "nhìn vào chiều hướng của sự phát triển thực tại, và thực tế là họ đi trước sự phát triển ấy". Còn Xitmöndi "thì không dự đoán tương lai mà lại phục hồi quá khứ; ông ta không nhìn ra phía trước mà chỉ nhìn về phía sau, mơ ước định chỉ mọi sự chuyển biến"<sup>(2)</sup>. Như thế cả hai xu hướng đều lấy lí tưởng đối lập với thực tại, nhưng nội dung và tính chất của lí tưởng lại hoàn toàn khác nhau.

Cũng cần lưu ý thêm mối liên hệ giữa triết học duy tâm cổ điển Đức với chủ nghĩa lãng mạn, ngay cả với chủ nghĩa lãng mạn Pháp. Bởi vì như Mác và Angghen đã nói, trong thời đại tư bản "khi mà những mối quan hệ phổ biến, sự phụ thuộc phổ biến đối với nhau giữa các dân tộc đang phát triển, thay thế cho tình trạng cô lập trước kia giữa các dân tộc vẫn tự cung tự cấp" thì "những thành quả tinh thần của một dân tộc trở thành tài sản chung của tất cả các dân tộc" (*Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*). Hơn nữa như Angghen đã có lần nói, trong cùng một lúc ở Pháp nổ ra cuộc cách mạng về chính trị, ở Anh xảy ra cuộc cách mạng về kĩ nghệ và ở Đức dẫn đến cuộc cách mạng về triết học. Điều đó chứng tỏ chủ nghĩa duy tâm cổ điển Đức và cách mạng tư sản Pháp đều cùng biểu hiện xu thế của thời đại với những mức độ khác nhau và trong những lĩnh vực khác nhau. Từ đó càng có thể thấy mối liên hệ ít nhiều giữa chủ nghĩa lãng mạn Pháp với triết học duy tâm cổ điển Đức. Sự thực thì chủ nghĩa duy tâm cổ điển Đức, tư bản thân nó cũng là một trào lưu lãng mạn trong triết học. Đặc biệt chủ nghĩa duy tâm chủ quan của Cang đã nâng tầm linh con người lên địa vị làm chủ sáng tạo thế giới, nhấn mạnh thiên tài, linh cảm, tính năng động chủ quan. Chủ nghĩa duy tâm khách quan của Hegel lại khẳng định con người

(1), (2) *Lenin toàn tập*, T. II, tr. 221 (tiếng Nga).

là tuyệt đối vô hạn, là đỉnh cao của sự phát triển của tinh thần thế giới. Trên cơ sở đó, về mặt mĩ học, Cang và Sinle đã đi sâu nghiên cứu các phạm trù cao thượng, tự do, thiên tài, v.v... Góp lại rất nhấn mạnh đặc trưng của cá tính v.v... Những quan điểm triết học và mĩ học để cao cõn người này đã phản ánh sự phát triển mạnh mẽ của chủ nghĩa cá nhân trong xã hội tư sản cận đại. Mật tích cực của nó là nâng cao sự tôn nghiêm, khẳng định ý thức tự chủ ở con người. Tuy vậy, triết học và mĩ học duy tâm cổ điển Đức lại để cao con người tách khỏi thực tế xã hội và lịch sử. Từ trong mối tương quan chàng chít phức tạp đó, các nhà văn lăng mạn tích cực và tiêu cực sẽ khai thác theo những khía cạnh nào thích hợp với quan niệm của mình.

## II - NHÂN VẬT TRUNG TÂM

Con người lí tưởng của chủ nghĩa lăng mạn tiêu cực thoát li thực tế, quay về với quá khứ, hoặc đi vào ảo mộng, hoặc thu mình trong cái tôi nhỏ bé. Trong *Tôi học viết như thế nào?* M.Gorki nói : "Chủ nghĩa lăng mạn tiêu cực tìm cách làm cho con người thỏa hiệp với thực tại bằng cách tách vế thực tại, hay là tránh thực tại để di sâu vào thế giới nội tâm với những tư tưởng về những bí ẩn thiên định của cuộc đời, về ái tình và cái chết"<sup>(1)</sup>. Nhân vật trữ tình của Lamáctin ca ngợi cái chết, mà nếu sống thì với một tâm trạng cô đơn náo nuột :

... Khi lá rụng xa rời về đồng cỏ  
Để gió chiều hôm cuốn vội thung sầu  
Và thân tôi như tấm lá úa mầu  
Gió hối gió, cuốn ta di cùng lá.

(Trích từ đầu tiên : "Hồi quanh")

Nhân vật Rónê trong tác phẩm cùng tên của Satôbriêng bô tổ quốc Pháp ra đi sang sống với người da đỏ châu Mì, không phải chỉ là câu chuyện di chuyển về không gian, mà còn là việc quay ngược lại thời gian – từ bô văn minh châu Âu quay về sống với những bộ tộc bắn khai. Điều đó thể hiện lí tưởng xã hội – thẩm mĩ thoát li hiện thực của chủ nghĩa lăng mạn tiêu cực. Rónê phải ra đi như vậy có phần vì mối tình oan trái với người chị gái – một mối tình tuyệt vọng, người chị phải di vào nhà tù kín. Song nếu chỉ có thế thì chỉ bỏ nhà ra đi, nhưng sở dĩ Rónê không chỉ từ bỏ gia đình, mà từ bỏ luôn tổ quốc bởi vì nước Pháp sau cách mạng không còn là tổ quốc của những chàng thanh niên

(1) M.Gorki bàn về văn học. Mátxcova. 1953. tr. 311 (tiếng Nga).

quý tộc như Roné nữa. Điều này thể hiện đúng nguyên nhân ra đời của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực ở Pháp, đó là sự phản ứng chống lại Đại cách mạng tư sản Pháp, Roné chán chường, buồn nản, gâm nhảm tâm tư của mình một cách thích thú say sưa, phơi bày cái bất lực, cô liêu với một trạng thái hồn mộng lung áo nǎo. Đó là cái tình điệu chung của các nhân vật lãng mạn tiêu cực. Nếu nhân vật hoạt động tranh đấu cũng là nhằm mục đích củng cố quyền lợi của bọn phong kiến quý tộc thoái hóa, như trường hợp của anh chàng quý tộc trẻ tuổi trong tác phẩm *Xanh Mác* (*Cinq Mars*) của Vinhi. "Đó là một tên quý tộc trẻ tuổi cầm đầu một vụ âm mưu chống giáo chủ Risoli mà tác giả miêu tả là một kẻ biến hồ cho chế độ chuyên chế" (Abramovich).

Cũng trong bài *Tôi học viết như thế nào?*, M.Gorki cho rằng : "Chủ nghĩa lãng mạn tích cực tăng cường ý chí con người đối với cuộc sống, thực tinh lòng bất phục tùng đối với thực tại, đối với mọi đè nén áp bức"<sup>(1)</sup>. Trong *Bản về sức mạnh của thư Mara*, nhân xét chung về các nhà văn lãng mạn tích cực như Huygô, Bairon, Sinle, Mickiévich, Lécmontôp v.v... Lỗ Tấn có nói : "Nhìn chung họ đều có xu hướng như nhau : bất mãn với thời thế và không bằng lòng với tiếng kêu hòa hoãn. Cho nên họ đã cất lên những tiếng làm cho người nghe phải đứng dậy giành lấy đất trời và chống lại bon phàm tục". Bélinxki cũng cho rằng : "Bairon là Prômetê của thời đại chúng ta, một thiên tài mãnh liệt trên đỉnh núi của mình đưa mắt nhìn về phía trước và từ mù sau chốn xa cùng lấp lánh, không nhận ra được dài dát hứa hẹn của tương lai, thi sĩ nguyên rùa hiên tai, tuyên bố với hiện tai mọi thảm thù vinh viễn không đội trời chung của mình". Từ đó, nói chung, nhân vật trung tâm của chủ nghĩa lãng mạn tích cực là những con người phản kháng, những chiến sĩ đấu tranh đòi giải phóng nhân loại bị áp bức, hướng về một tương lai tốt đẹp nhưng còn mơ hồ, theo đuổi một lý tưởng tích cực mặc dù rất không tưởng. Giang Vangiêng trong *Những người khốn khổ* của Victor Huygô chỉ vì đánh cắp một mẩu bánh mì để nuôi một đàn chó nhỏ mà trước sau bị bắt cả mươi chín năm tù khổ sai. Ông luôn luôn tìm cách vượt ngục, cuối cùng ra tù và trở thành một người đạo đức cao cả. Trong xuống may, ông rất quan tâm đến đời sống của cô thư Phêngtin xấu số. Ngoài xã hội, ông tìm cách chuộc tội cho những người bị bắt oan. Cách mạng bùng lên, ông chiến đấu ngoài chiến lũy bên cạnh những chiến sĩ cộng hòa... Cuộc đời và tính cách của Giang Vangiêng

(1) M.Gorki *bản về văn học*. Mátxcova. 1953. tr. 311 (tiếng Nga).

với tất cả những nét riêng của nó có tính chất tiêu biểu cho những nhân vật lăng mạn tích cực, tượng trưng cho lí tưởng "lấy diều thiện để chống lại diều ác". Chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa xã hội không tưởng, qua nhân vật Giang Vangiêng, Victo Huygô muốn nêu lên rằng việc tu dưỡng đạo đức, lòng thương yêu con người có thể cải tạo được xã hội. Trước đó, Giang Vangiêng biết cả thương yêu và thù hận, bây giờ chỉ biết thương yêu tất cả mọi người và tha thứ cho cả kẻ thù của mình. Huygô muốn thuyết phục giai cấp thống trị bóc lột bằng tinh thương diều hòa giai cấp. Tính chất không tưởng của nhân vật Giang Vangiêng là ở đó.

### III - NGUYÊN TẮC KHẮC HỌA TÍNH CÁCH

Nếu chủ nghĩa cổ điển trong việc xây dựng tính cách rất chú ý đến cái chung, ý nghĩa khái quát mà coi nhẹ cái riêng, cá tính, thì ngược lại, chủ nghĩa lăng mạn lại coi trọng vẻ riêng, cái đặc biệt độc đáo, thậm chí nhấn mạnh đến mức cực đoan, phi thường, ngoại lệ. "Cái bình thường là cái chết của nghệ thuật" (Victo Huygô). Giang Vangiêng, người từ khố sai vượt ngục nhưng lại có những hành động xuất chúng. Quadimôdô tàn tật, xấu xí nhưng tâm hồn rất đổi cao thượng. Và đây là những dòng Victo Huygô khắc họa về Napôlêông : "Hoàng đế có tất cả các đức tính. Hoàng đế hoàn toàn." Trong óc người chưa đựng toàn bộ khả năng của con người. Người làm những bộ luật như Giuýttxiniêng, đọc chí thị như Xêda, những lời nói của người như chớp của Paxcan lẩn sám sét của Taxit, người làm ra lịch sử và viết sử, thông báo của người dũng mãnh như hùng ca, người giỏi toán như Niuton và văn hóa như Môhamét, người để lại ở phương Đông những lời nói vĩ đại như Kim tự tháp, ở Tinxit người dạy cho bọn đế vương thế nào là oai nghiêm, ở Hàn lâm viện khoa học người đối đáp với Laplaxo, ở Hội đồng quốc gia người tranh cãi với Méclanh, làm cho hình học và lí học có một linh hồn. Người là một nhà làm luật với luật gia, là một nhà thiên văn với những nhà thiên văn..."

Nhấn mạnh vẻ riêng đến mức phi thường, "lí tưởng" như vậy cũng có nghĩa là tính cách trong chủ nghĩa lăng mạn thiếu ý nghĩa khái quát và tính phổ biến. Trong cuộc đời quá ít ai có đức độ giống Giang Vangiêng như vậy ! Và chỉ riêng về tình yêu, Quadimôdô cũng độc đáo trên ba mặt : đối tượng, phương thức và cường độ, nghĩa là rất hiếm có. Rồi những tên cướp trong *Hécnani* của Victo Huygô hay là trong *Những tên cướp* của Sinle lại rất đối hào hiệp.

Chủ nghĩa lãng mạn tích cực thường đem những nhân vật có tình cảm mạnh mẽ và lí tưởng đẹp đẽ đối lập với thực tế nghèo nàn và thù địch chung quanh. Nhân vật Traïdo Haron trong *Du kí Traïdo Haron* của Bairon từ bỏ đất nước Anh ra đi không chút luyến tiếc và với một vẻ khinh miệt đối với xã hội đương thời. Với một sắc thái khác, nhân vật Œctavio của Anphrét dờ Muýtxê cảm thấy lí tưởng bị xúc phạm, lòng tràn đầy hoài nghi trước thực tại : "Con người sống và cảm giác, có nhiều hay ít mảnh kim khí vàng, trắng là có quyền được trọng vọng nhiều hay ít. Ăn, uống và ngủ là sống. Còn về những mối quan hệ tồn tại giữa con người thì tình bạn là để cho vay tiền... tình bà con là để thừa hưởng già tài, tình yêu là để thỏa mãn nhuć dục, niềm vui duy nhất về tinh thần là sự khoe khoang... Bon giàu thì nói : chỉ có của cải là có thực, còn lại tất cả là mộng ảo ; hãy chơi bời và chết. Và những kẻ nghèo khổ thì tự bảo : chỉ có đau khổ là có thực, còn lại tất cả là mộng ảo ; hãy nguyên rùa và chết" (*Lời thú tội của đứa con thế kỉ*, phần một, chương II). Cũng có khi nhân vật tỏ ra cô độc và kiêu hãnh, thậm chí tự đối lập mình không những với xã hội tư sản mà cả với loài người như trong *Người cướp bể* của Bairon.

Chủ nghĩa lãng mạn tích cực không tái hiện được tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Mặc dù lí tưởng của nó có thể bắt nguồn từ hiện thực, nhưng sự nghiên cứu sâu sắc và nghiêm túc các điều kiện khách quan của lịch sử xã hội dưới con mắt của nghệ sĩ lãng mạn là chịu sự chi phối của các nguyên lí muôn thuở về chân lí tiến bộ, thiện và ác. Giangi Vangiangi một mặt được mô tả như nạn nhân của bất công xã hội, mặt khác cũng tượng trưng cho sự tu nhân tích đức, cho sự cảm hóa tận thiện tận ác... Điều này cũng hoàn toàn trái ngược với chủ nghĩa hiện thực. Plekhanóp cho rằng giữa Huygô và Bandac là "cả một cái hố". "Huygô thường hay nói cho ta biết rằng ở tác phẩm này của ông, ông muốn cho ta thấy các say mê này đặt vào những hoàn cảnh này, hoàn cảnh kia sẽ dẫn tới đâu. Thế nhưng, những say mê của con người được ông lấy ở một dạng trừu tượng, tác động trong một hoàn cảnh bịa đặt giả tạo, và có thể nói là hoàn toàn không tương ứng. Trong đại đa số trường hợp, chúng ta cũng gặp phải thứ tâm lí ấy ở tiểu thuyết của Giorgio Xango"<sup>(1)</sup>. Chính vì thế mà tính cách trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực là trừu tượng, phi lịch sử, không giải thích được. Giangi Vangiangi từ một tên tù khổ sai vượt ngục và can tội ăn cắp đã trở thành ông thi trưởng và ông chủ xưởng giàu đức vị tha là điều không thể nào giải thích được. Nhưng đó là nói không thể giải

(1) Về văn học nghệ thuật. Mátxcova, 1948, tr. 837 (tiếng Nga).

thích được bằng những lí do thực tế, chứ Victor Hugo vẫn giải thích, duy có điều bằng lí do phi thực tế. Chẳng hạn đó là sự thức tỉnh của tôn giáo, qua sự cảm hóa của đức giám mục Mirien đối với Giêng Vangiêng v.v... Cho nên tính cách trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực không có lôgic nội tại khách quan, mà phát triển chuyển biến theo áô tưởng chủ quan của nhà văn, thể hiện đúng nguyên tắc tổng quát của chủ nghĩa lãng mạn là lấy "tâm hồn và trái tim làm cơ sở để nói lên những nguyên vọng không rõ rệt muốn tiến tới một cái gì tốt đẹp hơn, cao cả hơn, tìm cách tự thỏa mãn bằng những lí tưởng chỉ có trong trí tưởng tượng" (Bélinxki).

Cho nên, nghiêm ngặt mà nói, chủ nghĩa lãng mạn không thể xây dựng được điển hình thực sự. Tuy vậy, theo nghĩa rộng thì những nhân vật trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực, với cái vỏ ngoài phi thường của hình tượng, vẫn chứa đựng bên trong những nét điển hình của con người đương thời. Các nhân vật trong khi muốn cắt đứt mọi liên hệ với hiện thực, vẫn không thôi là con đẻ của hiện thực. Nó mang những tâm trạng, những áô tưởng phi thực tế, nhưng lại này sinh trong những diều kiện lịch sử - xã hội cụ thể. Tâm trạng, ước mơ, khát vọng của Giêng Vangiêng mặc dù là phi thực tế, nhưng không phải chỉ của riêng ông ta. Manphrết mặc dù sống trong một thế giới lãng mạn kí lạ, nhưng lòng yêu tự do và tinh thần phóng khoáng là đặc điểm chung của nhiều người thuộc thế hệ Bairon. Nhiều thanh niên đương thời đều say mê *Người tù Cápcia*, một tác phẩm lãng mạn của Puskin, "vì mỗi người nhận thấy trong ấy sự phản ánh hoặc ít hoặc nhiều của bản thân mình" (Bélinxki).

Cũng cần lưu ý thêm rằng, do nguyên tắc chủ quan, cho nên những tính cách trong chủ nghĩa lãng mạn tích cực, trên ý nghĩa nào đó, chẳng qua là "phản thân" của tác giả. So sánh Bairon với Sécxpia, Puskin đã có một nhận xét sâu sắc như sau : "Bairon, tác giả bi kịch, nhỏ bé biết bao so với Sécxpia. Bairon trước sau chỉ sáng tạo một tính cách... Nó là những nét của bản thân Bairon đem san sẻ cho nhân vật của mình, đem lòng tự tôn cho nhân vật này, chỉ cảm thù cho nhân vật nọ, và nỗi u sầu cho nhân vật kia... Bairon đưa mắt một chiều nhìn thế giới và bản tính loài người, sau đó thì quay mặt đi và rút vào bản thân mình"<sup>(1)</sup>. Cũng chính vì thế mà số lượng tính cách của chủ nghĩa lãng mạn tích cực, kể cả của những đại biểu xuất sắc, xây dựng được không nhiều. Puskin cho rằng Bairon "sâu sắc nhưng đơn diệu" là vì thế !

(1) Các nhà văn Nga hậu về lao động văn học. Leningrad, 1951. T. I, tr. 316 (tiếng Nga).

Trở lên chủ yếu là nói về việc khắc họa tính cách của chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Trên bình diện tư duy nghệ thuật, chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực mới nhìn bên ngoài thấy cũng giống những nguyên tắc khắc họa tính cách nói trên. Nhưng đi sâu vào thực chất tư tưởng nghệ thuật thì có chỗ khác nhau về cơ bản. Ở dạng tiêu biểu nhất, nói như Danlop, chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực xây dựng "những nhân vật không tồn tại trong những hoàn cảnh không tồn tại", nghĩa là hoàn toàn giả tạo. Như trên đã nói, chỗ ảo tưởng phi thực tế trong tính cách của chủ nghĩa lãng mạn tích cực vẫn có ý nghĩa điển hình nhất định cho tâm trạng của một lớp người. Chẳng hạn Giang Vangiêng tuy về cơ bản là con người không có trong thực tế, nhưng đó là thuộc giai đoạn sau - từ lúc ông ta được đức giám mục Mirien cảm hóa trở đi... Còn khoảng đời trước, chỉ vì ăn cắp một mẫu bánh mì mà phải đi tù, là số phận của nhiều người trong xã hội tư sản thời ấy. Rồi cuộc đời của những người cùng khổ khác như chị thơ khau Phêngtin đau buồn, cô gái Epônin biến dạng, bé Cédét héo mòn, em Gavrót lang thang... là sản phẩm của một chế độ xã hội mà pháp luật chỉ nhằm bảo vệ cho quyền lợi của giai cấp bóc lột.

Nhưng về những nhân vật trong *Atala* và *Ronal* của Satôbriêng thì không thể nói như vậy. Tính chất bịa đặt càng rõ trong *Henrit Phôn Optédinghen* của Nôvalix, một tác phẩm lãng mạn tiêu cực Đức phủ nhận thực tại bằng cách đề cao tinh thần, tiềm thức, giấc mơ, v.v... Nhân vật chính Optédinghen nằm ngủ trong giấc mơ dài, lần lượt thấy một người tù đi dây về hướng đông, người thơ mò, kè ăn sỉ, cô gái xinh đẹp và cuối cùng là bố của cô gái ấy vốn là một nhà thơ. Sáng hôm sau, thức dậy, Optédinghen bỗng trở thành một nhà thơ thực thụ. Nôvalix quan niệm rằng, muốn trở thành nhà thơ thì phải có mấy yếu tố : lãng mạn, thiên nhiên, lịch sử, ái tình v.v... Người tù đi về phương Đông, là nơi có nhiều chuyện huyền bí, lãng mạn ; người thơ mò tất nhiên rất am hiểu thiên nhiên trong lòng đất ; ăn sỉ không hiểu gì về hiện tại, nhưng chắc là thông hiểu lịch sử ; còn cô gái thi tượng trưng cho tình yêu. Trong giấc mơ gặp được bốn người đó, Optédinghen đã hấp thu được đầy đủ bốn yếu tố lãng mạn, thiên nhiên, lịch sử, ái tình rồi. Khi gặp bố của cô gái vốn là nhà thơ thì cũng là lúc Optédinghen đã thành một thi sĩ thực thụ, chưa cần đến sáng hôm sau. Rõ ràng đây là một chuyện huyền hoặc.

#### IV – THI PHÁP

Đây cũng là lĩnh vực cho thấy rõ sự đối lập giữa chủ nghĩa cổ điển, trước hết với chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Sự đối lập này vốn phần lớn

cũng đã được xác nhận trong *Tựa kịch "Cromoën"* của Victo Huygô : "Tâm hồn của con người hiện nay đặt nhiều hi vọng ở lí tưởng hơn là ở thực tại". Mãi mãi những ai khuyên nghệ sĩ phải mục thước và điều độ, ông viết : "Nghệ sĩ du hành đến các vỉ sào, thì dành xin lỗi là không phục tùng huyền đường được". Giorgio Xang cũng nói : "Nghệ thuật không phải là sự mô tả thực tại có thực, mà là sự tìm tòi chân lý, lí tưởng" v.v... Nguyên tắc tư duy nghệ thuật này đã khác với chủ nghĩa cổ điển, lại càng đối lập với chủ nghĩa hiện thực là phương pháp sáng tác phát huy cao độ kiều sáng tác tái hiện. Nhưng chủ nghĩa lãng mạn tích cực vốn là thử vấn học vị nhân sinh : "Không bao giờ tôi chủ trương nghệ thuật vì nghệ thuật, bao giờ tôi cũng nói : nghệ thuật phục vụ cho tiến bộ" (Victo Huygô. *Thư gửi Bodale*). Cho nên ảo mộng, lí tưởng, tưởng tượng của nó là bắt nguồn từ hiện thực. Haino, nhà thơ lãng mạn Đức, đã khẳng định : "Cũng như thần Ăngtê là vô địch chừng nào bàn chân còn chạm đất mè và sê kiệt sức khi bị Hécquyn lôi nhắc bổng lên khỏi mặt đất. Nhà thơ chỉ mạnh và dũng cảm chừng nào mà mình còn gắn với mảnh đất thực tại, nhưng sẽ trở nên bất lực khi bắt đầu lơ lửng trên mây xanh". Không phải ngẫu nhiên mà chủ nghĩa lãng mạn tích cực có nhiều điểm rất gần gũi với chủ nghĩa hiện thực, nhất là ở những phương diện mở rộng để tài, ở tính nhân dân và tính dân tộc.

Phải nói rằng việc chủ nghĩa cổ điển hạn chế để tài, thiên về những cái cao cả, phân biệt với những để tài thấp hèn, còn di hại mãi về sau. Cho mãi đến thế kỷ XIX còn không ít nhà văn chuông những nhân vật thuộc dòng dõi quý tộc, thích những câu chuyện tình duyên trác trở, ưa những khung cảnh trong phòng khách thương lưu. Chính trong bối cảnh đó, chủ nghĩa lãng mạn tích cực mà đại biểu là Victo Huygô đã chủ trương phải mở rộng để tài, đưa cái cao quý lẫn cái thấp hèn, cái cao cả lẫn cái kệch cỡm, cái đẹp lẫn cái xấu vào văn học nghệ thuật. Chủ trương "Tất cả cái gì tồn tại trong tự nhiên đều tồn tại trong nghệ thuật", Victo Huygô cho rằng "nàng thơ hiện đại" sẽ cảm thấy trong sự sáng tạo không phải cái gì của con người cũng đẹp cả, mà cái xấu ở bên cạnh cái đẹp, cái dị dạng bên cạnh cái duyên dáng, cái thô kệch ở phía bên sau cái trác việt, cái xấu đi với cái tốt, bóng tối đi với ánh sáng" (*Tựa kịch "Crômoën"*). Dưới con mắt Victo Huygô, không có cái gọi là để tài cao quý, và trong thực tiễn sáng tác, cùng với những nhà văn lãng mạn tích cực khác, ông đã đề cập đến các tầng lớp nghèo khổ, mô tả những nhân vật bình dân, và bị thu hút bởi chủ đề nhân dân bị áp bức. Tinh thần của chủ nghĩa lãng mạn tích cực là một bước tiến lớn so với chủ nghĩa cổ điển.

Ngược lại với nguyên tắc lí tính và "mô phỏng cổ đại" của chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn bước đầu thể hiện tính dân tộc với chủ trương khai thác đề tài trong lịch sử đất nước mình. *Nhà thờ Đức bà Pari* của Victo Huygô, *Aivanhô* của Oanto Xcốt đều có nguồn gốc trong lịch sử Pháp và Anh.

Chống lại chủ nghĩa duy lí chủ trương sự bá quyền của lí trí, chủ nghĩa lãng mạn tích cực rất đề cao chất trữ tình trong sáng tác. Không phải là hoàn toàn vô cảm cứ khi một số nhà phê bình Pháp định nghĩa chủ nghĩa lãng mạn là "chủ nghĩa trữ tình". "Cái tôi đáng ghét" ở thế kỉ XVII nay được khôi phục lại địa vị ràng rõ trên văn đàn. Cái tôi ở đây tràn đầy mãnh liệt, vui buồn, yêu thương, cảm giản, ước mơ, hi vọng... Nó riêng tay, nhưng không phải là không có ý nghĩa phổ biến : "Khờ khạo thay nếu cho rằng tôi không phải là anh" (Victo Huygô). Đề tài tình yêu rất đổi dào. Cộng với việc xóa bỏ sự phân biệt thiểu dân chủ về mặt thể loại của chủ nghĩa cổ điển, thơ trữ tình, hiển nhiên sẽ hết sức phát triển. Nhưng kịch và tiểu thuyết không hề bị coi nhẹ, duy có điệu, đều thấm đượm tinh chất trữ tình : *Hécnani* của Victo Huygô, *Du ki Traido Harón* của Bairon, *Nỗi buồn của chàng niên thiếu* Victo của Gót là những ví dụ : Bên cạnh thơ trữ tình rất thịnh hành, thể tự truyện cũng khá phát triển. Các nhà văn lãng mạn ưa phô bày tinh cảm, thích mô tả tâm trạng, say mê trước hết đối với bản thân mình, nên tác phẩm của họ thường ít nhiều, trực tiếp hoặc gián tiếp có tính chất tư thuật. Mở đầu cho phong trào viết tự truyện là tác phẩm *Thú tôi* của Rútxo, người báo hiệu cho sự ra đời của chủ nghĩa lãng mạn. Rồi đến *Lời thú tội của đứa con thế ki* của Anphrét dờ Muýtxê v.v.. đều là những tác phẩm công khai hoặc chèo d阴谋, đã vẽ lên rõ nét nhiều mẫu tâm trạng khác nhau của thanh niên thời đại.

Cũng khác với chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn rất coi trọng vai trò của thiên nhiên, kêu gọi "trở về với thiên nhiên". Thật ra, khẩu hiệu này, chủ nghĩa tình cảm mà đại biểu là Rútxo đã nêu ra từ sớm. Nhưng đối với chủ nghĩa tình cảm, khẩu hiệu này trước hết bao hàm sự phản ứng đối với nền văn hóa công nghiệp và đô thị tư bản chủ nghĩa. Không phải ngẫu nhiên mà chủ nghĩa tình cảm xuất hiện trước tiên ở Anh là nơi cuộc cách mạng kỉ nghệ diễn ra sớm nhất. Sùng bái thiên nhiên, những tác phẩm này thường tỏ ra luyến tiếc cảnh nông thôn bình dị, chửi bới cảnh "thối nát" ở thành thị. Chủ nghĩa lãng mạn

tích cực kể thừa khẩu hiệu "trở về với thiên nhiên" không hoàn toàn theo tinh thần như vậy. Nó chỉ xem thiên nhiên là nơi ẩn dật, là nguồn an ủi để chống lại cái phũ phàng, bất công, nhò nhèn của xã hội tư bản mà thôi. Dù sao, trên bình diện nghệ thuật, chủ nghĩa lãng mạn tích cực cũng xem thiên nhiên là một nơi ấp út tốt nhất những cảm xúc trữ tình mãnh liệt của nghệ sĩ. Thiên nhiên trở nên vô cùng rang rỡ, giàu thanh sắc trong tác phẩm của họ. Tương truyền rằng, sau khi *Du kí Traida Harôn* ra đời thì người ta đua nhau ca ngợi biển cả và du ngoạn những thang cảnh ở Vịnh nhiều hơn gấp bội.

Cũng khác với chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn rất coi trọng văn học dân gian vốn dồi dào tính nhân dân, tính dân tộc và chất trữ tình. Chủ nghĩa lãng mạn có nêu khẩu hiệu "trở về với trung thế kỉ", nhưng đối với chủ nghĩa lãng mạn tích cực, thì đó không phải là trở lại với tôn giáo và thần quyền, mà là trở về với văn học dân gian. Thuật ngữ "chủ nghĩa lãng mạn" (romantisme) là khởi nguyên từ "roman" (truyện kỉ), chỉ một thể loại văn học dân gian trung cổ. Ở Đức và Anh, chủ nghĩa lãng mạn bắt nguồn từ việc thu thập văn học dân gian : *Truyện cổ Grimm* v.v... Không bị chi phối bởi những quy định ngặt nghèo của chủ nghĩa cổ điển, văn học dân gian thời trung cổ với tương tự phong phú, tình cảm chân thực, phương thức biểu đạt tự do, ngôn ngữ bình dị giàu màu sắc rất hợp với "khẩu vị" của chủ nghĩa lãng mạn. Nhưng quan trọng hơn nữa, nó còn giàu tính nhân dân và tính dân tộc. Nó chưa đựng những truyền thống và cổ tắc dụng thức tinh ý thức dân tộc : "Ôi ! Truyền thuyết dân gian ! Cầu hợp hôn giữa thời xưa với thời nay ! Nhân dân đã đặt trong người tâm hồn của tâm hồn họ, tấm màn tư tưởng và hoa tình cảm của họ" (Mickievich). Haino có lần định nghĩa "chủ nghĩa lãng mạn" là "trở về với trung thế kỉ", chính là muốn nói cẩn nio theo những phẩm chất nói trên của văn học dân gian.

Nói chung, mọi sự quy định ràng buộc của chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn đều phá vỡ. Victo Huygo nói : "Chúng ta dùng chiếc búa lớn đập mạnh vào mọi thứ lí luận, thi học và hệ thống; bóc trần những lớp phấn cũ kĩ trát bên ngoài nghệ thuật. Võ luận là phép tắc hay mẫu mực đều không có, nói đúng hơn, trừ những phép tắc nói chung của tự nhiên và những phép tắc cá biệt cố hữu do để tài đòi hỏi chi phối trong toàn bộ nghệ thuật, thì không còn phép tắc nào khác nữa" (*Tuba kịch "Crômoen"*). Victo Huygo triết để phủ nhận sự quy định ngặt nghèo về thể loại kịch nhất là luật tam duy nhất trong chủ nghĩa

cổ điển. Cũng trong lời tựa nói trên, ông viết : "Cho thời gian của mọi sự kiện phải bằng nhau cũng nực cười chẳng khác nào anh thơ già kia bát chán của mọi người phải mang một loại giày... Con dao tam duy nhất đã cắt mất đôi cánh, thậm chí của cả những kịch tác gia cổ điển kiệt xuất như Raxin và Cornay". Victo Huygô chỉ thừa nhận sự duy nhất về hành động, nhưng đó cũng chính là đặc trưng đích thực của kịch. Về mặt kiến trúc và nội dung của thơ, Victo Huygô chủ trương cần phải "tự do, thẳng thắn, trung thực, dám nói tất cả không e ngại".

Chủ nghĩa lãng mạn đã ra sức mở rộng phương tiện diễn đạt, phát triển ngôn ngữ đến chỗ rất mực phong phú. Victo Huygô có nói qua một lời thơ :

*Trên những tiêu đoàn của đoàn quân Aléchxāngdranh  
ngay ngắn.*

*Tôi làm cho con gió cách mang thói rit lên,*

*Tôi dội mủ dò lên cuốn từ điển cũ...*

*Tôi gẩy một con bao tát dưới dây lò mực.*

Câu văn trong tác phẩm lãng mạn rất phóng túng linh hoạt, nhưng cũng rất mực ngắn chyun, giàu chất nhạc họa. Nó tràn đầy cảm xúc, kích động, thống thiết bằng những định ngữ, ví dụ, ẩn dụ, ngoa dụ, phản ngữ, nghĩa là bằng sự huy động cao độ mọi biện pháp tu từ hết sức phong phú.

"... Thế rồi dùng một cái, cả châu Âu hãi hùng lắng nghe từng đoàn quân rầm rộ xông lên, từng đoàn dài bắc chuyển động, những chiếc cầu phao mọc dài ra trên các mặt sông, những đội kị binh nhu mây cuộn phì như đồng bão, tiếng hò la, tiếng kèn trống vang ấm, các ngai vàng chuyển rung, bờ cõi các quốc gia di động trên bản đồ, người ta nghe thấy một lưỡi gươm thần rút ra ngoài vỏ, người ta thấy hoàng đế đứng hiên ngang giữa chân trời, bàn tay sáng rực, đôi mắt chói lòa trong sấm chớp, người giương hai cánh rộng là đại quân và đội cận vệ bách chiến và lúc ấy người là vị thần chiến tranh" (Victo Huygô).

Trở lên là nói về chủ nghĩa lãng mạn tích cực. Về mặt thi pháp, sự phân biệt giữa nó với chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực càng ít rõ nét hơn. Tuy vậy, nếu kết hợp với nội dung tư tưởng thì sẽ thấy những đặc trưng và biện pháp nghệ thuật gần giống nhau ấy được triển khai theo những hướng khác nhau. Cùng dành ưu tiên cho ước mơ mộng tưởng, nhưng chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực chủ yếu quay về quá khứ. Chất trữ tình

rất nóng dantom trong chủ nghĩa lâng mạn tiêu cực chủ yếu là bi quan. Cùng kêu gọi "trở về với thiên nhiên", nhưng đối với chủ nghĩa lâng mạn tiêu cực, thì đó chủ yếu là nhằm tránh xa hội. Và "trở về với trung thế kỉ" đối với nó là hướng về chế độ phong kiến và đạo Thiên chúa. Tất nhiên, chủ nghĩa lâng mạn tiêu cực cũng khai thác văn học dân gian, nhưng chủ yếu là ở những khía cạnh lạc hậu : khuất phục và định mệnh v.v...

Cần lưu ý rằng, đây là một thời đại có nhiều chuyển biến dữ dội, gây ra nhiều ảnh hưởng và tác động phức tạp đến nhà văn. Victor Hugo là người trước đó đã từng theo chủ nghĩa bảo hoàng và tôn thờ Satobriang. Ngược lại, trong sáng tác của Vinh không phải là không có những bức tranh chân thực về đời sống v.v... Cho nên việc phân định ranh giới giữa tích cực với tiêu cực trong cuộc đời và sáng tác của từng nhà văn phải được khảo sát tỉ mỉ, tránh máy móc.

## Chương XXVII. CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Chủ nghĩa hiện thực có khi được dùng không phải với nghĩa một phương pháp sáng tác, mà là với nghĩa kiểu sáng tác tái hiện như đã nói ở trước. Chủ nghĩa hiện thực hiểu theo nghĩa phương pháp sáng tác, thật ra cũng có nhiều dạng. Đó là chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, chủ nghĩa hiện thực thời Khai sáng, chủ nghĩa hiện thực trong thời phong kiến mạt kỉ ở phương Đông. Nhưng chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX ở Tây Âu đạt đến đỉnh cao nhất, cho nên người ta gọi là chủ nghĩa hiện thực cổ điển; và vì cảm hứng chủ đạo của nó là phê phán, cho nên theo ý kiến của M.Gorki, người ta thường gọi là chủ nghĩa hiện thực phê phán. Cũng như chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tự nhiên v.v..., chủ nghĩa hiện thực phê phán còn có nghĩa là một trào lưu văn học, đối tượng của bộ môn Lịch sử văn học. Nhưng ở đây chúng ta chỉ trình bày nó như một phương pháp sáng tác, tức là những nguyên tắc phản ánh có tính chất tư tưởng - nghệ thuật của chính trào lưu văn học ấy.

### I - CƠ SỞ XÃ HỘI VÀ Ý THỨC – NGUYỄN TÁC LỊCH SỬ – CỤ THỂ

Chủ nghĩa hiện thực phê phán có ở Anh, ở Nga và cả ở phương Đông sau này, nhưng hình thành một cách tiêu biểu và đầu tiên trong văn học Pháp vào khoảng năm 1830. Lịch sử nước Pháp nửa đầu thế kỉ XIX, một mặt là quá trình di chuyển của giai cấp tư sản Pháp từ một lực lượng tiến bộ chống phong kiến thành một thế lực hoàn toàn phản động thẳng tay đàn áp giai cấp công nhân và nhân dân lao động; mặt khác là quá trình chuyển biến của giai cấp công nhân Pháp từ chỗ phụ thuộc vào giai cấp tư sản trong khối liên minh của đảng cấp thứ ba chống phong kiến đến chỗ trở thành một lực lượng chính trị độc lập chống giai cấp tư sản. Nói một cách khác đây là lịch sử hình thành và phát triển mâu thuẫn giữa giai cấp vô sản và giai cấp tư sản là hai lực lượng cơ bản trong xã hội hiện đại. Mác và Ăngghen viết: "Giai cấp tư sản đã đem một sự bóc lột công nhiên vô sỉ, trực tiếp, tàn nhẫn thay

cho sự bộc lộ được che đậy bằng những ảo tưởng tôn giáo và chính trị"<sup>(1)</sup>. Trước đó, được chỉ phối bởi chủ nghĩa xã hội không tưởng, chủ nghĩa lâng mạn (tích cực) tuy cũng kết tinh những phản ứng của tầng lớp dân chủ cấp tiến đối với những bất công của xã hội tư bản, nhưng họ còn đặt hi vọng vào những nhà tư sản tốt bụng. Giờ đây các nhà văn chân chính hoàn toàn thất vọng với chế độ tư bản, quay về nhìn thẳng vào hiện thực, để vạch trần những tội ác của nó. Đây là nguyên nhân sâu xa nhưng căn bản, giải thích quá trình chuyển biến từ chủ nghĩa lâng mạn sang chủ nghĩa hiện thực trong văn học Pháp thời kì ấy. Gắn liền với trên, khi quay về nhìn thẳng vào hiện thực, các nhà văn chân chính không thể không thấy nổi bật lên vấn đề mâu thuẫn và đấu tranh giai cấp như là nội dung cơ bản của những quan hệ xã hội. Tất nhiên trong các hình thái xã hội trước kia vốn đã như vậy, nhưng chỉ đến xã hội tư bản, mâu thuẫn và đấu tranh giai cấp trở nên sâu sắc và gay gắt nhất, và do đó trở nên đơn giản hóa nhất, bộc lộ một cách rõ ràng, công khai, không hề che đậy.

Tất nhiên để có thể luôn luôn nhìn thẳng được vào sự thật, tránh bệnh ảo tưởng hoặc phiến diện, thầy cho được những phương diện bản chất của nó, nhà văn hiện thực thế kỉ XIX còn nhờ có "một trình độ tri thức nhất định về thế giới" kết tinh từ những thành tựu của khoa học xã hội và khoa học tự nhiên lúc bấy giờ. Khác với chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lâng mạn thường chỉ bị chỉ phối bởi một vài nguồn ý thức tư tưởng, chủ nghĩa hiện thực có tham vọng phản ánh cuộc sống một cách toàn diện, cho nên nó phải khai nguồn ở nhiều phương diện khác nhau – tất nhiên cuối cùng phải được kết tinh lại thành một nguyên tắc nhất quán.

Trước hết về mặt xã hội học, các nhà xã hội không tưởng như Xanh Ximông, Sáclor, Phuriê, Rôbe Ôwen, tuy "kê đơn" một cách ảo tưởng – kêu gọi lòng bác ái của giai cấp thống trị để xây dựng xã hội công bằng hợp lí, nhưng đã "bắt mạch" đúng đắn về mâu thuẫn và áp bức giai cấp trong xã hội tư bản.

Về mặt sử học, các tác phẩm của Ghidô, Minhê, Chiéri đã phê phán các sử gia phong kiến quan niệm rằng chế độ phong kiến là vĩnh hằng bất biến, thắng lợi của cách mạng 1789 chỉ là ngẫu nhiên và sẽ bị đảo ngược. Họ đã chứng minh rõ ràng sự thắng lợi của giai cấp tư sản đối với giai cấp phong kiến quý tộc là một tất yếu lịch sử. Lập trường của các sử gia này tất nhiên thuộc về giai cấp tư sản, nhưng luận điểm của họ là tiến bộ, đúng đắn và vô hình trung đã vạch ra quy luật đấu tranh giai cấp như một phương diện quan trọng trong động lực phát triển lịch sử.

(1) *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*, NXB Sư thật, Hà Nội, 1956, tr. 23.

Về mặt triết học, trước hết tư tưởng của Phobach, Ghécxen, Secnusépxki đã đưa chủ nghĩa duy vật lên đỉnh cao chưa từng có trước chủ nghĩa Mác. Đặc biệt phép biện chứng của Héghen, kết quả của sự hệ thống hóa những kiến thức của loài người, đã phát huy tác dụng to lớn đối với tư tưởng châu Âu đương thời. Về khoa học tự nhiên, nhất là với tiến hóa luận của Dácuyn, lần đầu tiên đã hình thành một học thuyết hoàn chỉnh về sự tiếp hóa của các loài trong giới động vật, gây nên một bước ngoặt trong khoa học, phá tan quan niệm về sự bất động, bất biến của các hình thái trong tự nhiên đã ngự trị hàng bao thế kỉ. Ángghen nói : "Tất cả cái gì ngừng động trở thành biến chuyển, tất cả cái gì bất động trở nên động, tất cả cái gì là riêng biệt, được coi như vĩnh cửu, hoặc ra là quá độ, và được chứng minh rằng tất cả tự nhiên đều chuyển động trong một dòng thác và một cơn lốc vĩnh cửu" (Phép biện chứng tự nhiên).

Tất cả những đặc điểm về tình trạng xã hội và những thành tựu về các ngành khoa học nói trên đã kết tinh thành nguyên tắc lịch sử - cụ thể. Ý nghĩa trước hết của nó là xem xét sự vật khi nào cũng phải bám sát vào thực trạng của nó. Sở dĩ được như thế là vì chủ nghĩa duy vật với những tên tuổi như Phobach, Ghécxen, Secsusépxki cùng với những tình trạng gay cấn quyết liệt trong xã hội khiến cho con người khó còn mang nặng những ảo tưởng. Hai khía cạnh "lịch sử" và "cụ thể" tuy không tách rời nhau, nhưng có thể tạm phân biệt một cách tương đối. Nói "cụ thể" tức là chỉ một quan hệ xã hội với một tình thế mâu thuẫn và đấu tranh giải cấp cụ thể. Điều đó trước hết cũng phản ánh thực tại khách quan trong xã hội, mặt khác cũng là do những yếu tố đúng đắn trong chủ nghĩa xã hội không tưởng cũng những thành tựu khách quan trong sự học từ sán lúc bấy giờ. Nói "lịch sử" tức là nhìn sự vật bao giờ cũng phải thấy quá trình phát sinh, phát triển và chuyển hóa của nó. Điều đó là do tác động của phép biện chứng Héghen cùng sự kết tinh những thành tựu của khoa học tự nhiên, đặc biệt là tiến hóa luận của Dácuyn. Nguyên tắc lịch sử - cụ thể này đã thay thế cho nguyên tắc lí tính đã ngự trị trong khoa học và cả trong văn học nghệ thuật của bao thế kỉ trước đó.

## II - NHÂN VẬT TRUNG TÂM VÀ CẨM HỨNG CHỦ ĐẠO

Chủ nghĩa hiện thực phê phán không phải là không có những nhân vật chính diện, qua đó bộc lộ cảm hứng cá ngời khẳng định của mình. Qua tác phẩm của Bandac, nhà văn hiện thực phê phán tiêu biểu, có thể thấy hai loại nhân vật lí tưởng. Về loại nhân vật quý tộc, Ángghen viết : "Tác phẩm vi đại của ông là một bài thơ ai oán không dứt về cảnh tan rã không thể tránh khỏi của cái xã hội thượng lưu ; tất cả

mọi thiện cảm của ông dành cho cái giai cấp đã bị đẩy tới chỗ diệt vong. Nhưng mặc dù thế, lời châm biếm của ông không bao giờ sâu cay chua chát hơn là khi ông bắt chính những người đàn ông và những người đàn bà quý tộc mà ông có thiện cảm hơn cả; phải hoạt động..., ông đã nhìn thấy sự sụp đổ tất yếu của những người quý tộc yêu quý của ông và miêu tả họ với tính cách những con người không đáng được hưởng một số phận khác hơn<sup>(1)</sup>. Có nghĩa là có sự mâu thuẫn giữa lí trí và tình cảm ở đây. Tình cảm thì yêu mến, lí trí thì mỉa mai. Hãy lấy nhân vật Đơ Grinhông trong *Phòng trưng bày vật cổ* làm ví dụ. Bandác ca ngợi con người quý tộc này còn giữ đạo đức trong sạch, đối lập với đầu óc trục lợi của giai cấp tư sản. Nhưng chính nhà văn lại mượn lời của một nhân vật khác để châm biếm, cho rằng Đơ Grinhông vẫn tiếp tục sống ở thế kỉ XV, trong lúc thế kỉ XIX đến với chúng ta lâu rồi ! Cái nhan đề *Phòng trưng bày vật cổ* của cuốn tiểu thuyết cũng hàm một ý mỉa mai : những đồ vật ở đây tuy cũng quý nhưng thuộc về một thời xa xưa rồi !

Về loại nhân vật lí tưởng khác trong tác phẩm của Bandác là những "anh hùng cộng hòa", Ăngghen có viết : "Những con người duy nhất mà ông bao giờ cũng nói về họ với lòng khâm phục không che đậy, đó là những đối thủ chính trị quyết liệt nhất của ông, những người cộng hòa – những anh hùng của phố Tu viện Xanh Méri, những người này lúc bấy giờ (1830 – 1836) thực tế là đại biểu của quang đại quân chúng"<sup>(2)</sup>. Đó là Misen Crêchiêng trong *Võ mộng*, một chiến sĩ cộng hòa đã cùng nhân dân chiến đấu trên các chiến lũy trong cuộc cách mạng năm 1830, sau hi sinh ở Xanh Méri năm 1832, được Bandác ca ngợi là "nhà chính trị lỗi lạc" luôn luôn ước mơ "thay đổi cả bộ mặt thế giới". Đó là Nidôrông trong *Nông dân*, "người cộng hòa siêu việt, cứng rắn như thép, trong sạch như vàng" v.v... Nhưng Bandác mô tả họ không nhiều. Ở đây cũng có mâu thuẫn, nhưng theo chiều hướng ngược lại : lí trí thì khâm phục, nhưng tình cảm không sâu nặng.

Cả hai loại nhân vật này chiếm vị trí nhỏ trong tác phẩm của Bandác và thái độ của ông có mâu thuẫn như trên đã nói cho nên đều không trở thành những nhân vật lí tưởng thuần vẹn của ông. Chính Bandác cũng đã từng nói : "Xây dựng nhân vật đức hạnh thật là nan giải". Trong trường hợp cụ thể của Bandác, điều đó có nghĩa là đối với ông, việc quay lại chế độ quân chủ trong quá khứ ; hay có thật sự xây dựng được chế độ cộng hòa tốt đẹp trong tương lai hay không đều mơ hồ. Chỉ có một điều rất rõ ràng và tinh táo ở ông là phủ nhận xã hội tư sản trước mắt. Điều đó quyết định những nhân vật phản diện *tư sản*

(1), (2) Mác, Ăngghen, *Lênin về văn học và nghệ thuật*, NXB Sư thât, Hà Nội, 1977, tr. 386.

hóa chiếm địa vị trung tâm trong sáng tác của nhà văn hiện thực phê phán tiêu biểu này.

Đó là những con người cá thể, vốn xuất thân từ những thành phần khác nhau (quý tộc, tiểu tư sản, v.v...), vốn có những thái độ khác nhau đối với chế độ tư bản, nhưng một khi đã lấn mình vào xã hội đó, thì đều thâm nhuần đạo đức, và triết lý tôn thờ "con bê vàng" : Raxtinhác, Sáclor, Grángđe, Vôtrin v.v... Tất cả những nhân vật này đều nhiều ít, trực tiếp hoặc gián tiếp, thể hiện cái điểu mà Ăngghen đã nói là "thắng tay cát dứt, không để lại giữa người và người một mối quan hệ nào khác ngoài mối lợi lạnh lùng và lối trả tiền ngay không tình nghĩa". Sáclor trong *Ogiени Grángđe* ruồng bỏ Ogiени, mà thật ra là ruồng bỏ đến ba con người : thân nhân, ân nhân, tình nhân, để theo đuổi một cô gái quý tộc khác mà y tưởng nhầm là giàu có hơn. Và đây là những câu châm ngôn của Vôtrin, một tướng cướp bị tù khổ sai vượt ngục xuất hiện trong nhiều tác phẩm của Bandác như *Lão Gôriô*, *Võ mộng*, *Vinh nhục của gái giang hồ* : "Phải xông vào đám đông như đường đạn, phải len lỏi vào nó như bệnh dịch" ; "Nếu may làm hại được người khác, có nghĩa là máy đang sống" ; "Hãy nhổ toet vào chính kiến và lòng tin của mình, khi cần thì bán quách nó đi" ; "Cuộc đời là một cái bếp hôi hám, nếu anh muốn ăn ngon, thì dành chịu bắn tay một tí, chỉ cần sau đó rửa sạch đi là được - đó là tất cả đạo đức trong thời đại chúng ta" v.v...

Những nhân vật trung tâm phản diện này quyết định cảm hứng chủ đạo phải là phê phán, và chính vì thế chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX được mệnh danh là chủ nghĩa hiện thực phê phán. Điều đó cũng hợp với một quy luật phát triển của văn học, bởi vì : "Văn học của tất cả các thời đại, nhất là trong thời đại càng gần với thế hệ chúng ta, thì thái độ phê phán, bóc trần và phủ nhận thực tại càng mạnh thêm" (M.Gorki). Điều này cũng là một đặc điểm khác nhau quan trọng giữa chủ nghĩa hiện thực phê phán với chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng chẳng hạn. Phương pháp sáng tác này vẫn có những cảm hứng phê phán qua các nhân vật như Iago, Saylốc, v.v... nhưng chủ yếu là chan chứa một cảm hứng ca ngợi qua các nhân vật mang lí tưởng nhân văn chủ nghĩa như Hamlét, Ôtenlo, Rôméo, Giuylết v.v...

Tất nhiên cũng cung là chủ nghĩa hiện thực phê phán với những nhân vật trung tâm phản diện, nhưng vai trò và ti lệ của cảm hứng ca ngợi qua các nhân vật chính diện lí tưởng là khác nhau. Đọc *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tônxtôi chúng ta không thể nào quên được những nhân vật chính diện như Pie Bédukhôp luôn luôn nghĩ đến ván mệnh quốc gia và dân tộc. Nói rộng ra trong chủ nghĩa hiện thực phê phán Nga, nhân vật chính diện, lí tưởng có một sức vang vọng mạnh mẽ. Nhân vật Rakhmétôp trong tiểu thuyết *Làm gì ?* của Secnusépxki

đã có ảnh hưởng lớn lao đối với các chiến sĩ cộng sản như Plékhanôp, Dimitrôp và cả Lênin nữa. Người ta bảo đọc văn học hiện thực phê phán Pháp thì sẽ hiểu biết nhiều hơn, nhưng đọc văn học hiện thực phê phán Nga thì say mê hơn là vì vậy.

### III - TÍNH CÁCH DIỄN HÌNH TRONG HOÀN CẢNH DIỄN HÌNH

Các nhà văn hiện thực phê phán quan niệm được "con người xã hội". Cố nghĩa là khi có được tư duy lịch sử - cụ thể, họ sẽ đặt con người trong một hoàn cảnh xã hội cụ thể rồi triển khai sự phát triển tính cách của nó theo sự diễn biến của hoàn cảnh đó. Mà đây vốn dĩ là cách nhìn tự giác, nghĩa là cũng đã được đúc kết sơ bộ trên bình diện lý luận ở các nhà văn và các nhà triết học thế kỷ XIX. Chính Bandacr đã từng nói : "Phái chặng xã hội đã từ những con người, tùy theo những hoàn cảnh trong đó nó hoạt động, tạo nên được bao nhiêu con người khác nhau" (Tựa *Tấn trò đời*) ; "Nghề thuật của nhà thơ trong thực tế phải nhằm thực hiện tốt nhiệm vụ nêu rõ một tính cách với bản chất tự nhiên của nó, được hình thành như thế nào trong hoàn cảnh mà nó kinh qua do số phận của chính nó" (Bélinxki) v.v...

Nguyên tắc lịch sử - cụ thể được phát huy cao độ với chủ nghĩa duy vật lịch sử và chủ nghĩa duy vật biện chứng. Từ đó Mác, Ăngghen qua việc phê bình các tác phẩm *Phrângxô Phôn Xickinghen* của Látxan. Cũ và mới của Mina Caoxki, *Cô gái thành thị* của Mácgarit Hácconex đã phát biểu nhiều về chủ nghĩa hiện thực, mà kết tinh là định nghĩa của Ăngghen trong thư gửi Mácgarit Hácconex năm 1888, trong đó có nhấn mạnh vấn đề "tài hiện chân thực tinh cách diễn hình trong hoàn cảnh diễn hình"<sup>(1)</sup>. Nhưng thật ra công thức của Ăngghen cũng có phần là tổng kết từ những cơ sở có trước như đã nói ở trên.

#### 1. Tính chung và tính riêng của diễn hình

Tính cách diễn hình là sự thống nhất hài hòa cao độ giữa tính riêng sắc nét và tính chung có ý nghĩa khái quát cao, là "người lạ mà quen" như một ý kiến của Bélinxki. Nó không chỉ có sự thống nhất giữa tính riêng và tính chung, vì đó vốn là tính chất thông thường của bất kỳ sự vật hay hiện tượng nào. Chỉ khi nào cái riêng thật *sắc nét*, cái chung lại phải thật *khái quát cao* nhưng không phải kéo dài theo hài cớ đối lập nhau, mà phải thống nhất nhau, hơn nữa lại phải hài hòa cao độ, thì lúc đó mới có diễn hình. Nó là kết quả sự xuyên thấm thật nhuần

(1) *Tái hiện* chứ không phải *mô tả*, nguyên văn tiếng Anh là *reproduction*. *Mô tả* là nói văn học nói chung, còn riêng chủ nghĩa hiện thực thì phải vuôn tên *tái hiện*.

nhiều của cả hai mặt cá thể hóa và khái quát hóa đều ở mức độ cao. Cho nên, nói một cách nghiêm ngặt, đến chủ nghĩa hiện thực phê phán mới thật sự có điển hình.

Hình tượng nhân vật trong chủ nghĩa cổ điển nặng về cái chung mà nhẹ về cái riêng. Chủ nghĩa lâng man thì lại nhấn mạnh cái riêng đến chỗ phi thường ngoại lệ, nhưng nhẹ về mặt tiêu biểu khát quát. Loại hai chỗ yếu – cũng có nghĩa đồng thời đã kế thừa hai chỗ mạnh của các phương pháp sáng tác đó, chủ nghĩa hiện thực phê phán đã đem lại được một sự kết tinh mới. Không phải ngẫu nhiên mà Bandacr đã gọi văn chương của mình là sự tổng hợp của "văn chương ý niệm" (littérature à idées, chỉ chủ nghĩa cổ điển) và "văn chương hình ảnh" (littérature à images, chỉ chủ nghĩa lâng man).

Về mặt cá thể hóa, chúng ta chú ý đến những ý kiến của Mác, Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực, nên tránh lối Sinle – hóa, mà phải Sécxpia – hóa. Nhận xét các nhân vật trong *Phrângxa Phón Xickinghen*, nặng tính chất chung chung trừu tượng, thiếu hẳn cá tính, Mác nói : "Đù muốn hay không, dâng lê ra lúc đó anh phải Sécxpia – hóa nhiều hơn nữa ; trái lại bây giờ tôi cho rằng khuyết điểm lớn nhất của anh là đã Sinle – hóa, tức là đã biến cả nhân thành những người phát ngôn đơn thuần cho tinh thần thời đại"(1). Tất nhiên, cá thể hóa nhân vật không có nghĩa là để cho nhân vật làm những việc độc đáo kí lạ, mà nhân vật vẫn có thể bộc lộ cá tính qua cách làm độc đáo của nó đối với những sự việc thông thường. Trong thư gửi cho Látxan, Ăngghen cũng có viết : "Theo tôi thì hình như đặc trưng của cá nhân không những thể hiện ở việc mà cá nhân ấy làm, mà còn bằng cách mà cá nhân ấy làm việc đó nữa"(2). Trong thư gửi cho Mina Caoxki, Ăngghen lại nhấn mạnh : "Mỗi nhân vật là một điển hình, nhưng đồng thời lại là một cá nhân hoàn toàn cụ thể, là con người này như ông già Hêghen đã nói"(3). Trong chủ nghĩa hiện thực phê phán, cá nhân tự nó là đối tượng trực tiếp của sự miêu tả ; cái khái quát, cái điển hình toát ra từ tính cách của con người cụ thể. Cá tính cao độ của nhân vật sẽ làm cho nó trở nên sinh động. Không phải ngẫu nhiên mà chỉ có những nhà văn hiện thực mới nói đến sự ám ảnh của nhân vật. Gôgôn, trong nhật kí, thường ghi lại rằng nhân vật hay làm điều bộ và thôi thúc ông ta. Sêkhôp khi viết kịch thì thường tưởng tượng rằng phải diễn viên cụ thể nào mới có thể sắm vai được một nhân vật nào đó của ông. Tác phẩm của Bandacr có nhiều tên tư sản như Guyom, Gôriô, Birêtô, Graxlanh, Rôgiôn, Crôven, những chủ nhà băng như Nuyxingien, Maparông, Kinle,

(1) Mác, Ăngghen, *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 367.

(2), (3) Mác, Ăngghen, *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 374, 380.

Duy tiê, những kẻ ăn chơi như Marxay, Trai, Raxtinhác, Vangdonétxo, những nhà báo như Luxta, Phinô, Vécnu, Emilo, Luyxiêng, Vinhông, Blóngdô, những chủ xuất bản như Vidan, Porsong, Dôria, Bachô, Phângdâng, Cavaliô, Dôgôrô v.v... thật là mỗi người mỗi vẻ, không ai giống một ai. Họ đều hiện ra với những cá tính sinh động, từ lì lợm, dáng vẻ, tác phong, tâm tư, hành động, ngôn ngữ, làm cho người đọc như đang tiếp xúc được với những con người cụ thể ở ngoài đời.

Về tính chung của điển hình, chúng ta có thể thấy qua lời ghi nhận sau đây của Ăngghen đối với những nhân vật trong *Phrângxô Phôn Kickingen*: "Các nhân vật chính thì thực sự là đại biểu cho những giai cấp và những trào lưu nhất định, do đó tiêu biểu nhất định cho thời đại của họ"<sup>(1)</sup>. Nhưng không nên ngộ nhận tính chung của điển hình chính là tính giai cấp. Bởi vì tính giai cấp chỉ là mặt bản chất nhất chứ không phải là bản chất duy nhất của con người. Trong *Tóm tắt các bài giảng về lịch sử triết học của Hêghen*, Lênin có viết: "Tư duy của con người ta đi sâu một cách vô hạn từ giả tượng đến bản chất, từ bản chất cấp một, nếu có thể nói được như vậy, đến bản chất cấp hai v.v... đến vô hạn. Theo nghĩa đen thì phép biện chứng là sự nghiên cứu mâu thuẫn trong ngay bản chất sự vật. Không phải chỉ riêng hiện tượng là tạm thời, chuyển động, lưu động, bị tách rời bởi những giới hạn có tính chất giả định, mà tất cả cái đó cũng đúng với bản chất của sự vật"<sup>(2)</sup>.

Như thế là bản chất sự vật cũng như của con người có nhiều tầng bậc và đều được khai quát vào văn học nghệ thuật qua việc điển hình hóa. Ngay trong ngôn ngữ chính luận, ngoài phạm vi giai cấp ra, Lênin cũng đã nói đến những hiện tượng điển hình cho dân tộc và thời đại: "tên địa chủ phản động điển hình"<sup>(3)</sup> "hạng người không điển hình đối với những năm sáu mươi"<sup>(4)</sup>, loại "diển hình mà người Pháp gọi là những tên hề xiếc quốc gia"<sup>(5)</sup>, "thứ triết lí điển hình của bọn tự do chủ nghĩa"<sup>(6)</sup>, "lập luận điển hình của phái Bun"<sup>(7)</sup>, "tầng lớp điển hình cho sự phát triển tư bản chủ nghĩa"<sup>(8)</sup> v.v... Và chẳng như trước đã chứng minh (xem lại chương III, tập một), không hề có tính giai cấp tách rời, cô lập, tĩnh tại, mà luôn luôn liên đới phát triển và chuyển hóa. Chính vì thế, mặc dù không tách rời, nhưng tính chung của điển hình không thể trùng khớp hoàn toàn với tính giai cấp, Lênin đã nói về Ôblômiôp, điển hình trong tiểu thuyết cùng tên của Gônsarôp, nhà văn hiện thực phê phán Nga, như sau:

(1) Mác, Ăngghen, Lênin bàn về văn học và nghệ thuật. Sđd. tr. 373.

(2) Bút kí triết học. NXB Sự thật. Hà Nội, 1963, tr. 282.

(3), (4), (5), (6), (7), (8) Lênin bàn về văn học và nghệ thuật. NXB Văn học nghệ thuật quốc gia. Mátxcova, 1957, tr. 62, 149, 58, 104, 94, 152.

"Đã có một điển hình cuộc sống Nga như thế là Oblomop. Hắn ta nằm mãi trên giường và vạch kế hoạch. Từ đó đến nay đã lâu lắm rồi... Nước Nga đã làm bá cuộc cách mạng, ấy thế mà những anh chàng Oblomop vẫn còn đấy, bởi vì Oblomop không chỉ là địa chủ, mà còn là nông dân, và không chỉ là nông dân mà còn là trí thức và không chỉ là trí thức mà còn là công nhân và là người công sản. Chỉ cần nhìn vào chúng ta, xem chúng ta họp hành, chúng ta làm việc như thế nào trong các hội đồng cũng dù để có thể nói rằng Oblomop xưa kia vẫn đang còn, và cần phải tắm rửa hắn nhiều lần, kl co, giũ, dập mới hòng nên chuyện gì được"(1).

Oblomop là một địa chủ, sự mơ mộng và lười nhác của y có nhiên là mang tính chất địa chủ. Đó là sự thực. Nhưng còn một sự thực nữa là không phải bất cứ địa chủ nào, đồng thời cũng không phải chỉ có địa chủ mới mơ mộng và lười biếng. Tính cách đốn mạt này của Oblomop còn bắt nguồn trong những điều kiện lịch sử của xã hội Nga tri trệ và lạc hậu trước cách mạng. Nó thâm ngâm khá phổ biến trong nhiều tầng lớp nhân dân Nga và còn di hại mãi về sau. Như thế, tính chung của Oblomop vừa "nhỏ hơn" lại vừa "lớn hơn" tính già cùi địa chủ. Cũng có thể thấy nhu vậy với điển hình Grangde của Bandac. Không phải tên tư sản nào cũng keo kiệt như Grangde. Ngược lại, keo kiệt như Grangde không phải chỉ có những tên tư sản. Những tên tư sản khác trong tác phẩm Bandac như Guyom, Goriô, Birôto, Graxanh, Rôgiôn, Croyen không phải đều là những tên keo kiệt, nhưng lại chính là điển hình cho các kiểu loại tư sản khác nhau. Ngược lại, tên địa chủ Pluskin trong *Những linh hồn chết* của Gogôn lại đúng là một tên keo kiệt.

Tóm lại, quan hệ giữa tính chung và tính già cùi của điển hình phải được hiểu một cách biện chứng, chúng có mối liên hệ hữu cơ không tách rời nhau - tính chung phải có tính già cùi, nhưng không đồng nhất với tính già cùi - tùy theo đê tài, ý đồ và trình độ khai quát của nhà văn mà tính chung sẽ có thể "nhỏ hơn" hoặc "lớn hơn" tính già cùi.

## 2. Mối liên hệ giữa tính cách và hoàn cảnh

Trước hết, thế nào là hoàn cảnh điển hình ? Nói một cách nghiêm ngặt, chỉ đến chủ nghĩa hiện thực với nguyên tắc lịch sử - cụ thể mới có thể xây dựng được hoàn cảnh điển hình. Trong văn học cổ đại Hi-Là, với quan niệm con người là con đê của thần linh, cho nên những hoàn cảnh bao quanh nhân vật thúc đẩy nó hành động không phải là

(1) *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*, NXB Văn học nghệ thuật quốc gia, Mátcedova, 1960, tr. 479.

những quan hệ xã hội thực tế, mà phần lớn là những lực lượng siêu nhiên thần bí. Tuyến con người dưới trần thế và tuyến thần linh trên đỉnh núi Ôlimpo song song tồn tại là vì vậy. Agamemnon tuốt kiếm, ấy là do một vị thần trên đỉnh núi Ôlimpo run rủi ! Chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng căn bản đã xây dựng được hoàn cảnh điển hình ; nhưng với quan niệm con người là "vũ trụ thu gọn" (microcosme), tuy có đề cao cái tôn nghiêm của con người, nhưng có phần chưa thật bám chắc vào xã hội, còn dấu vết của một thứ tư duy có màu sắc thần linh chủ nghĩa. Trong kịch của Sécxpia thường xuất hiện yêu ma quý quái, nhạt thực, nguyệt thực, ngựa ăn thịt người v.v... Rồi Mácbet nhờ có sấm truyền mà dự kiến được sự đổ vỡ của mình !

Chủ nghĩa cổ điển quan niệm con người là sản phẩm của lí tính : "Tôi tư duy tức là tôi tồn tại" (Đécác), cho nên hoàn cảnh chỉ là những môi trường đủ cho tính cách đơn nhất bộc lộ mà thôi. Chủ nghĩa lâng mạn có chú ý đến những hoàn cảnh xã hội, nhưng lại ảo tưởng hóa nó đi, như quan hệ chủ và thợ giữa Madolen và Phêngtin chẳng khác nào quan hệ giữa cha và con. Bởi vì chủ nghĩa lâng mạn quan niệm con người là sản phẩm của đạo đức, của lí tưởng. Chủ nghĩa tự nhiên lại nhấn mạnh khía cạnh bản năng sinh vật của con người. "Con vật - người" (bête humaine), cho nên chỉ khắc họa những môi trường đầy kích thích đủ để cho những khí chất (tempérament) bộc lộ mà thôi. Tất nhiên đây là nói những động hướng cơ bản nhất của mỗi phương pháp sáng tác, trong thực tế không có dạng thái thuần túy và đơn nhất như thế.

Với nguyên tắc lịch sử - cụ thể, với quan niệm "con người xã hội", chủ nghĩa hiện thực phê phán xây dựng được những hoàn cảnh điển hình. Đó là những hoàn cảnh của nhân vật được tái hiện vào trong tác phẩm, phản ánh được bản chất hoặc một khía cạnh bản chất trong những tình thế xã hội với một quan hệ giai cấp nhất định. Trong ý kiến của Mác, Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực, đó là "nội dung lịch sử có ý thức", "trào lưu lịch sử" (*Thư gửi Látxan*), "những quan hệ hiện thực" (*Thư gửi Mina Caoxki*), "hoàn cảnh bao quanh" (*Thư gửi Hácsonéx*).

Tất nhiên cũng như tính cách điển hình, ý nghĩa tiêu biểu khái quát của hoàn cảnh điển hình phải thông qua tính chất cụ thể riêng biệt của nó. Cái hiện lên trước mắt người đọc chính là những hoàn cảnh cụ thể riêng biệt này. Có điều qua những nét cụ thể riêng biệt đó, người đọc cảm thấy được những vấn đề xã hội rộng lớn. Thẳng hoặc, trong tác phẩm, nhà văn có trực tiếp giới thiệu những vấn đề xã hội bao trùm, nhưng đó chỉ là đường viền, là bối cảnh có tác dụng khơi gợi, chứ không phải là thành phần chủ yếu của hoàn cảnh điển hình có mối quan hệ biện chứng hữu cơ với tính cách điển hình. Hoàn cảnh điển hình phải bao gồm những sự kiện, những quan hệ do chính những tính cách tạo nên.

Bởi vì như chính Lênin đã nói : "Trong khi nghiên cứu những mối quan hệ thực tế và sự phát triển thực tế của những mối quan hệ đó, tôi đã nghiên cứu chính ngay cái kết quả hoạt động của những cá nhân đang sống"(1).

Khi đã xây dựng được những hoàn cảnh như vậy, thì tính cách chính là con đẻ của hoàn cảnh, được giải thích bởi hoàn cảnh. Ăngghen nói : "Động cơ hành động của họ không phải là những ham thích vụn vặt của cá nhân, mà là cái trào lưu lịch sử lôi cuốn họ" (*Thư gửi Látxan*) ; "hoàn cảnh bao quanh họ và bắt họ hành động" (*Thư gửi Háconex*). Plekhanop cho rằng Bandac "đã lấy những say mê ở trạng thái mà xã hội tư sản đương thời cung cấp cho ông với sự chăm chú của một nhà tự nhiên học. Ông theo dõi xem nó lớn lên và phát triển trong một môi trường xã hội nhất định như thế nào. Nhờ vậy mà ông trở thành một nhà văn hiện thực chủ nghĩa theo nghĩa sâu sắc nhất của từ này"(2). Chính vì thế mà những tính cách trong chủ nghĩa hiện thực, cho dù có lí kí, nhưng hoàn toàn có thể giải thích được. Vôtrin cũng phảng phát một cuộc đời có nhiều nét giống Giang Vangiang. Vốn là một tướng cướp bị tù khổ sai, vượt ngục và bị truy lùng, nhưng hắn đã chui được ngay vào cơ quan cảnh sát. Nhưng điều này "lạ mà quen". Bởi vì tái hiện Vôtrin, Bandac cũng đồng thời đặt nhân vật vào những hoàn cảnh lịch sử – cụ thể của xã hội tư bản, một xã hội mà ranh giới giữa pháp luật và phi pháp, xét trên thực chất, chỉ là hình thức. Bởi vì ngay những tên chộp bù trong guồng máy chính quyền của giai cấp bóc lột chẳng qua cũng là những tên "tướng cướp" được hợp pháp hóa. Trong một xã hội như vậy, một tên tướng cướp hoàn toàn có thể làm cảnh sát, thậm chí vì đã làm tướng cướp cho nên có thể hoàn thành "thiên chức" cảnh sát hiệu nghiêm hơn người khác. Vôtrin kết án xã hội tư bản danh thép, khốc liệt hơn ai hết, không phải chỉ vì hắn bị xã hội tư sản kết án, mà còn là vì hắn đã lấy ngay tội ác của xã hội tư bản để làm nên tội ác của chính mình.

Là con đẻ của hoàn cảnh điển hình, tính cách điển hình trở nên rất phong phú và đa dạng. Quá vây số lượng tính cách mà chủ nghĩa hiện thực tái hiện được nhiều chưa từng có. Chúng ta nhớ trước đây, trong chủ nghĩa lãng mạn, tính cách thường chỉ là phản thân của tác giả, cho nên số lượng không thể nào phong phú được. Nhưng nguyên tắc của các nhà văn hiện thực là phải bám vào những cảnh đời thực, do đó họ có thể thu được vô số những nguyên mẫu trong cuộc sống để tái hiện. Trong *Tán trò đời* của Bandac có 425 nhân vật quý tộc, 188 nhân vật

(1) Mác, Ăngghen, Lénin bàn về văn học và nghệ thuật. Sđd, tr. 173.

(2) Về văn học nghệ thuật. Mátxcova, 1948. tr. 837.

tư sản và 487 nhân vật tiểu tư sản v.v... Tổng cộng đến trên hai nghìn nhân vật bao gồm cả địa chủ, nhà kinh doanh, nhà buôn, chính khách, chủ ngân hàng, quan tòa, thầy kiến, linh mục, nhà báo, nghệ sĩ, nhà văn, thầy thuốc, võ quan, thợ may, thợ mộc, chủ hàng cơm, gác cổng, sên dầm, gái giang hồ v.v... Tất cả đã góp phần dựng lên những bức bích họa quy mô hùng vĩ mà sử thi của Homé cũng không sánh kịp.

Mặt khác, khi đặt nhân vật vào hoàn cảnh, mà hoàn cảnh xã hội bao giờ cũng phức tạp, cho nên tính cách nhân vật, mặc dù bao giờ cũng có thể nổi lên vài ba nét chủ đạo, nhưng chau tuân chung quanh đó còn có những biểu hiện đa dạng gần như chính con người thật ngoài cuộc đời. Chủ nghĩa cổ điển bị chỉ phơi bởi chủ nghĩa duy lí của Déacác quan niệm bản chất của con người một cách duy lí, cho nên chỉ xây dựng được những tính cách đơn nhất, độc diện. Acpagông của Molie chỉ là tính hà tiện được nhân cách hóa, do đó chỉ có hà tiện và hà tiện mà thôi. Nhưng Bandac đã xuất phát từ một trong những con người hà tiện trong một hoàn cảnh sống nhất định, cho nên Grangdê ngoài tính hà tiện nổi bật ra, còn có những nét tham lam, quý quyết, xảo trá v.v...

Cũng do đặt nhân vật trong hoàn cảnh, mà hoàn cảnh cuộc sống đứng yên chỉ là tạm thời, còn luôn luôn tiềm tiến và đột biến, cho nên tính cách của nhân vật luôn luôn phát triển. Chủ nghĩa duy lí của Déacác quan niệm bản chất của con người vĩnh hằng bất biến, cho nên những tính cách trong chủ nghĩa cổ điển luôn luôn tĩnh tại. Trái lại các nhân vật của chủ nghĩa hiện thực phê phán đều có quá trình phát triển. Luyxiêng trong *Vở mộng* của Bandac vốn là một người tốt, lại đẹp trai, một nhà thơ trẻ có tài, ấp ú ñiều ước mơ đẹp. Nhưng sau đó bị cám dỗ bởi hư vinh, tham gia vào nhóm quý tộc ở Anguylem, biến thành một chàng phong lưu hàng tinh, rồi đến cả của Pari hoa lệ. Nhưng Pari mà Bandac coi như một vực thẳm, một vũng bùn, khói "ung nhọt lờ loét nồng nặc trên hai bờ sông Xen" cuối cùng đã nhấn chìm Luyxiêng đến tận bùn đen. Tính cách của Luyxiêng đã dần dần bị tha hóa trong cái hoàn cảnh đầy tội ác và tráo trở đó.

### 3. Tính cách điển hình với thế giới chủ quan của nhà văn – Vấn đề "nhân vật nổi loạn"

Với việc "tái hiện tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình" mà một hệ quả trực tiếp của nó là tính cách trở thành con đẻ của hoàn cảnh, lần đầu tiên trong lịch sử văn học, chủ nghĩa hiện thực phê phán có được khái niệm "lôgic nội tại của tính cách". "Tính độc lập bên trong" hay "sự phát triển tự thân của tính cách" cũng đều có nghĩa tương tự. Có nghĩa là khi xây dựng nhân vật, nhà văn phải tuân theo quy luật khách quan của nó. Điều này không có gì lạ, không có gì mâu thuẫn

với cái quy luật chung là hình tượng nhân vật là con đẻ tinh thần của nhà văn. Tính cách nhân vật giờ đây phụ thuộc vào hoàn cảnh điển hình, hay nói cho toàn diện hơn, nó vẫn chịu sự chi phối của chủ quan nghệ sĩ, nhưng là một thứ chủ quan đã nám bát được chân lí khách quan. Bởi vì, chỉ có những nhà văn hiện thực, sáng tác mới là và phải là một quá trình thâm nhập, nghiên ngẫm, nghiên cứu trực tiếp thực tế, nói một cách khác, là quá trình khách quan hóa liên tục cái chủ quan. Nhà văn lảng漫 không đặt ra vấn đề này. Bất kì nhân vật cụ thể nào của chủ nghĩa hiện thực, mặc dù có thể có nguyên mẫu hoặc là do hư cấu, nghĩa là có thể vẫn có hoặc vốn không có ở ngoài đời, nhưng kiểu loại nhân vật đó dùt khoát đã tồn tại ở ngoài đời trong một hoàn cảnh nhất định với tính cách và vận mệnh khách quan của nó. Muốn tái hiện chân thật nó, không có con đường nào khác, trước hết nhà văn phải tuân theo logic khách quan của nó. Tất nhiên, nhà văn hoàn toàn có thể điều khiển nhân vật của mình một cách tùy tiện, nhưng họ sẽ thôi không còn là nhà văn hiện thực nữa. Mặc dù từng phê phán : "Ô Ogien Xuy, nhân vật hành động phải phục tùng cái ý đồ vốn có của nhà văn, cái ý đồ thúc đẩy ông ta buộc họ hành động không phải theo cách nào khác, mà là theo kết quả của những ý nghĩ vốn có của ông ta" (*Gia đình thần thánh*). Chính vì thế mà *Bí mật thành Pari* không phải là tác phẩm hiện thực.

Tóm lại, qua vấn đề này, so với các phương pháp sáng tác trước đó, lần đầu tiên đến chủ nghĩa hiện thực xuất hiện một đặc điểm không phải ở chỗ nhân vật của nó nói riêng, tác phẩm của nó nói chung chỉ có phương diện khách quan, chỉ có phương diện nhận thức, không liên quan gì đến chủ quan nhà văn, mà là ở chỗ chủ quan của nhà văn có thể và cần phải phù hợp với thực tế khách quan.

Một hệ quả nữa của tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình là hiện tượng "nhân vật nổi loạn" trong chủ nghĩa hiện thực. Tachiana đã lấy chồng, Anna Carenina tự vẫn đều bất ngờ với Puskin và L.Tonxtoi. Từ chỗ phản cảm đến chỗ dần dần đồng tình đến mức lo lắng cho kết cục bi đát của Anna, nhiều bạn đọc đã viết thư cho đại văn hào yêu cầu tranh cho nàng cái kết cục bi đát đó, nhưng cuối cùng tác phẩm vẫn được viết như đã thấy. Câu nói sau đây của ông như một lời thanh minh : "Biết làm thế nào được... Nói chung các nhân vật nam nữ của tôi đôi khi làm những việc mà thật tình tôi không muốn : họ làm những điều mà họ cần phải làm". Điều này cũng không có gì huyền bí. Như trên đã nói, đối với nhà văn hiện thực, sáng tác là một quá trình thâm nhập và nghiên ngẫm thực tế để khách quan hóa cái chủ quan, nhất là với những tác phẩm quy mô và tầm cỡ, quá trình đó có khi được tính bằng hàng mươi năm. Trong quá trình lâu dài đó, rất có thể nhà văn phát hiện thêm những khía cạnh mới trong chân lí đời sống buộc phải

diều chỉnh lại dự kiến chủ quan ban đầu của mình. Như thế "nhân vật nổi loạn" có nghĩa là hướng đi về sau của nó mâu thuẫn với dự kiến chủ quan ban đầu, chủ văn hoàn toàn phù hợp với sự thay đổi về sau trong nhận thức của nhà văn. Ở đây không hề có chuyện mâu thuẫn giữa thế giới quan và sáng tác như một số luận điệu xuyên tạc những lời phát biểu về sự "bất ngờ" của các nhà văn nói trên. Hoàn toàn ngược lại, chính hiện tượng này càng chứng tỏ thế giới quan quyết định sáng tác, bởi vì khi nhận thức nhà văn đã thay đổi, nhân vật phải thay đổi theo. Có điều, vì ý đồ ban đầu của nhà văn thường là do sự thai nghén ấp ú lầu ngay, cho nên khi buộc phải thay đổi, vẫn sẽ còn lưu lại những ẩn tượng đã diệt nào đó. Điều này không thể có ở nhà văn lăng man, mặc dù nhân vật của họ lại có quá nhiều dột biến. Giang Vangiêng người tù khổ sai vượt ngục, ra ngoài vẫn còn tất ăn cắp, thế mà chỉ cần qua một đêm được đức giám mục Mirien cảm hóa đã trở thành một con người giàu đức độ vị tha, rồi lại trở thành chủ xưởng và thị trưởng v.v... Nhưng tất cả những cái dột biến đó không phải là do tái diều chỉnh lại theo quy luật khách quan, mà là kết quả của những ảo tưởng tốt đẹp nhưng rất tùy tiện trong chủ quan vốn có của Victor Hugo, do đó không hề và không thể gây ra bất ngờ nào cả.

Các nhà văn hiện thực, dù là nhà văn hiện thực, cũng không thể vốn có được nhận thức đúng đắn ngay từ đầu đối với bất cứ nhân vật và hoàn cảnh nào bao chung quanh nó. Vấn đề là họ biết thay đổi uốn nắn lại cho phù hợp với thực tế, cho dù điều đó không khi nào có thể hoàn thành một cách triệt để. Xuất phát từ triết lí "tú thiện bản thân", trong dự thảo về *Sống lại*, L.Tônxtôi vốn cho Nhêkhliudốp ăn năn hối hận ngay từ đầu và lập tức cưới Maxlöva, nhưng để tránh tai tiếng một chàng công tử thành hôn với một cô gái nghèo hèn, cho nên đưa ra nước ngoài sinh sống. Ý nghĩ tốt bụng này có thể đúng với trường hợp cá biệt – thời trẻ của L.Tônxtôi cũng phảng phát một câu chuyện có phần nào tương tự – nhưng sẽ không có ý nghĩa tiêu biểu khái quát. Một chàng quý tộc cho dù có lòng trong trắng của thời trai trẻ, sau khi dần diu có thể ăn hận, nhưng tự nguyện trói buộc cả cuộc đời của mình với thân phận của một cô gái bình dân là điều khó có trên đời này. Cho nên về sau chính L.Tônxtôi cũng tự cảm thấy viết như thế là lí tưởng hóa nhân vật, không bộc lộ được bản chất xã hội phổ biến của nó, và nhà văn cũng sẽ thiếu đi quy mô và trường diện để tố cáo và phê phán hiện thực xã hội lúc bấy giờ. Cho nên dứt khoát Nhêkhliudốp, dù có tốt bụng đến đâu cũng phải ruồng bỏ Maxlöva, để cô phải dần thân vào cuộc đời gió bụi của gái giang hồ, rồi cuối cùng mới ra tay cứu vớt. Triết lí "tú thiện bản thân" của L.Tônxtôi vẫn còn đó, nhưng được bộc lộ trong bối cảnh và thời điểm khác về sau mới có thể chấp nhận được.

Cần lưu ý thêm rằng, không phải bất cứ nhân vật nào trong chủ nghĩa hiện thực cũng "nổi loạn", mặc dù bất cứ nhân vật nào của nó cũng có lôgic nội tại và quy luật phát triển khách quan. Bởi vì nếu đó là thuộc loại nhân vật giản đơn, hoặc là nhân vật phức tạp nhưng vốn dì nhà văn đã quen thuộc, do đó, nhà văn đã dự kiến đúng đắn vận mệnh và tính cách khách quan của nó một cách đúng đắn ngay từ đầu. Mặt khác, hiện tượng nào là "nhân vật nổi loạn", chỉ có nhà văn nói ra mới biết được, trừ phi chúng ta may mắn được dịp đối chiếu với bản chính thức của tác phẩm với những bản thảo đầu tiên.

#### IV - THI PHÁP

##### 1. Kế thừa có đổi mới thi pháp lăng mạn chủ nghĩa

Nếu có sự đối lập giữa chủ nghĩa hiện thực phê phán với chủ nghĩa lăng mạn tiêu cực, thì cũng có sự gần gũi giữa nó với chủ nghĩa lăng mạn tích cực. Hai phương pháp sáng tác này ra đời không cách xa nhau lắm. Tạp chí lăng mạn *Globe* xuất hiện năm 1824 và *Tua kịch "Cromoën"* của Victo Huy gõ ra mắt năm 1827, thi tiểu thuyết *Đỏ và đen* của Xtangdan chào đời cuối năm 1830. Hơn nữa cả hai đều song song tồn tại khoảng trên dưới hai mươi năm. Đến sâu hơn, chúng ta càng thấy sự "xâm nhập", tác động lẫn nhau giữa hai phương pháp sáng tác này. Có lúc cả hai cùng đứng trên một trán tuyến để chống lại tan rã của chủ nghĩa cổ điển đương thời. Bản luận chiến *Raxin và Sécpia* viết năm 1823 - 1825 là do Xtangdan mệnh danh là chủ nghĩa lăng mạn mà ông cũng không phân biệt rõ giữa nó với chủ nghĩa hiện thực, cho nên có những điểm giống với *Tua kịch "Cromoën"* của Victo Huygõ. Nhiều nhà văn hiện thực tiêu biểu như Mérime và ca Bandác đã mở đầu con đường sáng tác của mình bằng chủ nghĩa lăng mạn, một số sách văn học sử Pháp như của Lanxong chẳng hạn đã xếp hai vị vào phương pháp sáng tác này. Và ngay Phlôbe trong thời kì đầu cũng vậy. Ngược lại, một số nhà văn lăng mạn tích cực tiêu biểu lần đầu cũng tiệm cận với chủ nghĩa hiện thực phê phán, như Giorgio Xang trong giai đoạn sáng tác thứ hai và Victo Huygõ về cuối đời. Không phải là hoàn toàn vô căn cứ mà về sau này Aragông cho *Những người khốn khổ* thuộc chủ nghĩa hiện thực. Tất cả những điều nói trên cho thấy việc chủ nghĩa hiện thực phê phán tiếp thu chủ nghĩa lăng mạn tích cực về một vài phương diện thi pháp là điều dễ hiểu.

Trước hết là việc mở rộng thêm dải tài. Việc phân biệt dải tài thiếu dân chủ đã để dại hại mãi đến thế kỉ XIX. Thacoray cũng đã phải mỉa mai : "Công chúng lịch sự không thể chịu được nổi một cuốn tiểu thuyết mô tả chân thực những thói ô uế của người đời, cũng như những phu

nữ chân chính lịch sử người Anh hoặc người Mĩ không bao giờ chịu để cho danh từ *cái quần* lọt vào lỗ tai tinh khiết của họ" (*Hội chợ phù hoa*). Nhưng, như đã thấy, chính chủ nghĩa lâng mạn tích cực đã giải phóng nghệ thuật bằng cách mở rộng dể tài, xóa bỏ sự ngăn cách giữa cái cao quý và cái thấp hèn, cái cao cả với cái kệch cỡm; cái đẹp với cái xấu. Nhưng dù sao Huygô còn chủ trương : "Sự hài hòa của những cái trái ngược" (*harmonie des contraires*), cho nên vẫn yêu cầu nghệ thuật tránh "một cái tệ giết chết nó là cái thông thường". Trên cơ sở đó, với cảm hứng chủ đạo là phê phán, chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX đã nhấn mạnh thêm, cần phải đưa toàn bộ những cái hằng ngày, kể cả mọi cái hèn kém, xấu xa vào nghệ thuật. Bandac nói tác phẩm của ông "bao trùm cả lịch sử và sự phê phán xã hội, sự phân tích những tệ lậu và sự tranh luận về những nguyên lý của nó" (*Tựa Tán trò đời*). Phê phán cái tệ lậu tức là, dù gián tiếp, ca ngợi cái lí tưởng. Nhà mĩ học Pháp Xêâyಗid nói chủ nghĩa hiện thực phê phán là "chủ nghĩa lí tưởng xấu xa" là theo một nghĩa như vậy.

Gắn liền với trên, đi ngược lại chủ trương "mô phỏng cổ đại" chuyên bắt chước những tác phẩm văn nghệ cổ Hi - La của chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lâng mạn đã chú ý khai thác dể tài trong lịch sử dân tộc mình. Chủ nghĩa hiện thực phê phán đã tiếp nối truyền thống đó. Xtângdan nói : "Thú thực rằng tôi thích được xem trên sân khấu Pháp *Cái chết của quận công Đô Ghido ở Bloa*, hay *Gian Dạc và người Anh...*, những bức tranh vĩ đại và bi thảm ấy rút từ biến niên sử của chúng ta, sẽ làm rung động sợi dây nhuệ cảm của mọi trái tim người Pháp..., hơn là đối với những nỗi bất hạnh của Édip" (*Raxin và Séxplia*). Theo tinh thần đó, không những xã hội hiện đại mà cả những biến cố trong lịch sử nước Pháp vẫn tìm được sự phản ánh trong các tác phẩm văn học hiện thực phê phán Pháp : *Giácori*, *Thời sự triều đại Sắclo IX*, *Chiếm đồn* của Prôxpe Mêrimé, *Những người Suông*, *Catorin da Mêđixic*, *Một việc ám muội* của Bandac v.v...

Cuối cùng, chống lại bá quyền của lí trí trong chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lâng mạn rất dể cao chất trữ tình trong văn học nghệ thuật. Một biểu hiện của nó là thể loại tự truyện dược đề cao. Chủ nghĩa hiện thực hướng về những vấn đề xã hội rộng lớn, nhưng vẫn tiếp thu phẩm chất này của chủ nghĩa lâng mạn, bởi vì nó cho cùng, lòng người, nhân tâm, cũng chính là một phương diện khác của cuộc đời, của thế sự. Cố điều, vì gắn chặt với hoàn cảnh xã hội, những phương diện có khi mang tính chất tự thuật trong chủ nghĩa hiện thực phê phán đã mất đi tính chất trừu tượng và có phần mơ hồ trong chủ nghĩa lâng mạn, mà trở nên sâu sắc hơn, toàn diện hơn. Juylêng Xoren của Xtângdan, Raphaen do Valentin hay Luyxiêng do Ruybemprê của Bandac, Phrétéric Môrô của

Phlôbe, một phần phản ánh chính con người của tác giả, đồng thời lại phản ánh sâu sắc tần bì kịch của cả một lớp thanh niên thời đại, sống trong môi mâu thuẫn đau xót giữa cá nhân và xã hội, một đặc trưng của xã hội tư bản ngày càng đi vào con đường bế tắc.

## 2. Sự chân thực của chi tiết<sup>(1)</sup>

Đây cũng là một khía cạnh quan trọng trong định nghĩa của Ăngghen, bên cạnh vấn đề điển hình. Nếu khoa học chủ yếu là biện luận qua những luận điểm, luận cứ, luận chứng, thì trong văn học chủ yếu là mô tả, dan dệt bằng những chi tiết. Chi tiết là đơn vị nhỏ nhất có thể chia ra được tùy theo một tương quan và yêu cầu nhất định. Nó có thể là một dáng hình, một lời nói, một cử chỉ, một nét sinh hoạt, một khâu quan hệ. Chi tiết chân thực là những cái có thật hoặc có thể có thật về những phương diện nói trên trong thiên nhiên, xã hội và lòng người. Văn học là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan, cho nên bất kỳ phương pháp sáng tác nào cũng đều ít nhiều có chi tiết chân thực. Khi Raxin để cho Ăngdrômac nói với Piaruyx : "Hôm nay tiên thiếp chưa được hôn con" thì có nhà phê bình nói ông đã vượt ra ngoài phạm vi của chủ nghĩa cổ điển, bởi vì nó chân thật quá như trong cuộc sống hàng ngày. Chủ nghĩa lãng mạn cũng không ít chi tiết chân thực, như chuyện bán tóc, bán răng của Phêngtin để nuôi con vì trót dại, hay chuyện đánh cáp bánh mì để nuôi đàn cháu nhỏ của Giang Vangiêng v.v...

Nhưng, chẳng hạn, chủ nghĩa lãng mạn theo nguyên tắc chủ quan, phát huy đến mức tối đa kiểu sáng tác tài tạo, cho nên không thể sử dụng nhiều chi tiết chân thực được : "Nghệ thuật không phải là sự mô tả thực tại có thực, mà là sự tìm tòi chân lý ở lí tưởng" (Giorgio Xang) v.v... Ngược lại, chủ nghĩa hiện thực tuân theo nguyên tắc khách quan, phát huy đến cao độ kiểu sáng tác tài hiên : Nghệ thuật phải như "một tấm gương xé dịch trên con đường lớn" (Xtangdan) ; "Chính bản thân xã hội Pháp mới là sứ giả, mà tôi chỉ là thư kí" (Bandac) ; "Tài hiên sự thật, thực tại cuộc sống một cách chân thực và mạnh mẽ là hạnh phúc cao quý nhất của nhà văn ngay cả khi sự thật ấy không phù hợp với những thiên cảm riêng của nhà văn" (Tuôcghênhép) ; "Người nghệ sĩ là nghệ sĩ vì đối tượng như thế nào thì anh ta thấy như vậy, chứ không phải anh ta muốn thế nào thì anh ta thấy như vậy" (L.Tônxtôi) v.v... Chính vì thế mà chi tiết chân thực dồi dào chưa từng có ở chủ nghĩa hiện thực.

Trong *Épghéni Ônêghin*, Puskin đã tả khá tì mỉ những khách thính tráng lệ ở Pêtécbua với những dạ hội, yến tiệc, trong đó bọn quý tộc

(1) Mặc dù trong thư gửi Hâcdanex nguyên văn bằng tiếng Anh, chữ *truth* vừa có nghĩa *chính xác* vừa có nghĩa *chân thực*, nhưng không nên dịch là *chính xác* của chi tiết, bởi vì *chính xác* chỉ là vấn đề của khoa học; trong văn học nghệ thuật chỉ đặt vấn đề *chân thực* mà thôi.

dèm pha, nơi xấu, châm chọc nhau nhưng cũng có những buổi tiếp tân đầy lòng mến khách, rồi những buổi hàn huyên giữa cô tiểu thư và người già, những cảnh nông thôn nước Nga xưa với những con đường đất gồ ghề chật hẹp, cô xe tam mã, mùa đông bão tuyết và chiếc ấm xamôva sôi réo, những diệu vũ dân gian và tục lệ ma chay, gà bán, v.v... Thậm chí Puskin còn ghi lại việc ăn ở, may mặc, di lại, nội dung một thực đơn, những dòng chữ trên một tấm biển quảng cáo, những điều khoản trong một chứng từ thanh toán nợ nần của tòa án. Rồi Puskin cũng dựng lại với những chi tiết tưởng chừng như vô nghĩa : "Tachiana hồi nhỏ không thích chơi búp bê, ít nói, ít cười, hay sợ sệt như một con nai rừng thức dậy trước mặt trời, thích mùa đông giá lạnh, khi yêu thì trò chuyện bằng quơ và gắt lên với vũ già, nhớ người yêu thì đứng trước song cửa thẫn thờ tư lự và lấy ngón tay kiều diễm vẽ lên mặt kính lạnh ướt vì hơi thở của nàng bài chữ E.O". Và về người bác vừa mới qua đời của Ônêghin thì : "Bác ta suốt bốn mươi năm trời chỉ biết ăn và chỉ biết gây gỗ với mu quản gia, ngồi nhìn qua cửa sổ và đập chết lù ruồi" v.v... L.Tônxtôi cũng miêu tả tí mì chuyện rửa rây của Nhékliudóp, cách ăn sò huyết của Ôblônxki, chuyện sắp xếp đồ đạc vào rương hòm của Natasa, cuộc di săn của Rôxtóp v.v...

Bất kì chi tiết chân thực nào cũng có một ý nghĩa tương đối độc lập của nó, đó là tác dụng "thực cảm" góp phần dan dæt nên những cảnh sinh động làm cho người đọc quên đi việc đọc tác phẩm, mà như được tiếp xúc với chính cảnh đời thực. Nhưng sứ mệnh chủ yếu của chi tiết chân thực trong chủ nghĩa hiện thực là ở chỗ góp phần tái hiện chân thực tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Chẳng hạn, tính cách hám vàng của Grångdæ được bộc lộ mạnh mẽ qua chi tiết sau đây : "Khi cha xứ đến rửa tội cho hán, cặp mắt hán đã chết dờ từ lâu bỗng sáng lên lúc nhìn thấy cây thánh giá, đôi đèn, cái lọ nước bằng bạc. Hán nhìn chằm chặp những thứ ấy và cái chớp mũi của hán động dại lần cuối, khi ông cố đạo đưa cây thánh giá mạ vàng kế môi hán để hán hôn hình đức Giêsu, thì hán vùng lên một cách khủng khiếp để chụp lấy cây thánh giá. Sự gắng sức cuối cùng này đã làm cho hán kiệt sức". Chính vì chủ yếu là phải phục vụ cho việc điển hình hóa như vậy, cho nên bản thân chi tiết cũng phải được điển hình hóa. Phải mang tính nội dung như vậy, cho nên tính chân thực của chi tiết mới trở thành một phương diện trong thi pháp của chủ nghĩa hiện thực. Và chính đây cũng là chỗ khác nhau về bản chất giữa chủ nghĩa hiện thực với chủ nghĩa tự nhiên trong việc sử dụng chi tiết chân thực. Chi tiết chân thực trong chủ nghĩa tự nhiên cũng vô cùng dồi dào, nhưng được sử dụng một cách xô bồ, tràn lan, không chọn lọc, không được điển hình hóa. Về cuốn tiểu thuyết *Lời di chúc của người cha* của nhà văn tự nhiên chủ nghĩa Vinisencô, Lénin thừa nhận rằng lác đác trong cuộc sống có tất

cả những diêu khùng khiếp như trong tác phẩm. "Nhưng tập hợp tất cả những diêu đó lại với nhau và tới mức như thế, tức là về việc ra những diêu khùng khiếp, khùng bố cả trí tưởng tượng của bản thân và khùng bố cả người đọc"<sup>(1)</sup>. Người kiên quyết lên án cái lối chộp lấy những sự kiện nhỏ riêng biệt, cái thói dùa với những ví dụ, ghép chúng lại với nhau một cách tùy tiện, gây những tác hại không nhỏ. Cho nên mặc dù có hai vẽ chi tiết và điển hình và đều quan trọng, nhưng trọng điểm trong định nghĩa của Ăngghen về chủ nghĩa hiện thực là ở vấn đề điển hình. Xét theo quan điểm hệ thống, chi tiết là yếu tố, tính chân thật của nó là phương tiện không thể xem nhẹ, nhưng trên cơ sở đó, tính chân thật của chính thể là điển hình (tinh cách, hoàn cảnh) mới là cứu cánh và quan trọng hơn. Sự thống hợp về tính chân thật của điển hình và dĩ nhiên của cả những chi tiết đã đem lại cho chủ nghĩa hiện thực một giá trị nhân thức lớn lao. Ăngghen đã đánh giá về *Tán trò dời* của Bandac như sau :

"Xung quanh cái bức tranh trung tâm này, Bandac tập trung tất cả lịch sử của xã hội Pháp, ở đây tôi đã biết được; ngay cả theo ý nghĩa kinh tế học, nhiều chi tiết (chẳng hạn về sự phân phôi lại động sản và bất động sản sau cuộc cách mạng) hơn ở các quyển sách của tất cả những nhà chuyên môn: các sử gia, các nhà kinh tế học, các nhà thống kê của thời kì này cộng lại"<sup>(2)</sup>.

Belinxki cho *Epgheni Onéghin* của Puskin là "đại bách khoa toàn thư của xã hội Nga", Lénin khẳng định "L.Tonxtôi, tấm gương của cách mạng Nga", ngoài những điển hình sâu sắc, còn là vì những chi tiết chân thực được điển hình hóa dồi dào trong các tác phẩm đó.

### 3. Sự nêu rõ của thể loại tiểu thuyết xã hội

Sự dồi dào về chi tiết chân thực nói trên, thật ra chỉ có thể thực hiện đến tối đa ở thể loại tự sự, mà tiêu biểu nhất là tiểu thuyết. Ở đây có sự giao tiếp giữa thể loại và phương pháp sáng tác. Đã dành, chẳng hạn chủ nghĩa cổ điển có thể bộc lộ trong thơ ngũ ngôn, chủ nghĩa lãng mạn có trong kịch và tiểu thuyết, chủ nghĩa hiện thực có ở trong thơ. Đó là sự thực, nhưng còn một sự thực khác, đó là chủ nghĩa cổ điển thích hợp với thể loại kịch, chủ nghĩa lãng mạn với thơ trữ tình, và chủ nghĩa hiện thực với tiểu thuyết.

(1) *Lénin toàn tập*, T. 29, tr. 502 (tiếng Nga).

(2) Mác, Ăngghen, *Lénin bàn về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 385.

Chủ nghĩa hiện thực, như trên đã thấy, có tham vọng phản ánh cuộc đời này một cách toàn diện, sẽ không hoàn thành sứ mệnh đó, nếu chủ yếu chỉ sử dụng những thể loại quy mô nhỏ hoặc vừa. Bandac muốn viết nên bộ "Nghìn lẻ một đêm của phương Tây", muốn sáng tạo ra cả một thế giới để sánh ngang với Chúa. Chỉ có thể loại tiểu thuyết như trong *Tấn trò đời* mới làm được việc ấy. Và cũng không phải ngẫu nhiên các tác giả tiêu biểu của chủ nghĩa hiện thực đều là tiểu thuyết gia : Xtangdan, Bandac, Phlôbe, Dickenx, Thacoray, Tuốcghênhép, L.Tonxtôi v.v... Xét con đường sáng tác của từng nhà văn cũng thấy rõ, con đường vươn lên tiểu thuyết cũng là quá trình tăng cường dần tính chất hiện thực chủ nghĩa trong sáng tác. Để đạt đến những tác phẩm hiện thực dưới hình thức tiểu thuyết tiêu biểu cho sáng tác của mình, Tuốcghênhép đã dì từ những truyện ngắn ; Thácoray, Gônsarôp, L.Tonxtôi đã dì từ những kí sự và truyện vừa.

Các nhà lí luận trong quá khứ cũng thừa nhận điều này. Heggen không phải hoàn toàn khẳng định sau "hình thái lâng mạn" nghệ thuật sẽ bị triệt tiêu để nhường chỗ cho triết học, mà thật ra có dự cảm một loại nghệ thuật có tính chất hiện thực sẽ ra đời cùng với tiểu thuyết. Ông đã nhìn thấy tiểu thuyết là một loại hình mới mẻ đại biểu "cho sự thi của xã hội cận đại... về mặt hứng thú, tình cảm, tính cách nhân vật, và quan hệ cuộc sống đều tỏ ra phong phú nhiều màu sắc, có một bức tranh rộng rãi của toàn thế giới" (*Mĩ học*, quyển III). Bélinxki cũng nói : "Tiểu thuyết hiện thời của phương Tây là sự tái hiện thực tại với toàn bộ sự thật trần truồng của nó"<sup>(1)</sup>. Mác cũng thấy sức mạnh của chủ nghĩa hiện thực trong tiểu thuyết, khi nói : "Trường phái hiện tại lỗi lạc những nhà tiểu thuyết Anh mà những trang tiểu biếu và hùng hồn đã phát hiện cho thế giới thấy nhiều sự thật chính trị và xã hội hơn là tất cả những nhà chính trị chuyên nghiệp, những nhà chính luận và những nhà luận lí học cộng lại"<sup>(2)</sup>.

Tất nhiên, tiểu thuyết vốn là thể loại đã có từ trước, nhưng khi nó đã trở thành thể loại chính của chủ nghĩa hiện thực thì biến thành thể loại tiểu thuyết xã hội. Từ thế kỉ XVII, Huyê năm 1670, trên cơ sở thực tiễn sáng tác đương thời, đã định nghĩa tiểu thuyết là "những hư cấu

(1) *Toàn tập*, T. IX, tr. 351.

(2) Mác, Enggen, *Lênin bàn về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 362.

về những chuyện tình yêu viết bằng văn xuôi một cách nghệ thuật để mua vui cho người đọc". Nhưng đến thế kỉ XIX, Döla, mặc dù là trưởng tràng của chủ nghĩa tự nhiên, nhưng đồng thời cũng là nhà văn hiện thực nổi tiếng, đã có thể nói : "Thay thế cho loại tiểu thuyết hiệp sĩ, tiểu thuyết phiêu lưu, tiểu thuyết lãng man và lí tưởng hóa, chúng ta có một loại tiểu thuyết hoàn toàn mới - đó là sự phê phán một cách đúng đắn các dục vọng, đạo đức và hành vi của nhân vật chính, chúng được đưa ra trình diễn và được nghiên cứu trong mối quan hệ gắn bó giữa bản chất thật sự của chúng với những tác động của môi trường và hoàn cảnh"<sup>(1)</sup>. Tiểu thuyết xã hội với đặc điểm dễ thấy là quy mô của nó : *Gia đình Ruggong Máca* của Döla và đặc biệt là *Tần trò dời* của Bandács với hàng trăm tác phẩm chưa đựng bên trong v.v... Nhưng tất nhiên, vấn đề là nội dung xã hội rộng lớn, toàn diện và tinh tế xuyên thấm vào tất cả phương diện của cuộc sống. Chẳng hạn như tình yêu dường như là một chủ đề "vĩnh cửu" nhưng trong tiểu thuyết hiện thực là gắn chặt với những vấn đề xã hội, như tình yêu của Ônêghin chẳng hạn. Nhà phê bình Xtrakhổp cùng thời với L.Tônxiỗi đã nói về những tiểu thuyết hiện thực của văn hào như sau : "Vĩ đại và đẹp đẽ biết bao ! Chưa một nền văn học nào của thế giới đem lại cho chúng ta một cái gì tương tự như thế. Hàng nghìn nhân vật, hàng nghìn cảnh dời, dù mọi địa bàn quốc gia và đời sống cá nhân lịch sử, chiến tranh, với mọi thâm cành có trên trái đất, với mọi dục vọng, mọi yếu tố trong cuộc sống con người, từ tiếng khóc của trẻ sơ sinh đến cơn dông cuối cùng của người già lúc từ giã cõi đời, mọi nỗi đau và mọi điều hạnh phúc, thật gần gũi với con người, dù mọi trạng thái tâm hồn, từ tâm trạng của một tên ăn cắp tiền của bạn đến cao trào của chủ nghĩa anh hùng và sự bùng sáng bên trong của một tư tưởng - tất cả đều hiện diện trong bức tranh này. Nhưng trong đó không một nhân vật nào che khuất nhân vật khác, không một cảnh nào, không một ấn tượng nào bị nhầm lẫn với cảnh khác, ấn tượng khác, tất cả đều đúng chỗ, tất cả đều rõ ràng, mạch lạc và tất cả đều khớp nhau và hoàn chỉnh. Giống như một kì quan trong nghệ thuật, hơn nữa là một kì quan được tạo ra bằng những phương tiện giản dị nhất, chưa từng có ở trên đời"<sup>(2)</sup>. Tính chất

(1) *Tuyển tập Döla*. Mátxcova, 1966, tr. 421.

(2) *Những bài phê bình về Tuổi ghênh hép và L.Tônxiỗi*. Kiếp, 1901, T. I, tr. 272.

toàn diện và sâu sắc này cũng có thể xem là đặc điểm chung của tiểu thuyết hiện thực. Và có thể thấy thêm rằng, xét về mặt nào đó, tiểu thuyết hiện thực là một thể loại tổng hợp, trong đó có chứa đựng những yếu tố của trữ tình, tự sự, kịch và kí.

Đặc trưng của tiểu thuyết là vấn đề đã giải quyết trong phần *Theo loại*. Ở đây chỉ đề cập đến sự gắn bó giữa nó với chủ nghĩa hiện thực, xem nó như một phương diện của thi pháp về thể loại của phương pháp sáng tác này mà thôi.