

Bài báo nghiên cứu

TIẾP CẬN VĂN BẢN KỊCH TỪ LÍ THUYẾT THỂ LOẠI – TRƯỜNG HỢP *VŨ NHƯ TÔ* CỦA NGUYỄN HUY TƯỜNG

Phạm Ngọc Lan

Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam

Tác giả liên hệ: Phạm Ngọc Lan – Email: lanpn@hcmue.edu.vn

Ngày nhận bài: 12-10-2024; ngày nhận bài sửa: 10-01-2025; ngày duyệt đăng: 28-02-2025

TÓM TẮT

Chương trình Ngữ văn 2018 của Bộ Giáo dục và Đào tạo (GD&ĐT) với định hướng giảng dạy đọc hiểu theo đặc trưng thể loại đang đặt ra nhiều thách thức đối với giáo viên (GV) và học sinh (HS), đặc biệt với thể loại kịch vốn dĩ chưa được chú ý đúng mức ở chương trình trước đây. Bài viết trình bày những đặc trưng của thể loại kịch và một số gợi ý tiếp cận thể loại này khi giảng dạy đọc hiểu ở trường trung học phổ thông (THPT), đáp ứng các yêu cầu của chương trình. Bài viết cũng phân tích sâu vở kịch *Vũ Như Tô* của Nguyễn Huy Tưởng như một đại diện của bi kịch, với những đặc trưng rõ nét của thể loại này về tất cả các phương diện hình thức. Từ đó, GV và HS THPT có thể tìm thấy một số gợi ý tích cực để tổ chức hoạt động giảng dạy đọc hiểu theo chương trình hiện hành.

Từ khóa: kịch; lí thuyết thể loại; Nguyễn Huy Tưởng; *Vũ Như Tô*; chương trình Ngữ văn 2018

1. Mở đầu

Chương trình Ngữ văn 2018 có sự xuất hiện của kịch bản văn học như một thể loại riêng biệt. Các chương trình trước đây đã đưa vào giảng dạy nhiều tác phẩm kịch, như *Romeo và Juliet*, *Hamlet*, *Othello* (Shakespeare), *Vũ Như Tô* (Nguyễn Huy Tưởng), *Hồn Trương Ba da hàng thịt* (Lưu Quang Vũ) nhưng cách khai thác văn bản hầu như không khác nhiều với khai thác văn bản tự sự. Hướng tiếp cận kĩ năng của chương trình 2018 đặt ra yêu cầu xem xét văn bản kịch như một thể loại độc lập, với những đặc trưng hình thức hoàn toàn khác biệt. Bài viết này trình bày một số đặc trưng của thể loại kịch trong tương quan so sánh với thể loại tự sự, gợi ý một số hướng tiếp cận văn bản kịch từ những đặc trưng hình thức đó, và sử dụng vở kịch *Vũ Như Tô* của Nguyễn Huy Tưởng như một đại diện tiêu biểu.

2. Nội dung nghiên cứu

2.1. Kịch như một thể loại văn học

Kịch trong văn học Việt Nam không phát triển mạnh so với trữ tình và tự sự, nhưng trong văn học phương Tây, đây được coi là thể loại then chốt, xuất hiện từ thời cổ đại và phát triển rực rỡ từ thời Phục hưng cho đến hiện đại, để lại những kiệt tác đỉnh cao của văn

học nhân loại như *Hamlet*, *Vua Lear* (Shakespeare), *Nhà búp bê* (Henrik Ibsen), *Vườn anh đào* (Anton Tsekhov), *Chờ Godot* (Samuel Beckett)...

Kể từ đầu thế kỉ XX, các hình thức thể loại có nguồn gốc phương Tây dần tràn vào văn học Việt Nam, thay thế các hình thức thể loại truyền thống chủ yếu xuất xứ từ Trung Quốc. Truyện ngắn và tiểu thuyết hiện đại dần thay thế truyện truyền kì, tiểu thuyết chương hồi, truyện thơ Nôm... và kịch nói hiện đại thay thế kịch hát truyền thống. So với thể tự sự, kịch Việt Nam có số lượng và vị trí khiêm tốn hơn nhiều. Khác với kịch phương Tây vốn mang tính chính thống do nguồn gốc tôn giáo, gắn với nghi lễ thờ cúng thần linh trong xã hội Hi Lạp cổ đại, kịch truyền thống Việt Nam mang tính sinh hoạt giải trí nhiều hơn, gắn với những lễ hội sân đình hay trong dịp nông nhàn. Suốt nghìn năm phát triển của văn chương trung đại Việt Nam, kịch chưa bao giờ trở thành một thể loại chính thống, thậm chí giới nghệ sĩ sân khấu cũng chưa bao giờ được hưởng vị thế tương đương với nghệ sĩ các loại hình nghệ thuật khác như hội họa, điêu khắc (cho dù giới *công* này vốn dĩ vẫn bị đặt thấp hơn so với *sĩ* và *nông*, nhưng vẫn được coi là một tầng lớp chính thức, khác với giới “xướng ca vô loài”). Ngay cả đến thế kỉ XX khi tiếp thu loại hình kịch nói hiện đại phương Tây, do những điều kiện tương đối khắt khe của việc trình diễn (đòi hỏi đông bộ nhiều yếu tố, từ đạo diễn, diễn viên, nhà hát đến âm thanh, ánh sáng, đạo cụ...) nên cuộc cạnh tranh của kịch cũng chỉ diễn ra không mấy ồn ào trong nội bộ một nhóm văn nghệ sĩ thành thị và các khán giả có điều kiện thưởng thức, không tạo nên một làn sóng bùng nổ, khuấy đảo xã hội với những tranh luận quyết liệt trên báo chí như cuộc tranh luận “thơ mới – thơ cũ” 1933-1937, hay cuộc tranh luận “nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh” 1935-1939.

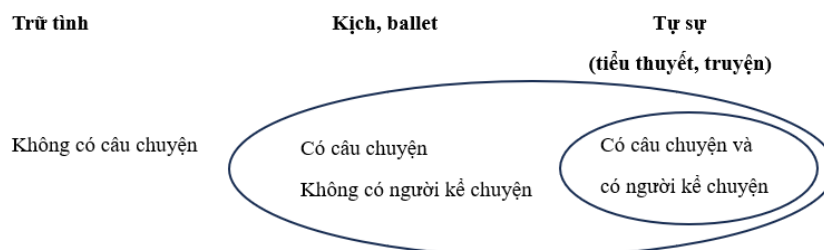
Đến nay, do điều kiện sống nâng cao và do sự phát triển mạnh mẽ của truyền thông đa phương tiện, đa số khán giả có thể tiếp xúc với nghệ thuật kịch không chỉ qua sân khấu kịch mà chủ yếu là qua các phương tiện truyền hình, truyền thanh. Nhưng cũng chính điều này đã mở ra thời hoàng kim cho một loại hình mới, một ngôn ngữ nghệ thuật mới lên ngôi, thay thế dần sức hút của sân khấu kịch: nghệ thuật điện ảnh.

Việc giảng dạy văn bản kịch trong nhà trường THPT đối mặt với nhiều vấn đề cần giải quyết: (1) Sức hấp dẫn từ việc xem trực tiếp các vở diễn trên băng đĩa hoặc internet lớn hơn so với việc đọc hiểu văn bản kịch, dẫn đến việc một số GV và HS có xu hướng dùng trải nghiệm *xem* tác phẩm sân khấu kịch để thay thế cho trải nghiệm *đọc* tác phẩm văn học kịch, vô tình bỏ qua mục tiêu của môn Ngữ văn là phát triển năng lực *ngôn ngữ* và năng lực *văn học*; (2) Sự nhầm lẫn giữa những vở kịch được dàn dựng trên sân khấu với những bộ phim chuyển thể từ cùng một kịch bản (chẳng hạn *Romeo và Juliet* của Shakespeare từng nhiều lần được chuyển thể thành phim điện ảnh), dẫn đến việc HS khó phân biệt giữa ngôn ngữ sân khấu và ngôn ngữ điện ảnh, vốn dĩ rất khác nhau.

Ngoài ra, vấn đề lớn nhất nằm ở kĩ năng tiếp cận văn bản kịch từ góc độ hình thức thể loại văn học, phân biệt với các thể loại văn học khác như trữ tình và tự sự. Đối tượng khảo sát của HS là *kịch bản văn học*, tức tác phẩm nghệ thuật văn chương, có chất liệu ngôn từ, sản phẩm của nhà viết kịch, được tiếp nhận thông qua hình thức **đọc**, bao gồm lời thoại của nhân vật và một số chỉ dẫn sân khấu căn bản. Đối tượng này hoàn toàn khác với *sân khấu*

kịch, tức tác phẩm nghệ thuật tổng hợp được tạo thành từ ngôn từ, âm nhạc, ánh sáng, bài trí sân khấu, phục trang, diễn xuất..., sản phẩm của đạo diễn, diễn viên và nhiều người khác trong đoàn kịch, được tiếp nhận thông qua hình thức **xem** và **nghe**.

Một bảng so sánh do nhà tự sự học người Đức Monika Fludernik đề xuất, đã phân biệt rất rõ ba thể loại chính của văn học:



Nguồn: (Fludernik, 2009, p.5)

Như định nghĩa trên của Fludernik, với văn bản kịch, cần lưu ý đến sự vắng mặt của người kể chuyện. Kịch là một loại hình tự sự đặc biệt không có người kể chuyện. Sự vắng mặt này sẽ quy định sự khác biệt cơ bản trong việc tiếp cận hai thể loại văn bản¹.

Riêng với một số thể loại kịch đặc thù (chẳng hạn như chèo Việt Nam), chức năng của tầng giao tiếp khuyết thiếu này đôi khi được bù đắp bởi mối quan hệ đặc biệt được kích hoạt giữa nhân vật trên chiếu chèo và “tiếng đế” từ ngoài chiếu chèo (đại diện cho dư luận/ khán giả). Trong vở *Vũ Như Tô* có sự hiện diện đặc biệt của *Lời tựa*, với tiếng nói có thể coi là của người kể chuyện. Tuy nhiên, *Lời tựa* này độc lập với văn bản kịch.

2.2. Các thể loại kịch truyền thống Việt Nam và các thể loại có xuất xứ phương Tây

Chương trình Ngữ văn 2018 giới thiệu với HS hai thể loại kịch truyền thống Việt Nam (tuồng và chèo), và hai thể loại kịch truyền thống phương Tây, du nhập vào Việt Nam từ thời Pháp thuộc (hài kịch và bi kịch). Một số loại hình kịch hiện đại phương Tây như kịch phi lí, kịch biểu hiện (expressionism), kịch sân khấu chủ nghĩa (theatricalism)... không được giới thiệu trong chương trình. Ngoài đời, HS có thể tiếp xúc với một số loại hình kịch khác như chính kịch, bi hài kịch, kịch melo, kịch truyền hình, kịch truyền thanh... cũng như một số thể loại tuy không hoàn toàn phù hợp với định nghĩa truyền thống về kịch/ sân khấu nhưng các trang giải trí quốc tế vẫn gọi là *drama*, như web drama hay phim truyền hình drama. Cần phân biệt rõ ràng các khái niệm này, tránh hiểu sai hoặc chồng chéo khái niệm.

Chẳng hạn, thử đặt chèo Việt Nam – thể loại có thể dung hợp cả những yếu tố bi lẫn hài trong một tổng thể – trong tương quan so sánh với bi và hài kịch phương Tây. Chèo là một loại hình kịch hát truyền thống Việt Nam, khác biệt với kịch phương Tây ở hầu hết các phương diện hình thức:

¹ Riêng với điện ảnh, khác với kịch, vai trò của người kể chuyện được giao cho ống kính camera, với tư cách là một “con mắt” đặc biệt có thể lọc lựa thông tin để đưa vào cảnh quay, từ góc nhìn toàn cảnh rộng lớn đến góc nhìn cận cảnh tinh tế. Bản chất của kịch là diễn xuất trực tiếp trước mắt khán giả, không thông qua bộ lọc camera nào, vì vậy vai trò này bị triệt tiêu.

Thứ nhất, xét về cốt truyện kịch, chèo dựa vào tích truyện có sẵn trong truyện dân gian Việt Nam hoặc tích truyện do các nhà nho sáng tác để phổ biến đạo đức Nho giáo (tục ngữ có câu: “Có tích mới dịch nên trò”, trò ở đây là trò diễn, tức sự sáng tạo của nghệ sĩ trên sân khấu chèo). Còn bi kịch truyền thống phương Tây thường dựa vào cốt truyện có sẵn trong thần thoại (trường hợp bi kịch Hi Lạp cổ đại như *Promethee bị xiềng*, *Oedipus làm vua*, *Antigone*, *Medea*...) hoặc truyện dân gian châu Âu (trường hợp bi kịch Shakespeare như *Romeo và Juliet*, *Hamlet*, *Vua Lear*...). Cốt truyện trong hài kịch phương Tây, trái lại, gắn với cuộc sống thường ngày, hay các vấn đề xã hội đương thời.

Thứ hai, xét về kỹ thuật xây dựng nhân vật, nhân vật của nhân vật của chèo và tuồng thường được xây dựng theo mô hình chuẩn mực đạo đức xã hội, hoặc đại diện, hoặc chống lại các quy tắc đó (như các kiểu nhân vật đào thương, đào độc, đào lẳng, đào pha...). Nhân vật của bi kịch phương Tây đại diện cho chiều hướng sụp đổ của vận mệnh, có xuất thân và nhân cách cao quý với nhược điểm cốt tử quyết định sự hủy diệt của nhân vật về sau. Nhân vật hài kịch đại diện cho những mâu thuẫn của đời sống xã hội, chực chờ va đập và bùng nổ.

Thứ ba, xét về không gian và thời gian kịch, chèo và tuồng có thể mở rộng nhiều không gian và nhiều giai đoạn trong cuộc đời nhân vật chính (bằng các đạo cụ và lời thoại có tính ước lệ), trong khi kịch phương Tây thường tôn trọng nguyên tắc dồn nén (đỉnh cao là luật tam duy nhất – duy nhất không gian, thời gian và hành động – manh nha từ thời cổ đại Hi Lạp và được mô hình hóa thành quy luật trong kịch Tân cổ điển Pháp thế kỉ XVII).

Thứ tư, xét về tổ chức sân khấu kịch, buổi diễn của chèo Việt Nam truyền thống chỉ xoay quanh một chiếc chiếu trải giữa sân đình. Điều này cho phép khán giả của chèo vượt ra khỏi vai trò người xem thụ động, họ có thể tham gia chủ động vào quá trình diễn, đối đáp, giao lưu với nghệ sĩ chèo để cùng bàn luận và lí giải về nhân vật. Với tổ chức sân khấu đơn giản và mang tính mở như vậy, sân khấu chèo đậm chất ngẫu hứng và chủ quan hơn hẳn so với mô hình sân khấu khép kín của nghệ thuật kịch phương Tây.

2.3. Đọc hiểu văn bản kịch

Theo mô hình truyền thống của Aristotle trong *Thi pháp học* (Poetics), kịch có tất cả 6 thành tố: *cốt truyện* (mythos), *nhân vật* (ethos), *tư tưởng* (dianoia), *ngôn ngữ* (lexis), *âm nhạc* (melos) và *khán trường* (opsis) (Aristotle, 1997, p.71). Trong *khán trường* có thể bao hàm nhiều thành tố thị giác khác nữa ngoài cấu trúc sân khấu, như phục trang, ánh sáng, diễn xuất, đạo cụ... Tuy nhiên, trong phạm vi của môn Ngữ văn, đối tượng đọc hiểu của HS THPT không phải là kịch theo nghĩa rộng (sân khấu kịch) mà chỉ là kịch theo nghĩa hẹp (kịch bản văn học), vì vậy các thao tác đọc hiểu văn bản kịch chỉ chủ yếu tập trung vào 4 thành tố: cốt truyện, nhân vật, ngôn ngữ và tư tưởng.

2.3.1. Về cốt truyện kịch, tức chuỗi sự kiện được sắp xếp theo một trình tự có tính thẩm mĩ trong vở kịch, thao tác đọc hiểu cần tập trung khai thác các yếu tố chủ chốt mang lại ý nghĩa cho cốt truyện như trật tự sự kiện và xung đột chính. Cốt truyện kịch và xung đột kịch thể hiện sinh động **tư tưởng kịch**, tức vấn đề triết lí nhân sinh bao trùm trong tác phẩm. Trong bi kịch và hài kịch Hi Lạp, vấn đề mà nhân vật phải đối mặt thường liên quan đến mối quan hệ giữa con người với vũ trụ của các vị thần hay số mệnh do thần linh sắp đặt. Sang đến thời

Phục hưng, trọng tâm của văn học, nghệ thuật và triết học dịch chuyển từ tôn giáo sang đời sống thế tục, kịch bắt đầu tập trung vào các vấn đề đời tư và đạo đức xã hội.

Một số câu hỏi có thể đặt ra để khai thác giá trị thẩm mỹ của cốt truyện kịch:

- *Tác giả kịch bản đã lựa chọn những sự kiện nào, khoảng thời gian nào trong cuộc đời nhân vật để trình bày trực tiếp trên sân khấu? Những sự kiện nào chỉ được người đọc biết đến một cách gián tiếp thông qua lời thoại của các nhân vật? Việc lựa chọn những sự kiện đó, những mốc thời gian đó có ý nghĩa gì?*

- *Xung đột chính trong cốt truyện là gì, được thể hiện qua những mối quan hệ nào?*

Cốt truyện (plot) vốn dĩ khác với câu chuyện (story) ở ý đồ nghệ thuật của nhà viết kịch trong việc sắp xếp các sự kiện. Riêng với kịch, do hạn chế về thời gian và đặc trưng hành động, nên cốt truyện đòi hỏi tính tập trung cao độ. Theo Aristotle trong *Thi pháp học*, “Cốt truyện trong thể loại mô phỏng hành động phải đại diện cho một hành động, một tổng thể hoàn chỉnh, với một số tình tiết kết nối chặt chẽ đến mức nếu di chuyển hoặc rút bỏ bất kỳ tình tiết nào trong số đó thì tổng thể sẽ trở nên lỏng lẻo và sụp đổ” (Aristotle, 1997, p.81). Với bi kịch, cốt truyện khởi đầu từ đỉnh cao ước mơ, quyền lực, tình yêu, hạnh phúc trong cuộc đời nhân vật, và kết thúc ở vực sâu tuyệt vọng, mất mát hoặc cái chết của nhân vật. Với hài kịch, cốt truyện thường khởi đầu với những trục trặc, khó khăn trên hành trình đi tìm hạnh phúc, và kết thúc bằng sự thành công, sự hoàn thành ước mơ của nhân vật. Với kịch truyền thống Việt Nam như tuồng và chèo, cốt truyện thường trải dài theo cuộc đời nhân vật qua những thăng trầm, hạnh phúc và đau khổ, sai lầm và trả giá, từ đó làm rõ bài học đạo đức (theo quan điểm Nho giáo hoặc quan điểm dân gian).

Cốt truyện *Vũ Như Tô* là một cốt truyện bi kịch điển hình. Theo Aristotle, “Để có dạng thức bi kịch hoàn hảo nhất, cốt truyện [...] phải mô phỏng những hành động có khả năng khuấy động sự xót thương và sự sợ hãi, bởi vì đó là chức năng độc đáo nhất của loại hình mô phỏng này” (Aristotle, 1997, p.93). Cụ thể hơn, “Cốt truyện hoàn hảo phải tập trung vào một vấn đề duy nhất [...] đó là sự thay đổi của số phận nhân vật không phải từ đau khổ sang hạnh phúc, mà ngược lại từ hạnh phúc sang đau khổ, và nguyên nhân của điều đó không phải ở sự đồi bại nào cả mà vì một sai lầm lớn nào đó của anh ta, người không hoàn hảo như ta đã miêu tả, không đẹp đẽ hơn, mà cũng không xấu xa hơn” (Aristotle, 1997, p.97). Nghĩa là cốt truyện bi kịch khởi đầu với nhân vật đứng trên đỉnh cao của thành công, ước mơ, khát vọng, và kết thúc với cái chết của nhân vật hay sự tan vỡ của cuộc đời nhân vật và tất cả những gì mà nhân vật yêu quý nhất, và sự sụp đổ đó phải có nguyên nhân trực tiếp từ sai lầm của bản thân nhân vật – một nhân vật vốn dĩ là cao quý nhưng không hoàn hảo.

Cốt truyện *Vũ Như Tô* tập trung vào khoảng thời gian từ khi Vũ Như Tô được triệu vào cung để xây Cửu Trùng Đài cho đến ngày ông bị xử tử. Các sự kiện chính yếu bao gồm: Vũ Như Tô bị bắt về cung, Đan Thiềm thuyết phục ông xây Cửu Trùng Đài, Vũ Như Tô nhận lời xây đài với Lê Tương Dực, Cửu Trùng Đài hình thành đẹp rực rỡ, dân chúng làm than, Trịnh Duy Sản can gián không thành, dẫn binh khởi loạn; quân binh tràn vào hoàng thành, giết Vũ Như Tô, đốt phá Cửu Trùng Đài. Những sự kiện chỉ được nhắc đến một cách gián tiếp bao gồm việc Vũ Như Tô đã từng xây nhiều công trình đẹp đẽ trong dân gian, Đan

Thiêm đã từng sống những ngày cô độc và bị chà đạp trong cung, vợ con Vũ Như Tô ở quê nhà thương nhớ ông, trong khi ông chỉ quan tâm đến việc xây Cửu Trùng Đài, nhân dân oán thán vì gánh nặng sưu thuế, Trịnh Duy Sản tiến quân vào cung, giết Lê Tương Dực...

Như vậy, việc lựa chọn một cốt truyện tập trung và có độ nén như thế không dành nhiều thời gian cho cuộc đời của các nhân vật hay cuộc đời Vũ Như Tô nói riêng, mà chủ yếu nhấn mạnh *quá trình hình thành và huỷ diệt của một tác phẩm nghệ thuật* (Cửu Trùng Đài). Đó là điểm tiếp xúc, giao thoa và chuyển biến của tất cả những số phận có liên quan: Vũ Như Tô, Đan Thiêm, Lê Tương Dực, Trịnh Duy Sản... Đây là kiểu cốt truyện bi kịch điển hình với kết thúc thảm khốc của hầu hết các nhân vật chính, và của cả biểu tượng trung tâm của vở kịch: Cửu Trùng Đài. Đó là một cốt truyện xoay quanh số phận của nghệ thuật chân chính trong cơn bão lốc của lịch sử.

Về bản chất thể loại, kịch là chuỗi *hành động* nhằm giải quyết xung đột. Điều quan trọng nhất trong đọc hiểu kịch bản văn học là nhận thức được xung đột trong vở kịch. Xung đột kịch là nhân tố chính thúc đẩy sự phát triển của cốt truyện kịch. Khi nào ta có một cốt truyện xoay quanh một tình huống hàm chứa xung đột, thì khi đó ta có một cốt truyện kịch.

Xung đột là mâu thuẫn giữa các sự vật, sự việc đối lập trong hiện thực đời sống, đã phát triển đến mức độ cao trào, gay gắt, quyết liệt, đòi hỏi phải được giải quyết. Xung đột trong kịch là những xung đột đời sống đã được nghệ thuật hoá, là sự va chạm giữa những tư tưởng và giá trị trái ngược nhau ở trạng thái đỉnh điểm: cái thiện – cái ác; tính cách – hoàn cảnh; giá trị nhất thời – giá trị vĩnh hằng; cái đẹp – cái thiện; sự sống – cái chết... Có thể tồn tại nhiều hình thức xung đột trong kịch: i/ xung đột giữa cá nhân với chính mình (cuộc đấu tranh tâm lý hoặc tư tưởng gay gắt trong nhân vật, thường bắt nguồn từ sự hoài nghi các giá trị đạo đức, văn hóa...); ii/ xung đột giữa cá nhân với cá nhân (cuộc đấu tranh giữa hai hoặc nhiều nhân vật, thường bắt nguồn từ khác biệt giá trị, quan điểm, mục đích sống); iii/ xung đột giữa cá nhân với xã hội (liên quan đến cuộc đấu tranh giữa các tầng lớp, giai cấp, chủng tộc trong xã hội, hoặc giữa các chuẩn mực, giá trị văn hóa đối lập); iv/ xung đột giữa cá nhân với tự nhiên, vũ trụ (cuộc đấu tranh giữa con người và các thế lực lớn khó kiểm soát như thiên nhiên, thần thánh hoặc số phận, thường đặt ra những vấn đề triết lý hiện sinh phức tạp).

Chẳng hạn, xung đột giữa hai giá trị *sống* và *không sống* trong tư tưởng Hamlet là kiểu xung đột nội tại trong cá nhân, cho thấy sự dao động, hoài nghi của Hamlet – một sự dao động, hoài nghi mang đậm màu sắc nhân văn của thời kì hậu Phục hưng châu Âu – đối với những chuẩn mực đạo đức quý tộc cùng định lần những chuẩn mực đạo đức tôn giáo đã tồn tại hàng trăm năm trong xã hội phong kiến châu Âu: bản chất triết học của sự sống và cái chết, bản chất đạo đức học của việc lựa chọn sự sống hay cái chết, ý nghĩa của việc trả thù, ý nghĩa của đời sống hiện sinh... Xung đột giữa Hamlet và Claudius thuộc kiểu xung đột giữa cá nhân với cá nhân, là xung đột giữa đam mê quyền lực và khát vọng công lí. Xung đột giữa Hamlet và hoàng hậu Gertrude là xung đột giữa lí trí và tình cảm, khi anh không thể chấp nhận việc mẹ mình lãng quên vua cha quá nhanh để đi tìm hạnh phúc mới.

Trong *Vũ Như Tô*, nổi bật nhất có 2 xung đột lớn: (1) Vũ Như Tô – Lê Tương Dực: xung đột giữa sức mạnh bạo quyền và tự do sáng tạo của nghệ sĩ; (2) Vũ Như Tô – nhân

dân: xung đột giữa giá trị muôn đời của nghệ thuật thuần túy và giá trị nhất thời của cuộc sống sinh tồn. Đây là xung đột chính của vở kịch, cũng là vấn đề được nêu ra ngay từ trong lời Tựa: “Than ôi, Như Tô phải hay những kẻ giết Như Tô phải? Ta chẳng biết.”

Thông thường với thể loại kịch nói chung, sẽ có sự xung đột giữa chuẩn mực hoặc trật tự đang được duy trì, với những đam mê hoặc hành vi đe dọa đến sự ổn định xã hội đó. Với hài kịch, sự hỗn loạn đe dọa đến cuộc sống của các nhân vật, sau đó tình trạng hỗn loạn được khắc phục và hầu hết các vở hài kịch đều kết thúc bằng hoà giải hoặc hôn nhân. Còn với bi kịch, sự hỗn loạn khởi đầu từ ngay trong tư tưởng của nhân vật, kết thúc bằng hình thức hỗn loạn dữ dội nhất: cái chết hoặc sự sụp đổ của cuộc đời nhân vật chính, có khi là rất nhiều nhân vật. Phản ứng của người đọc/ người xem chúng ta có lẽ là sự kinh hoàng, sợ hãi, xót thương (những tình cảm cực đoan mà Aristotle gắn với đặc trưng của thể bi kịch) khi chứng kiến sự chà đạp đối với mạng sống con người, sự huỷ diệt không thể tránh khỏi của vận mệnh. Tuy nhiên, bi kịch khác với thể kinh dị (horror) ở hiệu ứng *thanh lọc* (catharsis): tuy rằng sự hỗn loạn vốn dĩ là tiêu cực, nhưng việc con người có thể đối mặt với sự hỗn loạn như vậy và vượt qua nó, trở lại trạng thái cân bằng và bình tâm, lại là điều tích cực.

Theo Aristotle, hiệu ứng *thanh lọc* (catharsis) do bi kịch mang lại cho tâm hồn con người, không phải là sự lọc bỏ những gì xấu xa tiêu cực, mà là sự giải toả những cảm xúc như *xót thương* (pity) và *sợ hãi* (fear) mà nhân vật và hành động kịch đã khuấy động lên, và trả lại sự cân bằng, thấu suốt, từ đó dẫn đến sự phục hồi và tái sinh từ bên trong tâm hồn khán giả. “Kết thúc của một vở bi kịch thường được cho là sẽ tạo ra phản ứng cảm xúc từ phía khán giả, khơi gợi cảm xúc trong họ, khiến họ bộc lộ cảm xúc ra rồi từ đó vượt qua cảm xúc, sau đó khi bình tĩnh lại, sẽ thanh tẩy cảm xúc đó đi” (Shepherd, 2004, p.175).

Kịch *Vũ Như Tô* là một chuỗi hỗn loạn không ngừng, hỗn loạn ngay từ cảnh đầu tiên khi vua Tương Dực bỏ mặc triều chính, say sưa bàn tán với cung nữ về giấc mộng xa hoa Cửu Trùng Đài. Hỗn loạn được đẩy lên đến cao trào khi Vũ Như Tô xây Cửu Trùng Đài bằng quyết tâm sắt đá, bất chấp những thảm họa chết người trong quá trình xây, và màn cời nút xung đột khi quân phản loạn tràn vào Hoàng thành đốt phá Cửu Trùng Đài thực chất lại là cảnh hỗn loạn khủng khiếp nhất. Những trật tự bị phá vỡ, những chuẩn mực đạo đức bị xói mòn, những giá trị nhân văn, gia đình, xã hội liên tục bị thách thức và đặt vào trong thế đối đầu, sụp đổ dần từ bên trong. Thủ phạm và nạn nhân liên tục trao đổi vị trí, kéo dài liên tục chuỗi xung đột. Thậm chí đến khi màn hạ, câu hỏi trong *Lời tựa* có thể vẫn kéo dài với những câu trả lời lặp lại từ phía khán giả: *Ta chẳng biết...* Chuỗi hỗn loạn và sự sụp đổ đó khuấy động những cảm xúc kinh hoàng, xót thương và sợ hãi trong ta, nhưng đó là những cảm xúc mang tính thẩm mỹ, vì quá trình thanh lọc những cảm xúc đó trả lại cho ta sự thấu suốt về sự mong manh bất toàn của cái đẹp và số phận đoạn trường của tài hoa nghệ thuật trong những cơn bão giông chính trị lịch sử.

2.3.2. Về nhân vật kịch và ngôn ngữ kịch, các thao tác đọc hiểu cần tập trung khai thác tính cách nhân vật và các kỹ thuật xây dựng tính cách nhân vật, đặc biệt là đặc trưng ngôn ngữ trong lời thoại của từng nhân vật.

Hình tượng con người trong vở kịch được gọi là **nhân vật kịch** (có thể là động vật hoặc đồ vật, nhưng phải là đại diện cho những tính cách, số phận con người). Chúng ta xác định và đánh giá tính cách của họ dựa trên lời nói và hành động của họ, cũng như lời các nhân vật khác nói về họ, trong mối liên hệ chặt chẽ với các chủ đề lớn của vở kịch. **Lời thoại kịch** có chức năng đặc biệt so với lời thoại trong các loại hình tự sự: Nó là phương tiện chính thúc đẩy hành động kịch, thúc đẩy diễn biến của cốt truyện kịch, thể hiện tính cách và sự tồn tại nói chung của nhân vật kịch. Nói cách khác, lời thoại vừa là những mắt xích kiến tạo nên chuỗi nhân quả của câu chuyện xảy ra trong thế giới tưởng tượng của kịch, vừa là phương tiện mô tả hành vi của tất cả các nhân vật sống trong thế giới đó.

- *Liệt kê các hành động của nhân vật qua từng hồi và cảnh (bao gồm cả hành động vật lí và hành động ngôn ngữ), từ đó chỉ ra tính cách bao trùm và sự tiến triển tính cách đó qua các giai đoạn.*

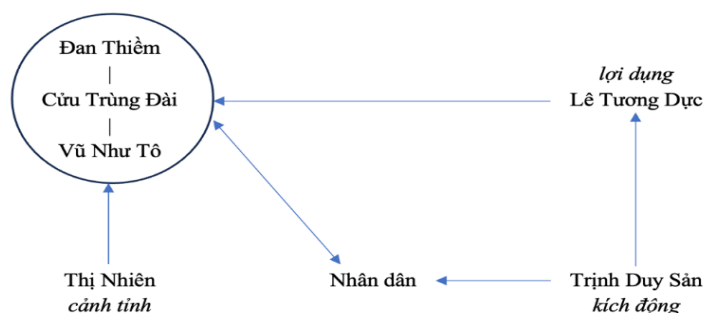
- *Mỗi nhân vật có vai trò, vị trí như thế nào đối với sự triển khai xung đột chính của vở kịch? Hành động, ngôn ngữ của họ có tác dụng như thế nào trong việc thể hiện vai trò, vị trí đó?*

Điểm cơ bản của nhân vật kịch, khác với nhân vật trong tự sự, là họ luôn được đặt trong trạng thái căng thẳng giữa các đối cực của hoàn cảnh và cảm xúc, họ luôn bị cuốn vào khủng hoảng, vào những tình thế tiến thoái lưỡng nan, vào vị trí buộc phải lựa chọn, bởi vì kịch là thể loại hành động và nhân vật kịch luôn là nhân vật hành động. Chuỗi phát triển của nhân vật chính là chuỗi phát triển logic của các hành động kịch mà nhân vật thực hiện.

Thử xem xét chuỗi hành động của nhân vật Vũ Như Tô: khước từ mệnh lệnh xây Cửu Trùng Đài → gặp Đan Thiềm, được Đan Thiềm thuyết phục nhận lời xây đài → say mê kiến tạo nên cụm công trình lộng lẫy, bỏ qua tất cả những lời đàm tiếu của vua quan và dân chúng về quan hệ của mình với Đan Thiềm, những lời than phiền của anh em bạn thợ về cái giá phải trả khi xây Cửu Trùng Đài → từ chối bỏ trốn khi Trịnh Duy Sản dẫn quân nổi loạn tiến vào cung cấm → chứng kiến giờ phút Cửu Trùng Đài sụp đổ và bước ra pháp trường.

Vậy có thể nói chuỗi hành động của Vũ Như Tô trong văn bản kịch chỉ xoay quanh một trục duy nhất là Cửu Trùng Đài, đi từ chỗ khước từ đến chấp nhận, đến ám ảnh say mê, và tuyệt vọng khi mất đi. Trong tương quan với cốt truyện về hành trình tạo thành và sụp đổ của một tác phẩm nghệ thuật như đã nói ở trên, chuỗi hành động của Vũ Như Tô tương ứng với quá trình khước từ và chấp nhận con người nghệ sĩ trong mình, cuối cùng là sống chết vì vị thế nghệ sĩ đó của mình; nghĩa là, quá trình trở thành chính mình và sẵn sàng trả cái giá đắt cho quá trình đó. Vũ Như Tô là hiện thân của khát vọng nghệ thuật, khát vọng đạt đến đỉnh cao sáng tạo dù hành trình đó có gian nan và phải đánh đổi nhiều đến thế nào đi nữa.

Ngoài nhân vật trung tâm, mỗi nhân vật phụ đều có vai trò, vị trí nhất định trong vở kịch. Trong tương quan với cốt truyện và xung đột chính, nghĩa là trong tương quan với sự hình thành và sụp đổ của Nghệ thuật và Cái đẹp, mỗi nhân vật nắm giữ một vai trò không thể thay thế. Có thể hình dung mối quan hệ giữa các nhân vật như sơ đồ sau:



Lê Tương Dực coi trọng tài hoa của Vũ Như Tô, khao khát xây dựng Cửu Trùng Đài hoàn mỹ, nhưng hấn nhìn nghệ thuật với cái nhìn chiếm đoạt, sở hữu, hấn muốn nghệ thuật tồn tại chỉ để phục vụ cho chính mình, từ đó gián tiếp giết chết nghệ thuật đích thực. “Nhà không cho làm cao, áo không cho mặc đẹp. Ai xây một kiểu nhà mới khả quan, thì lập tức kết vào tội lộng hành đem chém. Thành thử không ai dám vượt ra khuôn sáo nghìn xưa, nghề kiến trúc đọng lại như một vũng ao tù” (Hồi 1 Lóp 7). Ngôn ngữ của Tương Dực đậm màu máu và bạo lực, đe dọa và cướp đoạt: “Kể nào trái ý chém bêu đầu làm lệnh”, “Hãy đi bắt chín họ nó về, bất kì già trẻ lớn bé chém ngang lưng bêu đầu ngoài chợ. Còn Vũ Như Tô thì giam nó lại, ngày đêm khảo đả, cho nó chịu muôn đường thống khổ, rồi đem làm tội lăng trì” (Hồi I Lóp 3), “Trẫm sai cắt lưỡi mi đi bây giờ” (Hồi I Lóp 9)...

Thị Nhiên, vợ Vũ Như Tô, là một người phụ nữ nhân hậu, hết lòng vì chồng con, nhưng suy nghĩ của bà thực tế và đơn giản, gói gọn trong gia đình, con cái. Bà nhìn nghệ thuật như một điều gì vô ích, vô nghĩa, xa vời: “Con tôi thì quý bằng vạn cái đài của thầy nó” “Cột rồng, cột phượng, sơn son, thiếp vàng, nó cao cao, nó to to, tôi thấy trông trềnh lăm, chán chết đi được. Ở nhà, nhà tranh vách đất, sao mà ấm thế, ngủ ngon quá” (Hồi II Lóp 1). Khác với chồng bà, người mà “các đền đài dinh thự trong nước dù xa dù gần đều cố đi xem, cả những danh lam thắng cảnh ở Trung Quốc, ở Chiêm Thành, ở Tây Trúc cũng không quản đường trường lần đến khảo sát” (Hồi I Lóp 9), đời sống của bà chỉ gắn với ngôi nhà và bầy trẻ, “Tôi cứ trông thấy lũ con, thấy con lợn đàn gà, là đủ vui rồi, chả cần gì cả” (Hồi II lóp 1). Nói cho công bằng, có lẽ chính nhờ có bà tận tụy chăm sóc gia đình, mới có một Vũ Như Tô với sở nghệ vượt không gian thời gian như thế, nhưng dù sao, điều đó cũng cho thấy bà yêu ông nhưng không hiểu chí nguyện của ông và con người nghệ sĩ trong ông, cũng như người nông dân bình thường khó mà thâm nhập vào thế giới nghệ thuật của những nghệ sĩ đích thực. Cái nhìn thực tế của bà có chân lí của riêng nó, đó là chân lí của những người nông dân giản dị sau lũy tre làng, những con người đã gánh đất nước đi qua sóng gió của nghìn năm lịch sử. Đất nước trong mắt họ là mảnh đất, đình làng, là gia đình con cái, là những tình cảm gắn bó với đời sống của họ, họ xa lạ với những tư tưởng và khát vọng trừu tượng cao vời vượt ra ngoài lũy tre đó, trong đó có cả nghệ thuật thuần túy. Bởi nghệ thuật thuần túy luôn đứng ngoài ranh giới của sự hữu dụng, nó là cái đẹp tuyệt đối và thuần khiết.

Đan Thiềm, “người đồng bệnh”, đau đáu với nền nghệ thuật lụi tàn của nước nhà: “Thảo nào mà nước ta không có lấy một lầu đài nào ra hồn, khả dĩ sánh với những lầu đài Trung Quốc”, với nàng nghệ thuật vượt lên trên sở hữu cá nhân và triều đại, gắn với dân tộc,

quốc gia, với sông núi trường tồn: “Vua Hồng Thuận và lũ cung nữ kia rồi mất đi nhưng sự nghiệp của ông còn lại về muôn đời. Dân ta nghìn thu được hãnh diện, không phải thẹn với những cung điện đẹp của nước ngoài, thế là đủ” (Hồi 1 Lớp 7). Đan Thiềm đóng vai trò như một tấm gương phản chiếu những ước mơ lớn lao nhất ấp ủ trong Vũ Như Tô, hay nói cách khác, nàng là lí tưởng nghệ thuật mà cả đời ông muốn vươn đến. Vì là một lí tưởng nghệ thuật cao vời, nên nàng xa lạ, tầm thường trong con mắt hưởng thụ bản thiêu của Lê Tương Dực, một người “hoãn cuộc vui” của hân không biết bao nhiêu lần (Cảnh I Lớp 1).

Nếu ai cũng công nhận Vũ Như Tô là một tài hoa nghệ thuật, thì trong mắt Lê Tương Dực, tài hoa đó chỉ để phục vụ cho những tham vọng một đời của mình, còn trong mắt Thị Nhiên, tài hoa đó chỉ mang lại phiền phức “chỉ tổ cho người ta sai chứ được bèo bờ gì” (Hồi 2 Lớp 1). Riêng trong mắt Đan Thiềm, tài hoa đó phải “còn lại muôn đời” “làm cho đất Thăng Long này thành nơi kinh kỳ long lẫm nhất trần gian” (Hồi 1 lớp 3), nghĩa là tài hoa đó phải trường tồn cùng trời đất, dân tộc, sông núi, để lại những giá trị thẩm mỹ vĩnh cửu.

Với sự trân trọng của “một người đồng bệnh”, Vũ Như Tô tuyên bố: “Đài ấy, tôi sẽ đặt tên là Đài Đan Thiềm [...] Tên bà truyền mãi muôn đời, cùng với Cửu Trùng Đài bất diệt”. Nếu Cửu Trùng Đài là hiện thân của nghệ thuật, thì Đan Thiềm “trong sạch như viên ngọc quý, trí sáng như vàng nhật nguyệt” (Hồi III Lớp 9) là triết luận về nghệ thuật. “Đài Cửu Trùng vì bà mà có, nhờ bà mà toàn bích” cũng như nghệ thuật thuần túy hình thành nên không chỉ nhờ những bàn tay nghệ sĩ tài hoa mà còn nhờ những nền tảng triết lí, những tư tưởng siêu hình về nghệ thuật. Tình tri kỷ giữa Vũ Như Tô và Đan Thiềm, có lẽ không chỉ là giao tình giữa nghệ sĩ với “Nàng Thơ, Thi hứng, Cái đẹp” (Do, 2000, p.327), mà còn là giao tình giữa nghệ thuật và phê bình nghệ thuật. Vũ Như Tô từng nói: “Những lời khuyên của bà thực ra xác đáng. Chỗ nào bà bảo hồng là hồng thực” (Hồi III, Lớp 9), một nền nghệ thuật lớn đòi hỏi sự song hành của những tư tưởng, triết thuyết lớn về nghệ thuật.

“Ôi mộng lớn! Ôi Đan Thiềm! Ôi Cửu Trùng Đài!” Ba biểu tượng này là ba hiện thân của giá trị tuyệt đối trong thế giới nghệ thuật Vũ Như Tô, nhưng cũng là những gì “vô giá trị” nhất trong thế giới thực tế của người đời.

Theo lí thuyết bi kịch của Aristotle, nhân vật bi kịch kiêu mẫu là những nhân vật cao quý mang một *nhược điểm cốt tử* (hamartia) có thể đẩy nhân vật đến sai lầm, gây ra sự sụp đổ của cả cuộc đời nhân vật: “Vì sự xót thương của chúng ta được khuấy động bởi những bất hạnh mà nhân vật không đáng phải trải qua, vì sự sợ hãi của chúng ta được khuấy động bởi sự tương đồng giữa người đang phải chịu đựng kia với chính chúng ta. [...] Vậy chỉ còn lại kiểu nhân cách trung gian, một con người không có sự phẩm hạnh hay công chính thật sự hoàn hảo, nhưng sự bất hạnh của anh ta xảy ra không phải do tội lỗi hay đòi bại mà do một sai lầm về đánh giá của con người lẽ ra xứng đáng có danh tiếng và thành công lớn lao” (Aristotle, 1997, p.95).

Nhược điểm cốt tử của nhân vật Vũ Như Tô cũng như Đan Thiềm nằm ở khát vọng nghệ thuật quá lớn, lớn đến mức xa rời thực tế và đời sống thường ngày của nhân dân. Công hiến tất cả những gì mình có để theo đuổi cái đẹp tuyệt đối, đắm mình trong tháp ngà của nghệ thuật, họ vô tình khước từ những giá trị bình thường của cuộc sống thực đang sôi sục

bên ngoài. Đan Thiềm không phải không biết “nước ta thì nghèo, dân thì đói, quan lại tham nhũng, công khổ thì cạn, nếu xây thì loạn to” (Hồi II cảnh 5), nhưng nàng khuyên Vũ Như Tô yên tâm vì có thể dựa vào Nguyễn Vũ bảo vệ việc xây đài, dù Nguyễn Vũ cũng chỉ thuộc loại tham quan. Vũ Như Tô không phải chưa từng nghe thấy những lời oán thán vì quy mô xây dựng quá lớn khiến hao tổn sinh mạng thợ thuyền, nhân dân đói khổ, nhưng ông không hề chùn tay, cũng tuyệt đối không chịu hạ bớt quy mô so với bản vẽ ban đầu.

Vũ Như Tô cũng xuất thân từ nhân dân, cũng có người vợ xuất thân nông thôn lam lũ, nhưng những yêu sách tâm huyết ông đưa ra với Lê Tương Dực khi nhận lời xây Cửu Trùng Đài dường như chỉ xoay quanh duy nhất việc đòi hỏi quyền lợi cho riêng tầng lớp nghệ sĩ của ông, đòi hỏi “công” phải được trọng ngang với “sĩ”: “Một ông quan trị dân, với một người thợ giỏi, xây những lâu đài tráng quan, diễm xuyết cho đất nước, tiện dân chưa biết người nào mới đáng gọi là sĩ”; “Hoàng thượng trọng đãi thợ”, “không được khinh rẻ họ, không được ức hiếp họ” (Hồi I Lóp 9). Với tư duy có phần cục bộ đó, ông không chỉ tự đặt mình vào thế đối lập với quần chúng nhân dân (điều này như một điềm báo cho số phận ông về sau), mà còn vô tình đẩy mình vào thế đối kháng với tầng lớp “sĩ” vốn đã hưởng nhiều ưu đãi suốt nghìn năm trong hệ thống tứ dân: Trịnh Duy Sản khó chịu với Vũ Như Tô đến mức muốn giết ông không phải chỉ vì Cửu Trùng Đài mà còn vì vị thế được nâng cao của ông đe dọa đến đặc quyền của riêng hắn (“Đời thừa bao giờ nơi tôn nghiêm, thêm son gác tía mà lại để làm nơi tụ tập cho một lũ cùng đinh vô lại kia chứ?” – Hồi II Lóp 3).

Vũ Như Tô không hoàn toàn sai, nhưng có lẽ ông chưa đủ vốn liếng xã hội và trải nghiệm chính trị sâu sắc để thấu suốt được như Thái tử Chiêm quốc, rằng sự trường tồn của những giá trị nghệ thuật do một dân tộc sáng tạo ra không đủ để đảm bảo cho sự trường tồn của chính dân tộc ấy. Cái đảm bảo cho sức mạnh dân tộc lại chính là những giá trị thực tế mà những người phụ nữ bình thường như vợ ông luôn dốc lòng bảo vệ: “Nước ta [Chiêm quốc] bại chỉ vì nay làm đèn, mai đèn tượng, rốt cục cả vua lẫn dân chết vì đèn đài, còn họ [Đại Việt] chỉ nai lưng khơi sông, đắp đê, khai khẩn ruộng hoang, cho nên dân họ đông, nước họ mạnh, người họ hùng cường mới lấn át ta được” (Hồi IV Lóp 2). Nghệ thuật có thể đại diện cho đời sống tinh thần, tư tưởng của một dân tộc, nhưng quy mô của nó không thể vượt quá tiềm lực vật chất đương thời của dân tộc ấy, nếu vượt quá, thì sẽ là thảm họa.

Vũ Như Tô từng rất đúng khi tuyên bố “nếu là đời vua Hồng Đức, [ông] không ngại gì trở hết tài năng xây một toà cung điện nguy nga” (Hồi I Lóp 3). Khi nói lời này, có lẽ ông chỉ nghĩ đối tượng mà ông cống hiến phải là một vị vua xứng đáng, nhưng xét về góc độ tiềm lực vật chất lẫn lòng dân, đúng là chỉ có những triều đại “thóc lúa đầy đồng, trâu chẳng buồn ăn” như vậy mới là thời điểm phù hợp để tạo nên những công trình lớn. Nghệ sĩ Vũ Như Tô cũng như những khách văn chương nghìn đời lỡ mang tài năng và mộng ước quá lớn bước vào một xã hội quá chật hẹp bí bách, một xã hội không dung nạp nổi tầm vóc của tài năng ấy, mộng ước ấy, không tránh khỏi kết cục “chen hội công danh lỡ lạc đường – tài cao phận thấp chí khí uất” (Tản Đà) của những tài hoa lạc thời muôn thuở trong lịch sử.

Vũ Như Tô là một nhân vật bi kịch đúng nghĩa. Con người ấy dám thách thức cả cường quyền, dám đương đầu với cái chết, con người chỉ biết cúi đầu trước nghệ thuật và cái đẹp

cũng như Cao Bá Quát một đời chỉ cúi đầu trước hoa mai, con người ấy về bản chất là một nhân cách đẹp đẽ, cao quý. Nhưng ông phải trả cái giá quá đắt cho một *phán đoán sai lầm* của mình: sai lầm về khả năng mình có thể tạo dựng nên một Cửu Trùng Đài vĩ đại bất chấp quốc lực đang suy bại. Aristotle gọi sự sai lầm làm sụp đổ cuộc đời của nhân vật bị kịch là *nhược điểm cốt tử (hamartia)*, tức một nhược điểm nhân cách hoặc một phán quyết sai lầm nào đó, tuy nhỏ bé và không đáng kể so với nhân cách nhìn chung là cao quý của nhân vật chính, nhưng đủ để dẫn đến sự hủy hoại hoàn toàn của số phận anh ta. Một kiểu *hamartia* thường gặp trong bi kịch cổ điển Hi Lạp là *hubris*, tức *sự kiêu hãnh thái quá*. *Hubris* được định nghĩa là “thái độ cố chấp của nhân vật chính, khẳng khẳng từ chối thừa nhận thất bại mặc dù đã được cảnh báo” (Pickering, 2005, p.60), chẳng hạn Oedipus trong kịch *Oedipus làm vua* của Sophocles từ chối lời khuyên từ bỏ truy vấn sự thật của Tiresias và hoàng hậu, tự tin mình có thể vượt quyền thần thánh, tự thay đổi vận mệnh của chính mình.

Nhược điểm cốt tử của Vũ Như Tô chính là sự cố chấp ngầy thơ như vậy. Ông tự gọi mình là “sĩ”, đòi hỏi “kính sĩ mới đắc sĩ” và hành xử với tiết tháo và khí phách của kẻ sĩ khi đường hoàng ngẩng cao đầu trước cường quyền và cái chết, nhưng cả đời ông chưa bao giờ thể hiện kỳ vọng an dân hay tầm nhìn chính trị rộng rãi của một kẻ sĩ thực thụ. Thậm chí với gia đình, ông cũng không làm tròn trách nhiệm tối thiểu của người chồng, người cha (như Thị Nhiên nói, “Cái Bé thì cứ quật quẹo luôn. Khốn nạn lúc nào cũng hỏi bố ở đâu, mà bố chẳng hỏi con bao giờ” – Hồi IV Lóp 1). Từ đầu đến cuối vở kịch, trong quan hệ với người tri kỷ như Đan Thiềm, với giới cầm quyền như Lê Tương Dực và Trịnh Duy Sản, thậm chí với cả vợ con mình và với nhân dân đã nuôi dưỡng mình, ông chỉ là một nghệ sĩ, mãi mãi là một nghệ sĩ với nhãn quan chính trị ngầy thơ và lí tưởng đẹp xa rời thực tế của mình. Đó là nhược điểm cốt tử dẫn đến sự sụp đổ tất yếu của vận mệnh Vũ Như Tô: cho đến lúc loạn quân đòi chém đầu ông, ông vẫn ngỡ ngác không hiểu mình phạm tội gì. Dù vẫn có Đan Thiềm đứng về phía ông, nhưng Vũ Như Tô mãi mãi là một nghệ sĩ cô đơn, ngỡ ngác và lạc lõng giữa bão tố lịch sử. Đan Thiềm hiểu vì sao ông phải chết, còn ông đến phút cuối cùng vẫn thốt lên: “Vô lí! Vô lí!”

Giấc mộng Vũ Như Tô mãi mãi là một “mộng lớn” không thành. Không phải là giấc mộng của riêng ông, mà là của lịch sử và dân tộc – giấc mộng của Nghệ thuật thuần túy.

3. Kết luận

Nghệ thuật Việt Nam qua nghìn năm lịch sử đã để lại những mái đình tinh tế, những bức tượng Phật ưu nhã, những trang thơ trữ tình nhẹ nhàng, nhưng quá thiếu những công trình kiến trúc quy mô lớn, những pho tiểu thuyết vĩ đại mang nặng tư tưởng, triết lí nhân sinh, nghĩa là không thiếu những cái đẹp ở tầm tế vi nhưng rất thiếu những cái đẹp ở tầm *cao cả* (sublime). Nói như Vũ Như Tô, “dân mình vốn khéo léo chân tay, bảo ban là làm được tất, chỉ cốt ở mình cất đặt” (Hồi II Lóp 2) – và đó chính là một mảnh bị khuyết thiếu của dân tộc này: những nghệ sĩ có tài năng ở tầm “cất đặt”, có thể gắn kết, tổ chức nhiều chi tiết, thành phần nhỏ nhắn tinh xảo để tạo dựng nên những công trình vĩ đại mang chiều sâu của những tư tưởng lớn. Đất nước đã đi qua mấy nghìn năm bão giông lịch sử với rất nhiều những Thị Nhiên nhưng lại quá thiếu những Đan Thiềm, rất nhiều những Phó Toét, Phó Cối,

Phó Bảo, nhưng lại quá thiếu những Vũ Như Tô. Họ đại diện cho Nghệ Thuật đích thực, song nghệ thuật đích thực chưa bao giờ thuộc về số đông quần chúng mà chỉ là một tháp ngà riêng tư, cô độc, lại rất mong manh trước những biến động của thời cuộc. Tiếc là không gian sáng tạo đó, trong chiều dài lịch sử Việt Nam, lại quá hiếm hoi.

❖ **Tuyên bố về quyền lợi:** Tác giả xác nhận hoàn toàn không có xung đột về quyền lợi.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Aristotle & Whalley, G. (1997). *Aristotle's Poetics*. McGill-Queen's University Press.
- Do, D. H. (2000). “Bi kịch Vũ Như Tô” [The Tragedy of Vu Nhu To], *Thi pháp hiện đại [Modern Poetics]*. Writers' Association Publishing House.
- Fludenik, M. (2009). *Introduction to Narratology*. Routledge.
- Pickering, K. (2005). *Key Concepts in Drama and Performance*. Palgrave Macmillan.
- Shepherd, S., & Wallis, M. (2004). *Drama/ Theatre/ Performance*. Routledge.

APPROACHING DRAMATIC TEXTS FROM GENRE THEORY: THE CASE OF VU NHU TO BY NGUYEN HUY TUONG

Phạm Ngọc Lan

Ho Chi Minh City University of Education, Vietnam

Corresponding author: Phạm Ngọc Lan – Email: lanpn@hcmue.edu.vn

Received: October 12, 2024; Revised: January 10, 2025; Accepted: February 28, 2025

ABSTRACT

MoET's 2018 Language and Literature Curriculum, with its emphasis on genre theoretical approach in teaching reading comprehension, has presented many challenges for teachers and students, particularly in lessons concerning the genre of drama—a genre that had not received adequate attention in previous curricula. This article suggests a detailed description of drama as a literary genre and a framework of approaching dramatic texts in teaching drama reading comprehension in high school level to meet the curriculum's requirements. It also contributes an in-depth analysis of Vũ Như Tô by Nguyễn Huy Tưởng, combining abstract categorisations with detailed and concrete interpretations of the tragedy as a specific sample text. From this perspective, high-school teachers and students are provided with useful suggestions to organize reading comprehension sessions in the current curriculum.

Keywords: drama; genre theory; Nguyen Huy Tuong; Vu Nhu To; 2018 Language and Literature Curriculum