BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH

**TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU – ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI**

**--------------------------**

NGUYỄN THỊ THU HIỀN

**SỰ PHÁT TRIỂN CỦA THI PHÁP**

**KỊCH NÓI VIỆT NAM NỬA ĐẦU**

**THẾ KỶ 20**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ

Chuyên ngành : Lý luận và Lịch sử Sân khấu

Hà Nội – 2020

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH

**TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU – ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI**

**--------------------------**

NGUYỄN THỊ THU HIỀN

**SỰ PHÁT TRIỂN CỦA THI PHÁP**

**KỊCH NÓI VIỆT NAM NỬA ĐẦU**

**THẾ KỶ 20**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ NGHỆ THUẬT

Mã số chuyên ngành: 92 21 02 21

Người hướng dẫn khoa học:

PGS. NGUYỄN TẤT THẮNG

Hà Nội – 2020

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan luận án là công trình nghiên cứu của riêng tôi dưới sự hướng dẫn của PGS. Nguyễn Tất Thắng và sự giúp đỡ của các nhà khoa học, những người hoạt động chuyên môn. Kết quả nghiên cứu của luận án là những đóng góp mới về học thuật, mang giá trị lý luận và thực tiễn.

Kết quả nghiên cứu trong luận án này là trung thực và chưa từng được công bố trong bất kỳ công trình nghiên cứu nào khác.

Các tư liệu sử dụng, trích dẫn trong luận án đều được ghi rõ nguồn gốc chính xác, rõ ràng.

Nghiên cứu sinh

Nguyễn Thị Thu Hiền

DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT

* GS: Giáo sư
* NCS: Nghiên cứu sinh
* NSND: Nghệ sĩ Nhân dân
* NSƯT: Nghệ sĩ ưu tú
* Nxb: Nhà xuất bản
* PGS: Phó giáo sư
* Tr: Trang
* TS: Tiến sĩ

**MỤC LỤC**

[LỜI CAM ĐOAN i](#_Toc47386934)

[DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT ii](#_Toc47386935)

[PHẦN MỞ ĐẦU 1](#_Toc47386936)

[PHẦN NỘI DUNG 29](#_Toc47386960)

[Chương 1](#_Toc47386961) [CƠ SỞ LÝ LUẬN 29](#_Toc47386962)

[1.1. Một số khái niệm thao tác 29](#_Toc47386963)

[1.1.1. Khái niệm “Kịch” và các loại kịch ở Việt Nam 29](#_Toc47386964)

[1.1.2. Khái niệm “Thi pháp” 30](#_Toc47386965)

[1.1.3. Khái niệm “Thi pháp học” 32](#_Toc47386966)

[1.1.4. Thi pháp kịch 33](#_Toc47386967)

[1.2. Lý thuyết và quan điểm nghiên cứu của luận án 34](#_Toc47386968)

[1.2.1. Lý luận về thi pháp 34](#_Toc47386969)

[1.2.2. Lý luận về thi pháp kịch 38](#_Toc47386970)

[1.2.3. Thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc 48](#_Toc47386971)

[1.2.4. Giao lưu và tiếp biến văn hóa 51](#_Toc47386972)

[Chương 2](#_Toc47386973) [KỊCH NÓI VIỆT NAM RA ĐỜI](#_Toc47386974) [VÀ SỰ PHÁT TRIỂN CỦA 58](#_Toc47386975)

[2.1. Kịch nói Việt Nam ra đời là một tất yếu lịch sử 58](#_Toc47386976)

[2.1.1. Kịch nói ra đời đáp ứng nhu cầu diễn tả những yếu tố mới . 59](#_Toc47386977)

[2.1.2. Kịch nói ra đời thỏa mãn nhu cầu tiếp nhận và là kết quả của 62](#_Toc47386978)

[2.1.3. Kịch nói ra đời từ cảm hứng sáng tạo của chủ thể (nhà văn, nghệ sĩ) 67](#_Toc47386979)

[2.2. Sự phát triển của các biện pháp mỹ học trong thi pháp Kịch nói Việt Nam 72](#_Toc47386980)

[2.2.1. Thể tài 73](#_Toc47386981)

[2.2.2. Cấu trúc 76](#_Toc47386982)

[2.2.3. Cốt truyện 78](#_Toc47386983)

[2.2.4. Xung đột 82](#_Toc47386984)

[2.2.5. Đối thoại 87](#_Toc47386985)

[2.2.6. Tính hành động 91](#_Toc47386986)

[Chương 3](#_Toc47386987) [ĐẶC TRƯNG THI PHÁP KỊCH NÓI VIỆT NAM](#_Toc47386988)  [96](#_Toc47386989)

[3.1. Điều kiện kinh tế chính trị, văn hóa xã hội 96](#_Toc47386990)

[3.2. Đặc điểm thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 99](#_Toc47386991)

[3.2.1. Tiếp nhận thi pháp kịch nước ngoài 99](#_Toc47386992)

[3.2.2. Tiếp nhận thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc 104](#_Toc47386993)

[3.3. Luận bàn về thi pháp Kịch nói Việt Nam hiện nay từ sự phát triển của 118](#_Toc47386994)

[KẾT LUẬN 130](#_Toc47386995)

[DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH ĐÃ CÔNG BỐ](#_Toc47386996)

[DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO](#_Toc47386997)

[PHẦN PHỤ LỤC](#_Toc47386998)

PHẦN MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài:

Năm 1921 sự xuất hiện của vở *Chén thuốc độc* – Vũ Đình Long, đã đánh dấu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam. Ngay từ khi hình thành, Kịch nói đã tỏ ra có ưu thế đặc biệt, thích ứng kịp với cuộc sống, với xã hội Việt Nam. Kịch nói từ thú chơi tài tử của những trí thức tân học, dần trở thành một bộ môn nghệ thuật thu hút nhiều văn nghệ sĩ có tên tuổi như: Trần Tuấn Khải, Nam Xương, Đoàn Phú Tứ, Vũ Trọng Phụng, Vi Huyền Đắc, Nguyễn Huy Tưởng, Thế Lữ, Nguyễn Tuân… Sự ra đời của Kịch nói đã làm thay đổi tập quán thưởng thức, mang đến cho đời sống đô thị một sinh hoạt văn hóa nghệ thuật mới. Từ ấy, Kịch nói đã cùng với Thơ mới, Tiểu thuyết… làm nên diện mạo đa dạng cho nền văn học hiện đại. Kịch nói cũng đã sánh vai cùng các kịch chủng của kịch hát dân tộc làm phong phú cho sân khấu Việt Nam.

Một thế kỷ hình thành và phát triển, với các biện pháp mỹ học, Kịch nói đã phản ánh thực tiễn xã hội đa dạng, nhiều chiều, miêu tả được những mâu thuẫn của đời sống xã hội cùng với tình cảm và nhận thức của con người hiện đại trong từng giai đoạn phát triển của hiện thực đời sống. Để làm được điều đó, các nhà viết kịch, các nghệ sĩ… đã không ngừng nỗ lực vận dụng tri thức, vốn sống của bản thân, học hỏi và tiếp thu tinh hoa kịch nhân loại cũng như vốn văn hóa dân tộc để làm nên một nền Kịch nói Việt Nam. Trong tiến trình phát triển của mình, Kịch nói Việt Nam cũng có những lúc thăng, lúc trầm, lúc được đông đảo khán giả háo hức, chờ mong sự ra đời của từng vở kịch, khi lại phải đối mặt với sự cạnh tranh của nhiều loại hình giải trí khác. Để kịp thích ứng với thời đại, một yêu cầu đặt ra đối với Kịch nói là cần có những biến chuyển phù hợp. Trên thực tế, Kịch nói Việt Nam đã ít nhiều làm được điều đó.

Như chúng ta đều biết, kịch là một thể loại văn học, nhưng là văn học viết cho sân khấu. Ở dạng kịch bản, kịch sống đời sống của tác phẩm văn học, được tiếp nhận thông qua hành động đọc. Ở dạng vở diễn, kịch sống đời sống của tác phẩm sân khấu, được tiếp nhận thông qua hành động nghe và nhìn. Do tính chất của vở diễn, ngay với một tác phẩm kịch, do cùng một đạo diễn và cùng những diễn viên biểu diễn, nhưng mỗi buổi diễn lại là những sản phẩm nghệ thuật không hoàn toàn giống nhau. Hơn nữa, trước đây do nhiều lý do chủ quan và khách quan, phần lớn các vở diễn không còn được lưu giữ, có chăng chỉ còn trong tiềm thức của khán giá. Điều này, là một khó khăn rất lớn cho những người nghiên cứu sân khấu. Tuy nhiên, ở dạng kịch bản, chúng ta vẫn có thể xem xét, nhìn nhận từ nhiều góc độ soi chiếu.

Với nhu cầu nhận thức lại, đánh giá lại một cách thấu đáo hơn những vấn đề của lịch sử bằng tư duy học thuật mới, phương pháp tiếp cận mới, nghiên cứu sinh lựa chọn tiếp cận Kịch nói Việt Nam từ góc nhìn thi pháp. Kịch là một thể loại văn học, thi pháp kịch là thi pháp thể loại. Nghiên cứu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam là một hướng nghiên cứu phù hợp với quan niệm tiếp cận nghệ thuật hiện đại. Có thể nói, đây là vấn đề quan trọng, vấn đề then chốt trong nghiên cứu sự hình thành và phát triển của một thể loại văn học vì nó đi sâu vào vấn đề nghệ thuật của nghệ thuật kịch. Từ trước tới nay, chưa có công trình nào thâm nhập vào lĩnh vực này. Trong nhu cầu cấp thiết của việc nghiên cứu và giảng dạy nghệ thuật, đây là một mảnh đất trống rất cần được khai phá vì nó không chỉ có giá trị nghiên cứu lý luận mà còn có giá trị thực tiễn. Tất nhiên, trong quá trình tìm hiểu, các quan niệm về mỹ học, về điều kiện kinh tế chính trị, văn hóa, về tâm lý con người đương thời của từng giai đoạn lịch sử sẽ được quan tâm, vì chúng là những điều kiện, những yếu tố có ảnh hưởng không nhỏ đến Kịch nói Việt Nam.

Trên thực tế hoạt động nghệ thuật, đến nay chúng ta chưa có công trình nghiên cứu chuyên sâu về thi pháp Kịch nói Việt Nam. Các vấn đề thi pháp kịch của chúng ta mặc dù có thể đã được các thế hệ *làm* kịch đi trước thực hành, nhưng lý luận chưa được đúc kết và trao truyền lại cho thế hệ sau. Rất nhiều bài học, nhiều nguyên tắc mà thế hệ trước đã thực hành nên được tiếp tục thực hành và phát triển trong hoạt động Kịch nói hôm nay để hướng tới xây dựng một nền Kịch nói Việt Nam hấp dẫn không chỉ đối với người Việt mà còn có sức hút đối với bạn bè quốc tế.

2. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu:

Mục đích trước tiên của việc nghiên cứu *Sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20* là đi tìm nguyên nhân ra đời của Kịch nói Việt Nam.

Tìm hiểu nguyên nhân ra đời cùng những yếu tố tác động đến sự hình thành và phát triển của Kịch nói Việt Nam trên phương diện thi pháp là cơ sở để có những nhận định, khái quát về sự hình thành và phát triển của thi pháp Kịch Việt Nam ở thời kỳ đầu và định hướng cho nó trong những thời kỳ sau, bởi vì như các cụ ta từng nói: *vạn sự khởi đầu nan.* Từ đó, luận án hy vọng sẽ có những kiến giải nhằm nâng cao tính hấp dẫn cho Kịch nói Việt Nam từ phương diện sáng tác kịch bản văn học và dàn dựng vở diễn sân khấu.

Luận án cũng sẽ đi vào tìm hiểu và tiếp thu kết quả nghiên cứu các thể loại văn học khác, các kịch chủng khác đã tồn tại ở Việt Nam trước khi Kịch nói và các kịch chủng khác ra đời cùng thời với Kịch nói để có cái nhìn đa chiều về đối tượng nghiên cứu cùng với sự tác động qua lại trên phương diện thi pháp giữa các kịch chủng này.

Để đạt được mục đích nghiên cứu, đề tài luận án hướng tới các mục tiêu nghiên cứu cụ thể như sau:

- Tìm hiểu diễn biến của thi pháp kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20.

- Tìm ra các yếu tố ảnh hưởng đến thi pháp kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 cũng như mức độ ảnh hưởng của chúng.

- Đi tìm mối quan hệ giữa thi pháp kịch nói Việt Nam với thi pháp của một vài nền kịch nước ngoài và thi pháp sân khấu truyền thống dân tộc.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu:

3.1. Đối tượng nghiên cứu:

Luận án nghiên cứu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 qua việc khảo sát các tác phẩm Kịch nói tiêu biểu của thời kỳ này do người Việt viết, đã được công bố trên lãnh thổ Việt Nam. Do đó, các biện pháp mỹ học đã được các nhà viết kịch sáng tạo trong tác phẩm kịch này sẽ là đối tượng nghiên cứu trọng tâm của luận án. Thi pháp Kịch nói nước ngoài, sân khấu truyền thống dân tộc không thuộc đối tượng nghiên cứu của đề tài này, có chăng chỉ là đối tượng so sánh, đối chiếu để làm tăng tính thuyết phục của các luận điểm được đưa ra.

3.2. Phạm vi nghiên cứu:

Một thế kỷ hình thành và phát triển, Kịch nói Việt Nam có nhiều tác phẩm và tác giả với những đóng góp đáng kể làm nên diện mạo nền Kịch nói Việt Nam, nhưng do đối tượng và phạm vi nghiên cứu của mình, luận án chỉ tập trung vào sự phát triển của thi pháp qua việc tìm hiểu những kịch bản Kịch nói tiêu biểu trong giai đoạn 1921- 1941. Trong số 25 kịch bản đã được tiếp cận trong thời kỳ này, nghiên cứu sinh lựa chọn 17 kịch bản của 8 nhà viết kịch được nhiều nhà nghiên cứu, các nhà hoạt động sân khấu cho là tiêu biểu để kháo sát.

Tác giả luận án lựa chọn giai đoạn 1921- 1941 cho đề tài nghiên cứu của mình vì: năm 1921 là năm đánh dấu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, với sự xuất hiện vở *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long. Năm 1941 là năm Nguyễn Huy Tưởng công bố vở kịch *Vũ Như Tô*, vở kịch mà theo nghiên cứu sinh là một dấu mốc quan trọng trong tiến trình phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam, một vở Bi kịch tiêu biểu, hàm chứa một cách sáng tạo và tinh tế các biện pháp mỹ học Bi kịch.

4. Khái quát về tổng quan nghiên cứu:

Kịch nói Việt Nam là đối tượng được nhiều nhà nghiên cứu quan tâm. Có rất nhiều công trình có giá trị về lĩnh vực này. Để thực hiện nhiệm vụ nghiên cứu, tác giả luận án đã tham khảo nhiều nguồn tài liệu trong và ngoài nước về Kịch nói Việt Nam; về thi pháp, đặc biệt là thi pháp thể loại. Bên cạnh đó, với mong muốn có được cái nhìn sâu sắc và toàn diện về thi pháp Kịch nói Việt Nam, người viết còn tham khảo tư liệu về kịch hát truyền thống dân tộc.

Nguồn tài liệu về các vấn đề nghiên cứu sinh đặt ra rất phong phú và đa dạng. Mỗi học giả, đứng trên phương diện nghiên cứu và quan điểm của mình đều có những biện luận và lý giải khá thuyết phục. Đây vừa là thuận lợi, nhưng cũng là thách thức đối với người thực hiện đề tài.

Sau quá trình tìm hiểu, đánh giá tư liệu, nghiên cứu sinh nhận thấy: Kịch nói Việt Nam là đối tượng nghiên cứu của nhiều học giả. Ở những cấp độ khác nhau, các công trình đã được công bố mang đến nhận thức nhất định cho độc giả, đồng thời tạo nên một bức tranh đa diện về nghiên cứu nghệ thuật Kịch nói Việt Nam. Tuy vậy, vấn đề thi pháp Kịch, nhất là sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam là phương diện còn chưa được nhiều học giả đi sâu tìm hiểu. Để làm rõ đề tài nghiên cứu, tác giả luận án đã thu thập nhiều nguồn tài liệu có liên quan. Qua quá trình làm tư liệu, trên cơ sở đối tượng nghiên cứu, chúng tôi chia tài liệu thu thập được thành 3 nhóm cụ thể như sau:

- Nhóm các công trình nghiên cứu về Kịch nói.

- Nhóm các công trình nghiên cứu về thi pháp Kịch nói Việt Nam.

- Nhóm các công trình nghiên cứu về kịch hát truyền thống dân tộc.

4.1. Nhóm các công trình nghiên cứu về Kịch nói

Trong nhóm tài liệu này, nghiên cứu sinh chia thành hai phần: phần tài liệu về Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 và phần tài liệu về Kịch nói Việt Nam nói chung.

Trong phần tài liệu về Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20, tác giả luận án được tiếp cận với các tài liệu bàn về sự ra đời của Kịch nói Việt Nam như kỷ yếu hội thảo: *Ảnh hưởng của sân khấu Pháp với sân khấu Việt Nam* của Viện Sân khấu; *Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam (trước cách mạng tháng Tám)* của Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý; *Việt Nam văn học sử yếu* của Dương Quảng Hàm; *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan; *Lược thảo lịch sử văn học Việt Nam* của nhóm Lê Quý Đôn; *Mấy vấn đề văn học sử Việt Nam* của Trương Tửu; *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời (1900-1930)* của Trần Đình Hượu, Lê Trí Dũng…

Khi nghiên cứu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, các tác giả đều thống nhất coi *Chén thuốc độc* (năm 1921) của Vũ Đình Long là vở kịch đánh dấu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam và cho rằng: Kịch nói Việt Nam ra đời trên cơ sở chịu ảnh hưởng của kịch cổ điển Pháp, trong bối cảnh xã hội chịu nhiều ảnh hưởng của văn hóa Pháp.

Nhà nghiên cứu Phan Trọng Thưởng trong *Những vấn đề lịch sử văn học kịch Việt Nam (nửa đầu thế kỷ XX)* khẳng định:

*có thể xem sự ra đời của Kịch nói vào những năm đầu thế kỷ là kết quả của quá trình giao lưu văn hóa, của sự ảnh hưởng có lúc cưỡng bức, có lúc tự giác của văn hóa phương Tây, trực tiếp là văn hóa Pháp đối với văn hóa Việt Nam.* [80. tr.62].

Còn tác giả Hà Diệp trong tập chuyên luận *Sân khấu Kịch nói tiếp thu sân khấu truyền thống* khẳng định: Kịch nói Việt Nam ra đời vừa do những trí thức Tây học tiếp nhận văn học Pháp, đặc biệt là kịch cổ điển Pháp, vừa do sự vận động nội tại của nền sân khấu dân tộc trước bối cảnh phản ánh hiện thực mới. Tác giả lấy dẫn chứng là ngay cả Tuồng, Chèo cũng phải biến đổi để bắt kịp cuộc sống mới. Giáo sư Đình Quang trong tham luận *Sự hình thành của nền Kịch nói Việt Nam quá trình phát triển của nó cho tới cách mạng tháng Tám* tại Hội thảo khoa học *Ảnh hưởng của sân khấu Pháp với sân khấu Việt Nam* cũng cho rằng:

*Với vở diễn “Chén thuốc độc*” *của Vũ Đình Long… Kịch nói Việt Nam mới thật sự chính thức ra đời: vở của Việt Nam, do nghệ sĩ Việt Nam diễn, với sự chỉ đạo của đạo diễn, họa sĩ Việt Nam và cho khán giả Việt Nam xem… Kịch nói, tuy là một loại hình của phương Tây, rất xa lạ với truyền thống sân khấu Việt Nam, nhưng do ưu thế của bản thân nó và do thái độ vô tư cởi mở của người Việt Nam, nên nó đã hình thành một cách nhanh chóng và thuận lợi. Nó tới Việt Nam hơi muộn, nhưng lại phát triển khá nhanh, từ lúc người Việt Nam tập diễn kịch cổ điển Pháp cho tới lúc tự sáng tạo ra những kịch bản của mình chỉ có hơn một năm trời.”*[89. Tr.199].

Trong *Nhà văn hiện đại,* tác giả Vũ Ngọc Phan đã bắt đầu nhìn nhận kịch là *“một loại văn mới nhất của ta”* nhưng *“cái hiệu lực của nó lại nằm trên sân khấu”.* Ông dành 40 trang của công trình để giới thiệu thân thế, sự nghiệp và bước đầu đánh giá các kịch bản của 3 kịch tác gia: Vũ Đình Long, Vi Huyền Đắc, Đoàn Phú Tứ. Tuy phong phú về tư liệu, sắc sảo trong cách viết nhưng công trình mới dừng lại ở việc giới thiệu chân dung 3 nhà viết kịch, tìm ra những đặc sắc nghệ thuật và những biến chuyển trong quá trình sáng tác, không đặt ra nhiệm vụ giải quyết vấn đề gì thuộc lịch sử kịch hay phân tích vở diễn sân khấu.

Trong công trình *Lược thảo lịch sử Văn học Việt Nam*, các tác giả nhóm Lê Quý Đôn lại chú trọng trình bày lược thảo về lịch sử kịch. Nhưng họ mới chỉ căn cứ trên ý nghĩa xã hội của các vở kịch để phân tích, chứ chưa khái quát được đặc điểm chung, tìm ra điểm riêng của tiến trình hình thành và phát triển của Kịch nói Việt Nam.

Công trình *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời (1900-1930)* của GS. Trần Đình Hượu và Lê Trí Dũng, kịch được xem xét như một thể loại văn học nảy sinh vào giai đoạn giao thời dưới những áp lực lịch sử, chính trị, xã hội và trong những điều kiện kinh tế, văn hóa, thẩm mỹ mới. Trong công trình này, kịch được nghiên cứu cả chiều lịch đại (trong quan hệ với truyền thống: Tuồng, Chèo và văn chương cổ) và chiều đồng đại (trong quan hệ với các thể loại văn học nghệ thuật khác như: Tiểu thuyết, Thơ mới, Cải lương và các cách tân Tuồng, Chèo…). Các tác giả đã gắn kịch với tiến trình phát triển của văn học cận – hiện đại và phân tích điều kiện lịch sử, thẩm mỹ, coi chúng là nguyên nhân nội tại chi phối sâu sắc sự vận động của cả tiến trình văn học.

Tương đối toàn diện hơn là cuốn *Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam (trước cách mạng tháng Tám)* của tác giả Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý. Công trình đã dựng lại diện mạo lịch sử Kịch nói trước cách mạng tháng Tám, lý giải nguyên nhân hình thành và phát triển, đánh giá thành tựu, khái quát các đặc điểm cơ bản. Tuy nhiên, khi đánh giá các khuynh hướng, các tác giả, tác phẩm và trình bày một số luận điểm còn có phần khiên cưỡng, áp đặt quan niệm chủ quan. Cuốn sách cũng có một số nhận xét, đánh giá, nhận định liên quan đến thi pháp của các tác giả trong từng thời kỳ, từng giai đoạn.

Công trình *Những vấn đề lịch sử văn học kịch Việt Nam (nửa đầu thế kỷ XX)* của tác giả Phan Trong Thưởng đã tìm ra mối liên hệ giữa lịch sử kịch với tiến trình văn học hiện đại, gắn sự vận động nội tại với những đặc điểm riêng. Thông qua phân tích sự hình thành Kịch nói trong tương quan lịch sử và văn hóa đầu thế kỷ cùng những thành tựu của nó để làm rõ quá trình hiện đại hóa văn học nghệ thuật dân tộc và khái quát diện mạo Kịch nói trước năm 1945. Khi biện giải về vấn đề nguồn gốc và sự ra đời của Kịch nói, tác giả đã đặt Kịch nói trong mối tương quan với văn hóa Đông – Tây, với văn minh làng xã, văn minh đô thị và trong mối tương quan giữa nghệ thuật truyền thống và nghệ thuật hiện đại. Với công trình này, Phan Trọng Thưởng đã có cái nhìn tương đối toàn diện về diện mạo Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 nhưng mới dừng lại ở việc nghiên cứu lịch sử hình thành và khuynh hướng phát triển kịch trong quá trình hiện đại hóa văn học nghệ thuật chứ chưa đi vào nghiên cứu nghệ thuật viết kịch cũng như đánh giá nghệ thuật ấy trong mối tương quan với các nghệ thuật khác.

Trong phần tài liệu về Kịch nói Việt Nam nói chung, chúng tôi tiếp xúc với nhiều công trình khác nhau. Cuốn sách *“Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam 1945-1975”* của Phan Kế Hoành, Vũ Quang Vinh được coi là công trình lược thảo tiến trình phát triển của Kịch nói Việt Nam giai đoạn 1945-1975. Cùng với cuốn *Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam (trước cách mạng tháng Tám)* của Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý, cuốn sách này đã cho độc giả cái nhìn toàn diện hơn về diện mạo Kịch nói Việt Nam từ khi hình thành đến năm 1975. Tuy nhiên, tác giả mới dừng lại ở việc phác thảo sơ lược hoạt động sáng tác, nội dung kịch bản, hoạt động biểu diễn và các mặt hoạt động khác qua các thời kỳ, chưa đi sâu phân tích các trào lưu, đặc biệt là nghệ thuật kịch của các tác gia. Mặc dù, cuốn sách đã phác thảo được những đặc điểm cơ bản của Kịch nói Việt Nam giai đoạn 1945-1975 như: tính quần chúng rộng rãi và sâu sắc, tính chiến đấu tích cực, tính năng động cao, nhưng chủ yếu vẫn dừng lại ở việc phân tích nội dung kịch, còn việc nội dung ấy được biểu đạt thông qua hình thức nào thì mặc dù đã được đề cập nhưng lại chưa tập trung nghiên cứu.

*“Tác gia kịch Việt Nam hiện đại (1945-1975)”* của Nhà xuất bản Sân khấu đã bổ sung phần còn bỏ ngỏ của *“Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam 1945-1975”*, khái quát tác phẩm của các tác gia kịch Việt Nam hiện đại. Tuy nhiên, cuốn sách mới dừng lại ở viết chân dung tác giả cùng những ảnh hưởng chính đến sự nghiệp sáng tác của họ mà chưa thấy được phong cách, đặc biệt là chưa tìm được cái riêng trong thi pháp kịch của các tác giả.

Một cuốn sách khác cũng được coi là tổng kết lịch sử phát triển của Kịch nói Việt Nam đó là cuốn *“Những chặng đường sân khấu”* của Song Kim. Tuy là cuốn hồi ký nhưng nó đã ghi lại được dấu ấn trong từng chặng đường phát triển của Kịch nói Việt Nam qua cái nhìn của một nghệ sĩ. Ở đây không có những tổng kết, phân tích, đánh giá mang tính học thuật, những sự kiện được tiếp cận trong cuốn hồi ký này đều mang dấu ấn tình cảm cá nhân. Do vậy, nó dễ đi vào lòng người, khiến người ta ghi lại sâu đậm nơi trái tim, khối óc.

*“Tìm hiểu sân khấu Thăng Long Hà Nội”* của Phó giáo sư Tất Thắng cũng là một công trình đi theo suốt chiều dài phát triển của Kịch nói Việt Nam. Tuy tác giả chỉ giới hạn ở sân khấu Thăng Long Hà Nội, nhưng tầm bao quát của nó là khá lớn. Cũng giống như nhiều công trình nghiên cứu về Kịch nói khác, *“Tìm hiểu sân khấu Thăng Long Hà Nội”* cũng đề cập đến sự ra đời, những yếu tố ảnh hưởng đến sự ra đời của Kịch nói Việt Nam. Bện cạnh đó, cuốn sách còn đề cập đến, tất nhiên chưa sâu, về thi pháp kịch của một số tác giả trong một số tác phẩm cụ thể. Một khối lượng tư liệu đồ sộ mà công trình mang lại cho chúng ta, đó là danh mục tác phẩm được diễn hoặc in ấn tại Hà Nội. Trong đó chia rất cụ thể như: các tác phẩm Kịch nói nửa đầu thế kỷ 20, các tác phẩm kịch thơ thời kỳ 1930-1946, kịch về đề tài cách mạng…

Ngoài các công trình nghiên cứu tiến trình lịch sử phát triển Kịch nói Việt Nam, chúng tôi còn tiếp cận với những nghiên cứu có tính chuyên sâu về một số vấn đề như: *Nhân vật trung tâm của Kịch nói Việt Nam (1920-2000)* của Hà Diệp, *Về hình tượng con người mới trong kịch* của Tất Thắng, *Hình tượng người phụ nữ mới trong Kịch nói từ 1945* của Hà Diệp, *Hình tượng người cộng sản trên sân khấu* Kỷ yếu của Viện Sân khấu, kỷ yếu *Sân khấu với hình tượng người thương binh liệt sĩ* của Viện Sân khấu, *Nhân vật nữ trong kịch Nguyễn Đình Thi* công trình nghiên cứu khoa học cấp Viện của Phạm Thị Hà… Các tác giả đều đi sâu phân tích hình tượng những con người được Kịch nói lựa chọn làm nhân vật trung tâm. Đó đều là những nhân vật mang tính điển hình, khái quát. Đặc biệt, họ đều khẳng định, đó là những hình tượng động, biến đổi qua thời gian phù hợp với những biến đổi của đời sống kinh tế, chính trị, xã hội. Từ cái nhìn về hình tượng, các nhà nghiên cứu cũng đã có những phân tích về nghệ thuật viết kịch, nghệ thuật xây dựng nhân vật của một số tác giả tiêu biểu.

Kịch nói với đề tài lịch sử cũng là mảng đề tài được nhiều học giả quan tâm, như luận án tiến sĩ của Phạm Thị Hà *Tính hiện đại trong Kịch nói Việt Nam về đề tài lịch sử*, luận văn tốt nghiệp đại học của Trần Thị Minh Thu: *Kịch Việt Nam về đề tài lịch sử (giai đoạn 1985 đến nay),* luận văn tốt nghiệp đại học của Đoàn Thị Hoa *Nhân vật lịch sử trong kịch Rừng trúc của Nguyễn Đình Thi*, Hội nghị bàn về đề tài lịch sử của Viện nghệ thuật Sân khấu năm 1979, Hội nghị chuyên đề *Sân khấu với đề tài lịch sử* do Cục nghệ thuật biểu diễn tổ chức năm 1996… Trong các công trình này, phần lớn các học giả đều khẳng định kịch về đề tài lịch sử là tác phẩm nghệ thuật. Thực chất sáng tạo nghệ thuật về đề tài lịch sử không phải là minh họa lịch sử, cũng không phải là truyền đạt lại tri thức lịch sử, mà là khai thác lịch sử theo một cách tiếp cận mới với cảm hứng lịch sử, trên nguyên tắc vừa tôn trọng sự thật lịch sử, vừa tôn trọng sự thật nghệ thuật. Nguyên tắc của sáng tạo nghệ thuật về đề tài lịch sử là sáng tạo trên cơ sở cái có sẵn. Do đó, trong quá trình sáng tạo, nghệ sĩ vừa tự do, vừa không tự do. Phó giáo sư, Tiến sĩ Phan Trọng Thưởng khẳng định khoảng tự do của nghệ sĩ khi sáng tạo kịch về đề tài lịch sử đó là: *tự do khai thác những mối liên hệ giữa thời đại và sự kiện lịch sử.*

Chuyên luận *Sân khấu Kịch nói tiếp thu sân khấu truyền thống* của tác giả Hà Diệp hệ thống mối tương quan biện chứng giữa sân khấu Kịch nói với sân khấu truyền thống. Sau khi luận bàn về sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, về đặc điểm của sân khấu truyền thống, tác giả đã đưa những luận điểm về phạm vi tiếp thu của sân khấu Kịch nói đối với sân khấu truyền thống: tiếp thu trong công tác đạo diễn, tiếp thu trong công tác biên kịch, tiếp thu trong công tác biểu diễn, tiếp thu trong công tác mỹ thuật sân khấu và tiếp thu trong công tác âm nhạc sân khấu. Tác giả nhấn mạnh: Quá trình tiếp thu sân khấu truyền thống đã góp phần làm sân khấu Kịch nói mở rộng phạm vi phản ánh, hình thành phong cách Kịch nói Việt Nam, giúp Kịch nói *“đi đúng quy luật phát triển của nhân loại là tìm về với cội nguồn dân tộc và giữ gìn bản sắc dân tộc”*[10. Tr.112], đồng thời đem đến cho người xem cảm xúc mạnh mẽ, tăng tính hấp dẫn của Kịch nói.

4.2. Nhóm các công trình nghiên cứu về thi pháp kịch Việt Nam

Công trình đầu tiên nghiên cứu sinh muốn nhắc đến trong nhóm này đó là *Về thi pháp kịch* của Phó giáo sư Tất Thắng. Công trình gồm 2 phần. Phần một: thi pháp kịch nhân loại qua các thời kỳ (từ Cổ đại đến thế kỷ 19). Phần hai: Khám phá sáng tạo trong thi pháp.

Ở phần một, tác giả đưa ra khái niệm về thi pháp, khẳng định thi pháp kịch là thi pháp thể loại và lần lượt đi tìm hiểu thi pháp qua các thời kỳ như: Thời kỳ cổ đại với luận văn Thi pháp của Aristote, thời kỳ La Mã cổ đại, thi pháp Hài kịch ở Trung thế kỷ, thi pháp kịch ở thời kỳ Phục hưng, Chủ nghĩa kiểu cách (manierizm) và quan điểm của nó về thi pháp kịch, nghệ thuật Barokko và thi pháp kịch, nguyên lý cấu trúc và luật tam nhất trong thi pháp kịch của chủ nghĩa cổ điển thế kỷ 17 ở Pháp, thế kỷ khai sáng và lý luận kịch, Letxin và luận văn nghệ thuật kịch Hămbua; Gớt, Sile và thi pháp thể loại, thế kỷ 19 – thi pháp kịch của chủ nghĩa lãng mạn V.Huygo về kịch, thế kỷ 19 – chủ nghĩa hiện thực – thi pháp kịch Ipxen và Becnaso, thế kỷ 19 – thi pháp kịch của chủ nghĩa hiện thực Tsekhop. Ở mỗi thời kỳ, PGS. Tất Thắng đều đưa ra quan điểm chung nhất của thời kỳ và phân tích quan niệm của những học giả tiêu biểu cho mỗi thời kỳ đó.

Phần hai của công trình, tác giả đi vào phân tích *khám phá sáng tạo trong thi pháp*. Trong phần này, nhà nghiên cứu đã có những phân tích, đánh giá, nhận định và chứng minh các luận điểm đưa ra bằng những ví dụ minh họa cụ thể từ kịch Việt Nam. Các thành phần của thi pháp đã được tác giả lý giải, biện dẫn bằng những ví dụ minh họa rất cụ thể như: sự sáng tạo trong thi pháp được thể hiện thế nào trong: dung lượng kịch; trong tính chất hợp lý nội tại của chi tiết, tình tiết, của hành động kịch, của hành động nhân vật kịch; trong xung đột. Theo chúng tôi, đóng góp lớn nhất của công trình đó là việc tác giả đã có những nhận xét, phân tích rất cụ thể, sâu sắc và đa chiều về việc đi tìm bản sắc dân tộc trong yếu tố thi pháp: trò nhời, trò diễn, thể loại, cấu trúc, đề tài… được thể hiện trong kịch hát dân tộc mà cụ thể là Chèo.

Một phần tài liệu có ý nghĩa khác trong công trình *Về thi pháp kịch* của PGS. Tất Thắng đó là ông đã nhắc tới một số tác giả, lý luận gia với những ý kiến bàn về thi pháp. Cùng với việc làm trích ngang tiểu sử, tác giả còn khái quát quan điểm về thi pháp của từng học giả để người đọc có cái nhìn sơ lược nhất nhưng cũng khá toàn diện về các lý luận gia nghiên cứu về thi pháp kịch.

*“Những vấn đề thi pháp kịch Chekhov”* của Hoàng Sự được Phó giáo sư Tất Thắng nhận xét là:

*có ích và hấp dẫn đối với những người quan tâm và tìm hiểu Chekhov, quan tâm đến những vấn đề thi pháp kịch, đặc biệt là những yếu tố mới trong kịch của nhà văn, nhà viết kịch Nga tầm cỡ thế giới này.* [62. tr.7]

Trong công trình của mình, Hoàng Sự đã có cái nhìn rất cụ thể và sâu sắc về Chekhov trên phương diện thi pháp kịch. Hoàng Sự đi vào phân tích và biện giải kịch Chekhov từ nguyên tắc phản ánh hiện thực đến nhân vật, xung đột, hành động, ngôn ngữ, cấu trúc tác phẩm và các phương tiện biểu hiện khác trong kịch Chekhov. Tất cả những luận điểm đưa ra đều được ông lý giải một cách lôgich và cụ thể thông qua các tác phẩm tiêu biểu của Chekhov: *Hải âu, Cậu Vania, Ba chị em, Vườn anh đào.*Trước khi đưa ra các vấn đề về thi pháp kịch Chekhov, tác giả lần lượt dẫn ra các ý kiến của một số nhà nghiên cứu văn học, các nhà văn, các nhà thực hành sáng tạo sân khấu để độc giả có được cái nhìn tổng quát. Sau đó, ông có những phân tích cụ thể với những minh họa rõ nét về quan điểm của mình. Ở phần dẫn các ý kiến về thi pháp kịch Chekhov, Hoàng Sự đã sưu tầm và trích dẫn rất công phu, ông đã tìm được các ý kiến rất xác đáng cho các luận điểm của mình. Như khi đề cập đến luận điểm về những đặc điểm về cấu trúc tác phẩm kịch, ông đã phân thành 3 loại ý kiến: loại ý kiến cho rằng kịch Chekhov không có điểm thắt nút mà tất cả đều xuất phát và vận động xung quanh; loại ý kiến thứ hai cho rằng kịch Chekhov có nội dung lớn, ý tưởng lớn nhưng được truyền tải bằng hình thức *khiêm tốn*; loại ý kiến thứ ba cho rằng:

*đặc điểm cấu trúc tác phẩm của Chekhov cũng như vai trò của các chi tiết nghệ thuật trong các tác phẩm đó đều gắn chặt với cách mô tả ngắn gọn, hàm xúc đầy hiệu lực, xuất hiện như một nguyên tắc quan trọng nhất trong các sáng tác của ông.* [53. tr.47]

Sau đó, tác giả đưa ra những phân tích, nhận định riêng của mình về vấn đề đặc điểm về cấu trúc tác phẩm trong kịch Chekhov.

Đây là một công trình nghiên cứu thi pháp kịch của một kịch tác gia nước ngoài, nhưng qua cách phân tích, cách đặt vấn đề, cách đưa ra các luận điểm của tác giả đã có những gợi ý nhất định cho những người quan tâm, tìm hiểu về thi pháp Kịch nói chung, Kịch nói Việt Nam nói riêng.

*Sự phát triển nghệ thuật biên kịch Kịch nói Việt Nam nửa cuối thế kỷ XX*, đề tài nghiên cứu khoa học cấp Bộ do tác giả Nguyễn Chiến Thạc làm chủ nhiệm đề tài đã hệ thống tiến trình phát triển lịch sử Kịch nói Việt Nam, trong đó đi vào phân tích nghệ thuật biên kịch Kịch nói Việt Nam nửa cuối thế kỷ 20. Sau những phân tích về sự ảnh hưởng của sân khấu thế giới với các phương pháp sáng tác đã tác động đến nghệ thuật biên kịch của các kịch tác gia như: phương pháp cổ điển, phương pháp hiện thực, phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa, phương pháp nghệ thuật kịch hát dân tộc, công trình đã có những luận giải về nghệ thuật biên kịch Kịch nói.

Khi phân tích nghệ thuật xây dựng cốt truyện và bố cục, tác giả đã có những nhận định và phân tích khá cụ thể.

*Các nhà biên kịch Kịch nói Việt Nam ngay từ những ngày đầu đã học cách viết kịch từ nền kịch cổ điển Pháp rồi sau này mới tiếp cận với kho tàng lý luận kịch của cả nhân loại. Kịch nói Việt Nam thời kỳ sau cách mạng tháng 8 năm 1945, về nghệ thuật xây dựng cốt truyện và kết cấu một vở kịch còn sơ sài, đơn điệu và mang màu sắc tự nhiên chủ nghĩa.* [63. tr.80]*.*

Công trình đi sâu nghiên cứu nghệ thuật biên kịch trên các phương diện: xây dựng tính cách, tổ chức xung đột, viết đối thoại. Ở mỗi luận điểm, tác giả đều có những nhận định, phân tích và ví dụ minh họa cụ thể, khoa học.

Trên cơ sở những nghiên cứu về nghệ thuật biên kịch của một số tác giả nửa ở cuối thế kỷ 20, Nguyễn Chiến Thạc đã đưa ra nhận định về phong cách sáng tác và dấu ấn cá nhân của một số nhà viết kịch.

4.3. Nhóm các công trình nghiên cứu về kịch hát truyền thống dân tộc

Đây là một trong những nhóm có khá nhiều tài liệu tham khảo, tuy nhiên chúng tôi chỉ tiếp cận với những công trình có liên quan đến mục đích nghiên cứu của đề tài.

Cuốn *Bước đầu tìm hiểu Sân khấu Chèo* của các tác giả Trần Việt Ngữ, Hoàng Kiều, cùng với việc tìm hiểu quá trình hình thành, phát triển, tính chất của Chèo cổ, các tác giả đã có những luận bàn rất chi tiết về nghệ thuật xây dựng nhân vật trong Chèo, nhân vật chính diện, nhân vật phản diện và đặc biệt là có những nhận định, phân tích sâu sắc về các vai hề cùng giá trị trào lộng của các vở Chèo cổ.

Công trình *Khái luận về Chèo* của tác giả Trần Bảng là công trình nghiên cứu chuyên sâu về nghệ thuật Chèo. Trần Bảng đã đưa ra những nhận định sắc xảo về nghệ thuật Chèo. Trong đó, tác giả có những biện giải cụ thể về phương pháp nghệ thuật Chèo:

*Chèo lấy ước lệ làm nguyên tắc chỉ đạo nghệ thuật diễn tả, đó là phương pháp tả thần, tả ý, xử lý hư (không thực) không gian thời gian sân khấu và nghệ thuật biểu diễn của người diễn viên. Giữa tự sự và ước lệ có mối quan hệ tương ứng, tương cầu. Chính lối dùng không gian và động tác hư của ước lệ giúp cho khả năng tự sự (kể chuyện) được mở rộng, sinh động, hoạt bát. Và cũng chính cái thời gian đưa về quá khứ của tích chuyện kể không cần gây ảo giác là sự việc đang diễn ra trong hiện tại của tự sự đã cho phép phương pháp ước lệ tồn tại và phát triển. Tự sự và ước lệ gắn bó với nhau thống nhất hữu cơ.* [3. tr.29]*.*

Tác giả dành một chương để phân tích tính tự sự của Chèo và một chương khác đề cập đến tính ước lệ của loại hình nghệ thuật này. Ông khẳng định:

*Trong nghệ thuật Chèo, còn có một yếu tố từ xa xưa đã giữ địa vị chủ chốt, mang lại cho nghệ thuật này cái sinh khí luôn luôn thanh tân trong từng buổi diễn, cái chất thơ sinh động và hoạt bát, cái mối quan hệ, thân thiết hiếm có của sân khấu với khán giả, đó là lối diễn ngẫu hứng của người nghệ sĩ nông dân.* [3. tr.35]

Một đóng góp có ý nghĩa khác của tác giả là đi vào phân tích rất chi tiết phương pháp xây dựng mô hình, xử lý và chuyển hóa mô hình trong Chèo. Với những lý lẽ đầy thuyết phục, độc giả thấy được cái đặc sắc trong nghệ thuật Chèo cũng nhưng những biến hóa tài tình của người nghệ sĩ nông dân trong nghệ thuật xử lý nhân vật.

Chuyên luận *Kịch bản Chèo từ dân gian đến bác học* của tác giả Trần Đình Ngôn là công trình chuyên sâu về thi pháp Chèo. Tác giả đi vào phân tích, đánh giá yếu tố dân gian và yếu tố bác học trong quá trình hình thành và phát triển của kịch bản Chèo. Đặc biệt, ở chương II của chuyên luận, TS. Trần Đình Ngôn đã đi sâu phân tích và có những lý giải, những chứng minh cụ thể về sự kết hợp giữa yếu tố dân gian và yếu tố bác học trong các thành tố của kịch bản Chèo: tổ chức kết cấu kịch bản, xây dựng nhân vật, văn học Chèo. Ông có cái nhìn rất biện chứng khi đưa ra một luận điểm: *Sự mâu thuẫn trong mối quan hệ giữa yếu tố dân gian và yếu tố bác học trong kịch bản Chèo*. Tác giả khẳng định: đó là

*những mâu thuẫn về tư tưởng giữa các nghệ sĩ dân gian biểu diễn ngẫu hứng, sáng tác ngẫu hững và các “bác thơ” là nho sĩ soạn thân trò... Những mâu thuẫn này mang tính tất yếu... Song chủ yếu là do những mẫu thuẫn về mặt tư tưởng chủ đề của tác phẩm. Còn xét về mặt cấu trúc của hình thức kịch bản, yếu tố dân gian và yếu tố bác học không có mâu thuẫn đối lập không thể điều hòa*. [42. tr.96]*.*

*Về nghệ thuật Chèo* của Trần Việt Ngữ là công trình của các nhà nghiên cứu lão thành về Chèo trong khoảng 40 năm, đề cập đến nhiều mặt của sân khấu Chèo. Trong đó nổi bật nhất là những ý kiến về Chèo Cải lương của Nguyễn Đình Nghị và các nghệ sĩ khác. Công trình cũng đưa ra những ý kiến trái chiều, những nhận định về sự sai lầm của cuộc cách tân làm mất đi bản sắc của Chèo như tạo ra hình thức: Chèo kịch, Chèo dân ca kịch, Chèo cải tiến.

*Nghệ thuật Chèo nhận thức từ một phía* của Phó giáo sư Tất Thắng tập trung nghiên cứu về thi pháp Chèo, mà trọng tâm là trong Chèo cổ, Chèo truyền thống. Tác giả có những phát hiện độc đáo và mới mẻ về cái Bi, cái Hài trong Chèo. Nhà nghiên cứu đã coi hài hước là một đặc điểm nổi trội và độc đáo nhất của thi pháp Chèo. Để chứng minh cho luận điểm của mình, Phó giáo sư đã tìm được những dẫn chứng khoa học cụ thể, mang tính thuyết phục.

*Về đặc trưng và hướng phát triển của Tuồng Chèo truyền thống* của Giáo sư Đình Quang đã hệ thống, đưa ra những quan điểm cụ thể, rõ ràng và lôgich về một số nguyên tắc trong bố cục tích diễn, trong nghệ thuật diễn như: tự sự, ước lệ, cách điệu. Tác giả cũng đã có những định hướng căn bản để phát triển nghệ thuật Tuồng, Chèo trong tình hình mới.

Luận án tiến sĩ *Kế thừa và biến đổi trong sân khấu Chèo hiện nay* của tác giả Đinh Quang Trung đi sâu nghiên cứu sự kế thừa và biến đổi của Chèo qua các vở diễn nửa sau thế kỷ 20 đến thời điểm công bố luận án (năm 2009) trên các phương diện: nội dung phản ánh, hình thức nghệ thuật. Trong hình thức nghệ thuật, tác giả có những phân tích, lý giải sự kế thừa và biến đổi trong kịch bản, trong diễn xuất, trong mỹ thuật, trong âm nhạc và trong vũ đạo. Tác giả luận án cũng đã trình bày một số luận điểm rất đáng chú ý về sự kế thừa và biến đổi, cách tân để Chèo vừa tiên tiến lại vừa đậm đà bản sắc dân tộc.

*Sân khấu truyền thống bản sắc dân tộc và sự phát triển* là công trình tập thể của các tác giả Hồ Sĩ Vịnh, Tất Thắng, Trần Đình Ngôn, Xuân Yến do Đào Hùng chủ biên. Cuốn sách đề cập đến bản sắc dân tộc của sân khấu truyền thống Việt Nam và vấn đề giữ gìn bản sắc dân tộc trong sự phát triển, hội nhập, trong những tiếp biến văn hóa mạnh mẽ và sâu sắc đang diễn ra.

Khi bàn về bản sắc dân tộc trong Chèo, các tác giả đã đi vào phân tích sự kết hợp hài hòa giữa hiện thực và lãng mạn, giữa cái Hài và cái Bi, giữa dân gian và bác học, giữa truyền thống và hiện đại, bản sắc dân tộc trong yếu tố thi pháp...

Khi bàn về bản sắc dân tộc trong Tuồng, các tác giả cho rằng nó được thể hiện trong phương thức tái hiện cuộc sống qua tích trò – kịch bản văn học, ở những thủ pháp nghệ thuật và ở những phương tiện diễn tả hay cấu trúc các ngôn ngữ thể hiện.

Công trình *Nghệ thuật Tuồng nhận thức từ một phía* của Phó giáo sư Tất Thắng nghiên cứu sự ra đời, phát triển cùng những biện pháp mỹ học của Tuồng. Tác giả tập trung nghiên cứu thi pháp Tuồng và các xu thế trong Tuồng: xu thế khác lạ hóa, xu thế mô hình hóa, xu thế trò hóa. Bên cạnh phần nghiên cứu, biện giải về Tuồng nói chung, công trình còn có một chương tìm hiểu về một tác giả tiêu biểu của Tuồng: Đào Tấn.

Cuốn *Sơ khảo Lịch sử nghệ thuật Tuồng* của Hoàng Châu Ký nghiên cứu về lịch sử hình thành và phát triển của nghệ thuật Tuồng. Công trình luận bàn về nguồn gốc ra đời của nghệ thuật Tuồng, đặc điểm về nội dung, thể tài, cấu trúc kịch bản, phân loại trong Tuồng. Tác giả phân kỳ phát triển nghệ thuật Tuồng và trong mỗi thời kỳ lại có nhận xét, đánh giá về nghệ thuật xây dựng tác phẩm, nghệ thuật biểu diễn giúp độc giả có cái nhìn khá toàn cảnh về nghệ thuật Tuồng.

Kỷ yếu hội thảo *Phong cách nghệ thuật Tuồng Đào Tấn* tập hợp gần 20 tham luận. Các tham luận tập trung bàn về phong cách riêng của Đào Tấn thể hiện qua nội dung, tư tưởng, kết cấu kịch bản, hình tượng nhân vật, ngôn ngữ văn học, nghệ thuật biểu diễn, âm nhạc, mỹ thuật... Trong đó, yếu tố thi pháp được khá nhiều nhà nghiên cứu quan tâm như Xuân Yến với: *Phong cách Tuồng Đào Tấn nhìn từ yếu tố kịch bản văn học*, Tất Thắng với *Tính hiện đại – Linh hồn của Tuồng Đào Tấn*, Thiều Thị Hạnh Nguyên với *Tìm hiểu nghệ thuật biên kịch của Đào Tấn qua tác phẩm Hộ sanh đàn*, Mịch Quang với *Nghĩ về một điểm của phong cách Đào Tấn trong vở Tuồng Hoa trì mộng*...

Cuốn sách *Nghệ thuật Tuồng trong thời đại mới (vấn đề truyền thống và cách tân)* của Xuân Yến tập hợp các bài nghiên cứu về Tuồng. Tác giả đi vào nghiên cứu từ đề tài, kịch bản đến vấn đề truyền thống và cách tân. Công trình tập trung tìm hiểu tiến trình hình thành và phát triển của nghệ thuật Tuồng. Tác giả thuyết phục độc giả bằng những luận giải, những nhận định được chứng minh từ những tác phẩm cụ thể, với những chi tiết xác đáng, chân thực.

*Nghệ thuật Cải lương những trang sử* của Trương Bỉnh Tòng là cuốn sách tập trung giới thiệu tiến trình lịch sử hình thành và phát triển nghệ thuật sân khấu Cải lương từ thế kỉ 17 cho tới những năm 80 của thế kỉ 20. Trong đó, tác giả có những lý giải về sự ra đời của nghệ thuật Cải lương và phân chia tiến trình phát triển của Cải lương thành: giai đoạn đầu hình thành và phát triển, giai đoạn 1945-1954, giai đoạn chống Mỹ, giai đọan xây dựng chủ nghĩa xã hội.

Cuốn sách *Nhận định về Cải lương* của Hoàng Như Mai phân tích sự phát triển của nghệ thuật sân khấu Cải lương từ Cách mạng tháng Tám đến nay; lịch sử hình thành, sự gắn bó giữa sân khấu, nghệ sĩ và khán giả. Cuốn sách cũng giới thiệu một số tác phẩm, tác giả tiêu biểu.

Cuốn *Bước đầu tìm hiểu sân khấu Cải lương* của Sỹ Tiến là công trình đầy ắp những tư liệu về lịch sử Cải lương từ khi hình thành đến giữa thế kỷ 20. Tác giả đã ghi lại rất chi tiết các sự kiện, quá trình ra đời của các ban, các đoàn Cải lương Hà Nội do ảnh hưởng, tác động của các gánh, các đoàn Cải lương miền Nam cùng các gương mặt nghệ sĩ, các tác phẩm ở các phương diện kịch bản và vở diễn. Bên cạnh giá trị về tư liệu, công trình của Sỹ Tiến còn có giá trị về lý luận với những trang viết về đặc trưng nghệ thuật Cải lương và những luận bàn về sự tác động qua lại giữa Cải lương Bắc và Cải lương Nam.

4.4. Nhận định, đánh giá về tổng quan tài liệu

Qua nguồn tài liệu đã được thu thập, nghiên cứu sinh nhận thấy, Kịch nói Việt Nam là đối tượng được khá nhiều học giả quan tâm, tìm hiểu với nhiều thành tựu. Những người đi trước đã đưa ra luận điểm cùng những biện giải khá thuyết phục về sự ra đời cũng như tiến trình phát triển của Kịch nói Việt Nam. Trong quá trình nghiên cứu, có tác giả đã tìm được góc nhìn sắc xảo và độc đáo, nhiều vấn đề của Kịch nói Việt Nam đã được hệ thống khoa học và lôgich như: luận án tiến sĩ của Phạm Thị Hà *Tính hiện đại trong Kịch nói Việt Nam về đề tài lịch sử*, luận văn tốt nghiệp đại học của Trần Thị Minh Thu: *Kịch Việt Nam về đề tài lịch sử (giai đoạn 1985 đến nay),* luận văn tốt nghiệp đại học của Đoàn Thị Hoa *Nhân vật lịch sử trong kịch Rừng trúc của Nguyễn Đình Thi*, *Nhân vật trung tâm của Kịch nói Việt Nam (1920-2000)* của Hà Diệp, *Về hình tượng con người mới trong kịch* của Tất Thắng…

Tuy nhiên, theo đánh giá của tác giả luận án, nghiên cứu sự phát triển của Kịch nói Việt Nam chưa được tập trung và tìm hiểu một cách hệ thống với những luận điểm cụ thể, rõ ràng và khoa học.

Chẳng hạn như, về sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, có nhiều ý kiến cho rằng Kịch nói Việt Nam ra đời là do ảnh hưởng của kịch Pháp. Nhưng không phải nhà nghiên cứu nào cũng tán thành. Có ý kiến lại khẳng định: Kịch nói Việt Nam là sự phát triển tất nhiên, là sự tổng hòa của các yếu tố *nội sinh và ngoại* sinh.

Có không ít học giả khẳng định: Kịch nói Việt Nam khi ra đời, chịu ảnh hưởng của kịch Pháp, mà cụ thể là kịch cổ điển Pháp. Nhưng trên thực tế, khi đi vào khảo sát vở kịch được coi là đánh dấu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam – *Chén thuốc* độc, thì vở kịch này lại không tuân theo luật *tam duy nhất.* Thời gian kịch không diễn ra trong một ngày mà trải dài hàng tháng, hàng năm.

Phải nhìn nhận các vấn đề đó như thế nào nếu không đi sâu tìm hiểu, nghiên cứu trong cái nhìn đa chiều, đa diện?

Trên thực tế, vấn đề thi pháp Kịch nói Việt Nam vẫn là khoảng trống cần được quan tâm nghiên cứu. Có chăng lĩnh vực này mới dừng lại ở những bài phát biểu, bài báo, hoặc được đề cập lẻ tẻ trong một số công trình. Phần lớn, những nghiên cứu về thi pháp Kịch nói Việt Nam nằm rải rác ở các bài viết về một số vở như: *Chén thuốc độc, Ông Tây A Nam, Vũ Như Tô…* mà chủ yếu là những giới thiệu, khảo tả, có đề cập đến một số khía cạnh khác nhau của thi pháp kịch. Nhiều vấn đề về thi pháp Kịch nói Việt Nam còn chưa được đi sâu nghiên cứu như: Sự phát triển về thể loại kịch (Bi kịch, Hài kịch, Bi Hài kịch, Chính kịch); Sự tiếp nhận thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc vào Kịch nói; Sự tiếp nhận thi pháp kịch nước ngoài vào Kịch nói; Thi pháp Kịch nói trong từng thời kỳ…

Nghiên cứu sinh lựa chọn sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 làm đề tài cho luận án. Đây là thời kỳ Kịch nói Việt Nam mới ra đời. Tìm hiểu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam thời kỳ này là đi vào những vấn đề còn đang bỏ ngỏ. Hy vọng, với sự lựa chọn này, cùng với việc làm nghiêm túc của nghiên cứu sinh và người hướng dẫn khoa học, chúng tôi sẽ tìm được những luận điểm mới cho vấn đề còn bỏ ngỏ và cũng rất hy vọng sẽ tìm được mối liên hệ giữa quá khứ và hiện tại để góp một tiếng nói cho sự phát triển của Kịch nói Việt Nam hiện nay.

5. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài

Nghiên cứu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 là đề tài chưa từng được nghiên cứu. Kết quả của công trình sẽ góp phần hệ thống hóa tiến trình phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam, tìm ra những đặc điểm, đặc trưng về nghệ thuật kịch cùng những yếu tố ảnh hưởng đến thi pháp Kịch nói Việt Nam, từ đó có những luận bàn sâu hơn nhằm góp phần tìm ra hướng đi tới cho Kịch nói Việt Nam, để Kịch nói Việt Nam phát triển cân đối hơn về thể tài, hấp dẫn hơn và thu hút hơn sự quan tâm của khán giả.

6. Cơ sở lý thuyết, lý luận và giả thuyết khoa học

6.1. Cơ sở lý thuyết, lý luận

6.1.1. Thi pháp học

Dựa trên cơ sở lý thuyết về thi pháp học của Trần Đình Sử trong *Dẫn luận thi pháp học văn học* (2017) [61] và của Đỗ Đức Hiểu trong *Thi pháp học hiện đại* (2000) [22] khu biệt các vấn đề liên quan để từ đó quy chiếu, đối sánh với các nghiên cứu về thi pháp kịch.

6.1.2. Thi pháp kịch

Trên cơ sở lý thuyết về thi pháp kịch của các học giả nước ngoài qua các thời kỳ được tổng kết trong cuốn *Lý luận kịch từ Aristot đến Lessin* (1967) của Anhikst [1] do PGS. Tất Thắng dịch và những lý luận về thi pháp kịch trong cuốn *Tiếp thu tinh hoa thi pháp kịch nước ngoài* của PGS. Tất Thắng [74, 75], nghiên cứu sinh lấy đó làm cơ sở lý thuyết để nghiên cứu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam, tìm ra những đặc điểm về thi pháp của Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20.

6.1.3. Lý thuyết về giao lưu và tiếp biến văn hóa

Những lý luận về giao lưu và tiếp biến văn hóa của Trần Quốc Vượng trong *Cơ sở văn hóa Việt Nam* (2003) là nền tảng lý thuyết để truy tìm nguyên nhân ra đời của Kịch nói Việt Nam, thi pháp Kịch nói Việt Nam cũng như sự tác động, ảnh hưởng đến biến chuyển, biến đổi và phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20.

6.2. Câu hỏi nghiên cứu và giả thuyết nghiên cứu

6.2.1. Câu hỏi nghiên cứu

- Thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 có sự biến đổi, phát triển không? Nếu có thì phát triển theo xu thế nào? Phát triển ở những biện pháp mỹ học nào?

- Những yếu tố ảnh hưởng đến sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20?

Đặc điểm của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20?

6.2.2. Giả thuyết nghiên cứu

- Thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 có sự vận động, phát triển mạnh mẽ ở tất cả các biện pháp mỹ học.

- Thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc ảnh hưởng đến thi pháp Kịch nói mức độ khác nhau trong từng giai đoạn của nửa đầu thế kỷ 20.

- Thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 vừa có điểm giống với thi pháp kịch nhân loại, vừa có điểm riêng mang tính bản sắc.

7. Phương pháp nghiên cứu

7.1. Phương pháp tiếp cận vấn đề nghiên cứu

Kịch là một thể loại văn học, vì vậy khi nghiên cứu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam không thể tách rời dòng chảy của văn học Việt Nam, xu thế chung của sự phát triển văn học nghệ thuật Việt Nam. Nghiên cứu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam giai đoạn 1921-1941 không thể tách rời việc nghiên cứu tiến trình phát triển của văn học Việt Nam giai đoạn đó. Đời sống văn học nghệ thuật là cái nôi nuôi dưỡng Kịch nói Việt Nam ra đời vì thế, để có cái nhìn biện chứng và khoa học về thi pháp Kịch nói, không thể không đặt nó trong dòng chảy của văn học Việt Nam.

Kịch nói Việt Nam ra đời và phát triển chịu những tác động mạnh mẽ của các yếu tố nội sinh và ngoại sinh như: những vận động trong đời sống văn hóa, xã hội, văn học nghệ thuật trong nước, sự du nhập của kịch Pháp vào Việt Nam thông qua việc biểu diễn kịch Pháp tại Việt Nam cũng như thông qua việc truyền bá từ các trí thức Tây học… Vì vậy, bên cạnh việc tiếp cận thi pháp Kịch nói từ các nguyên lý của mỹ học, sân khấu học, luận án còn tiếp cận từ góc độ văn hóa học.

Từ góc độ mỹ học để phân tích, đánh giá một loại hình nghệ thuật bởi xét đến cùng nghệ thuật hướng tới cái đẹp, cái chân, cái thiện.

Kịch là một loại hình sân khấu, vì thế khi khảo sát, biện giải về kịch, không thể không tiếp cận dưới các nguyên lý của sân khấu học. Các nguyên lý này vừa là kim chỉ nam, vừa là công cụ để phân tích, đánh giá và biện luận về tiến trình phát triển của thi pháp Kịch.

Kịch là một sản phẩm văn hóa, là một loại hình nghệ thuật sân khấu được nhiều người mong muốn đón nhận trong đời sống văn hóa, xã hội, sẽ là phiến diện nếu nghiên cứu kịch mà không đặt nó trong môi trường văn hóa, lấy văn hóa học làm công cụ thao tác.

7.2. Nội dung và phương pháp tiến hành nghiên cứu

Để giải quyết các vấn đề đã đặt ra, luận án tập trung nghiên cứu các nội dung cụ thể như sau:

Năm 1921 sự xuất hiện của vở *Chén thuốc độc -* Vũ Đình Long đã đánh dấu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam. Nghiên cứu sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 trước tiên là nghiên cứu sự hình thành của Kịch nói Việt Nam. Sự ra đời đó chịu tác động của những yếu tố nào và đâu là yếu tố chi phối chính cũng sẽ là nội dung được đề tài quan tâm lý giải và biện luận.

Để có cái nhìn tổng quát và toàn diện, luận án cũng sẽ lược thảo về tiến trình phát triển của Kịch nói Việt Nam từ khi ra đời. Trong đó, tập trung vào giai đoạn từ khi hình thành đến những năm 40 của thế kỷ 20.

Nội dung chính, mang tính cốt lõi của luận án đó là khảo sát sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20. Tất nhiên, vì nhiều lý do chủ quan và khách quan, công trình không thể khảo sát toàn bộ các vở kịch ra đời trong giai đoạn này, mà chỉ lựa chọn khảo sát những vở đã được công bố, mang tính tiêu biểu. Hơn nữa, mục đích của luận án là nghiên cứu nghệ thuật của nghệ thuật kịch nên phương diện nội dung kịch bản không phải là đối tượng nghiên cứu chính. Tất nhiên, hình thức là để thể hiện nội dung và nội dung được truyền tải thông qua hình thức nghệ thuật. Do vậy, các yếu tố thi pháp trong các kịch bản Kịch nói sẽ là đối tượng chính để luận án nghiên cứu và biện luận.

Một nội dung khác cũng sẽ được luận án khảo sát và luận bàn đó là vấn đề thể loại. Từ thời Cổ đại, Aristote trong cuốn *Thi pháp* đã dành phần lớn công trình của mình để bàn về Bi kịch. Sân khấu kịch thế giới chứng kiến sự phát triển của cả Bi kịch, Hài kịch và Bi Hài kịch, Chính kịch. Nhưng ở Việt Nam, đặc biệt trong giai đoạn 1921-1941 xuất hiện những thể loại kịch nào cũng là nội dung được nghiên cứu sinh quan tâm. Bởi phần lớn các vở kịch mà nghiên cứu sinh được tiếp cận đều chỉ đề là: Kịch dài, Bi Hài kịch, Hài kịch... Ngay cả vở kịch được nhiều người cho là vở Bi kịch tiêu biểu - *Vũ Như Tô* của Nguyễn Huy Tưởng thì ông cũng chỉ đề là Bi Hài kịch.

Kịch nói ra đời trong bối cảnh trong nước đã có các kịch chủng kịch hát dân tộc như: Tuồng, Chèo. Một kịch chủng khác ra đời cùng thời với Kịch nói là Cải lương. Nhiều công trình nghiên cứu đã đi tìm sự ảnh hưởng của Kịch nói đến các kịch chủng kịch hát dân tộc để thấy được quá trình tự biến đổi của kịch hát dân tộc nhằm thích nghi với đời sống văn hóa nghệ thuật mới, thích nghi với xu hướng tiếp nhận văn hóa nghệ thuật của lớp công chúng mới. Nhưng có hay không sự ảnh hưởng của kịch hát dân tộc đến thi pháp Kịch nói Việt Nam giai đoạn 1921-1941 cũng là nội dung được công trình quan tâm.

Để thực hiện đề tài, tác giả luận án thiên về hướng tiếp cận từ góc độ thi pháp, do vậy, các phương pháp nghiên cứu chủ yếu được sử dụng cụ thể như sau:

* Phương pháp thống kê phân loại: Phương pháp này được thực hiện với mong muốn có được các dẫn liệu có tính thuyết phục cao qua việc khảo sát, thống kê và sắp xếp các dẫn liệu, tổng hợp thành những luận điểm lớn, tạo cơ sở đáng tin cậy cho việc nghiên cứu. Giai đoạn từ khi Kịch nói Việt Nam hình thành đến năm 1941 là giai đoạn phát triển khá mạnh mẽ của Kịch nói Việt Nam với sự xuất hiện của nhiều tác phẩm kịch. Tuy vậy, không phải tất cả tác phẩm kịch đó đều còn được lưu trữ đến ngày nay. Tìm được các tác phẩm kịch, sau đó phân loại, chia nhóm từng thời kỳ, từng xu hướng sáng tác. Do đó, tác giả luận án lựa chọn phương pháp thống kê phân loại.
* Phương pháp điều tra chọn mẫu: Lựa chọn, khảo sát những tác phẩm kịch tiêu biểu cho từng thời kỳ của giai đoạn 1921 – 1941 để có những phân tích, nhận định có sức khái quát đối với sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam. Để làm được điều này, nghiên cứu sinh chia thi pháp kịch giai đoạn 1921-1941 thành hai thời kỳ: 1921-1930 và 1931-1941, sau đó lựa chọn những tác phẩm tiêu biểu của từng thời kỳ, từng xu hướng sáng tác để khảo sát, từ đó có những nhận định, khái quát. Việc chọn mẫu là không hề đơn giản bởi nếu chọn mẫu sai, tức là luận án lỗi ngay từ cơ sở dữ liệu, và vì thế, những đánh giá, kết luận của luận án sẽ không có tính khái quát.
* Phương pháp so sánh: Với tiêu chí chọn mẫu và phân tích tác phẩm ở từng thời kỳ, từng xu hướng sáng tác như đã trình bày ở trên, nghiên cứu sinh sẽ lấy những dẫn chứng tiêu biểu (cụ thể là những tác phẩm kịch trong kịch mục lựa chọn) qua trục lịch đại (các thời kỳ của kịch nói) và qua trục đồng đại (tương quan cùng thời với các loại hình nghệ thuật khác) làm cơ sở phân tích, đối chiếu để làm rõ sự vận động của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20. Nghiên cứu sinh hy vọng sẽ tìm được những điểm mấu chốt đã tác động đến sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam.
* Phương pháp phỏng vấn chuyên sâu: Nghiên cứu sinh dùng phương pháp này với mục đích khai thác những nhận thức, kinh nghiệm thực tiễn của những người trực tiếp tham gia sáng tạo hoặc những chuyên gia có kiến thức sâu về Kịch nói. Nghiên cứu sinh cũng tập trung vào những phát biểu, đánh giá của những nhà nghiên cứu kịch để rút ra được ý nghĩa khoa học và thực tiễn về sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20.
* Phương pháp hệ thống và phân tích tổng hợp: Phương pháp này để đánh giá các hiện tượng và đưa ra nhận định về các biện pháp mỹ học của thi pháp như: thể tài, cấu trúc, cốt truyện, xung đột, đối thoại, hành động. Phương pháp này cũng được sử dụng để trình bày và kết luận vấn đề.
* Phương pháp đồng đại và lịch đại: Phương pháp này nghiên cứu thi pháp Kịch nói Việt Nam ở cả những lát cắt ngang và những lát cắt dọc của tiến trình phát triển để có được cái nhìn sâu sắc và đa chiều về thi pháp và sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam.

Ngoài ra, khi triển khai, đề tài sẽ cần vận dụng đến phương pháp tiếp cận liên ngành (văn hóa học, mỹ học, tâm lý học, văn học) và các thủ pháp nghiên cứu (miêu tả, diễn dịch, quy nạp)… để làm rõ đặc trưng thi pháp thể loại.

8. Cấu trúc của luận án

Ngoài phần Mở đầu, phần Kết luận, Danh mục công trình đã công bố liên quan đến đề tài luận án, Tài liệu tham khảo và Phụ lục, phần Nội dung luận án gồm 03 chương:

Chương 1: Cơ sở lý luận

Chương 2: Kịch nói Việt Nam ra đời và sự phát triển của các biện pháp mỹ học trong thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20

Chương 3: Đặc trưng thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20.

PHẦN NỘI DUNG

Chương 1

CƠ SỞ LÝ LUẬN

1.1. Một số khái niệm thao tác

1.1.1. Khái niệm “Kịch” và các loại kịch ở Việt Nam

Từ thời kỳ Cổ đại, nghệ thuật thi ca là nghệ thuật ngôn từ, tức là văn học, với nghĩa là sáng tác ngày nay. Aristote coi Kịch là một thể loại thi ca cùng với Tự sự và Trữ tình. *Kịch* là khái niệm được nhiều công trình nghiên cứu quan tâm như trong *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan, *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời (1900-1930)* của Giáo sư Trần Đình Hượu và Lê Trí Dũng…

Trong *Nhà văn hiện đại,* Vũ Ngọc Phan đã bắt đầu nhìn nhận kịch “*là một loại văn mới nhất của ta*” và “*cái hiệu lực của nó lại ở trên sân khấu*”. Ông cũng giới hạn phạm vi nghiên cứu của mình là “*chỉ xét về văn chương, về ý nghĩa, về cách kết cấu, nghĩa là muốn đọc giúp cho độc giả chứ không phải xem diễn và nghe giúp cho khán giả cùng thính giả*” [58.tr.220-221]. Với nhận thức này, Vũ Ngọc Phan đã ý thức được đời sống hai mặt của kịch là: đời sống văn học và đời sống sân khấu.

Trong công trình *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời (1900-1930)* của Trần Đình Hượu và Lê Trí Dũng, Kịch nói được xem như một thể loại văn học mới nảy sinh vào giai đoạn giao thời dưới những áp lực lịch sử, chính trị, xã hội và trong điều kiện văn hóa – thẩm mỹ mới. Ở đây, kịch được khảo sát trong quan hệ với Tuồng, Chèo và văn chương cổ, cũng như trong quan hệ với các thể loại văn học nghệ thuật khác như: Tiểu thuyết, Thơ mới, Cải lương và Tuồng, Chèo cách tân.

Tuy cách tiếp cận có khác nhau, nhưng phần lớn các tác giả đều gặp nhau ở quan niệm giống như quan niệm của *Từ điển Bách khoa Việt Nam* và *Từ điển Văn học*, đó là coi kịch là một loại hình văn học (bên cạnh tự sự và trữ tình).

*Kịch chủ yếu dùng để biểu diễn trên sân khấu gọi là diễn kịch, mặc dù kịch bản văn học vẫn có thể đọc như mọi tác phẩm văn học khác. Đặc trưng của kịch là phản ánh cuộc sống bằng hành động kịch, thông qua các xung đột tính cách xảy ra trong quá trình xung đột xã hội, được khái quát và trình bày trong một cốt truyện chặt chẽ với độ dài thời gian biểu diễn không lớn lắm*” [27. Tr 559, tập 2].

Kịch dùng chất liệu là ngôn từ để xây dựng hình tượng về con người và cuộc sống. Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ đối thoại, văn chương của kịch là văn chương đối thoại.

Vào đầu thế kỷ 20, khi Kịch nói Việt Nam ra đời, ở nước ta đã có kịch hát (gồm Tuồng, Chèo, Cải lương, Kịch hát Huế Trị Thiên, Kịch hát Bài chòi, Kịch hát Dù Kê…). Khi trào lưu Thơ mới phát triển, xuất hiện thêm kịch thơ.

Từ xưa, tất cả các thể loại văn học (bao gồm cả kịch) đều được viết bằng thơ. Sau đó, đến thế kỷ 18 do nhu cầu đưa kịch tiếp cận cuộc sống hiện thực nên kịch đã được văn xuôi hóa. Nhưng ở Việt Nam lại có điểm khác. Khi Kịch nói đã được văn xuôi hóa rồi vẫn có kịch thơ. Kịch thơ chủ yếu là kịch thơ 8 chữ. Khi diễn thì ngâm những câu thơ đó lên. Kịch thơ phát triển khá rầm rộ vào những năm 40, 50 của thế kỷ 20. Sau này, có lẽ do không còn phù hợp với tiết tấu của cuộc sống mới nên nó ngoắc ngoải rồi gần như không còn thấy xuất hiện.

1.1.2. Khái niệm “Thi pháp”

*Thi pháp* là khái niệm đã được nhiều học giả trong và ngoài nước quan tâm nghiên cứu. Người đầu tiên trình bày một cách có hệ thống về thi pháp là nhà triết học, bác học Hy Lạp cổ đại Aristote (348-322 TCN). Một phần công trình “*Nghệ thuật thi ca*” của ông còn lại đến ngày nay gồm 26 chương, có thể chia ra làm 5 phần. Phần 1 nhận định chung về thơ ca, các loại hình thơ ca, cơ sở tâm lý và lịch sử của chúng. Phần 2 viết về Bi kịch. Phần 3 bàn về anh hùng ca. Phần 4 là các ý kiến tản mạn về các vấn đề khác. Phần 5 so sánh anh hùng ca với Bi kịch.

Sau Aristote, có nhiều người tiếp tục nghiên cứu về *Thi pháp*. Rất nhiều học giả đưa ra những quan niệm riêng về nội hàm khái niệm này. Có người coi thi pháp là sự tổng hợp các thành tố của hình thức nghệ thuật, của tác phẩm ngôn từ: cốt truyện, kết cấu, các hiện tượng ngôn ngữ nghệ thuật, nhịp điệu và vần. Có người lại cho rằng thi pháp còn bao hàm cả những vấn đề loại hình, thể tài, những nguyên tắc và phương pháp phản ánh thực tại và các phạm trù: không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, quan niệm nghệ thuật của tác giả về thế giới con người.

Ở Việt Nam, do những điều kiện khác nhau, trong một thời gian dài, *Thi pháp* không được bàn luận, trao đổi. Nhưng đến đầu thế kỷ XX, nghiên cứu thi pháp đã trở thành một trào lưu nghiên cứu văn học ở Việt Nam.

Từ điển Bách khoa Việt Nam viết:

*quan niệm thi pháp bao gồm: cách thức tổ chức những chất liệu rút ra từ thực tế đời sống thành một tác phẩm thơ, văn, từ bố cục, bài trí, phác thảo cốt truyện đến nghệ thuật sử dụng ngôn ngữ và ngôn từ theo cách riêng của từng người.* [27.tr 211, tập 4].

Tác giả Nguyễn Xuân Kính trong *“Thi pháp ca dao”* khẳng định:

*Dù cho có quan niệm rộng hẹp khác nhau như thế nào về thi pháp, các học giả đều gặp nhau ở sự khẳng định: nghiên cứu thi pháp văn học là nhấn mạnh bản chất nghệ thuật của tác phẩm, là xem xét tác phẩm văn học như là một chỉnh thể thống nhất giữa các thành tố, các cấp độ nghệ thuật… Nghiên cứu thi pháp chính là nhằm chỉ ra cái hay, cái bản chất nghệ thuật của tác phẩm. Nghiên cứu thi pháp cũng chính là nhằm chỉ ra cái lí do tồn tại của hình thức.* [33.tr.15].

Tác giả luận án đồng quan điểm với nhà nghiên cứu Đỗ Đức Hiểu trong *Thi pháp hiện đại* khi ông cho rằng:

*Thi pháp là phương pháp tiếp cận, tức là nghiên cứu, phê bình tác phẩm văn học từ các hình thức biểu hiện bằng ngôn từ nghệ thuật, để tìm hiểu các ý nghĩa thể hiện hoặc chìm ẩn của tác phẩm: ý nghĩa mỹ học, triết học, đạo đức học, lịch sử, xã hội học…* [22.tr.9].

1.1.3. Khái niệm “Thi pháp học”

Thi pháp học là một môn khoa học mũi nhọn có tính liên ngành: triết học, lý luận văn học, ký hiệu học, ngôn ngữ học, tu từ học… với nhiều tên tuổi lỗi lạc như: Aristote, Baolo, Lưu Hiệp, Bakholin… Ở Việt Nam, tuy trước đây chưa có công trình thi pháp học nào, nhưng các nhà văn, nhà thơ đã có những ý kiến về thi pháp và được lựa chọn giới thiệu trong cuốn “*Từ trong di sản*” của NXB Văn học. Sau này, nhiều lưu học sinh ở Liên Xô đã được tiếp cận với thi pháp từ nhóm các nhà nghiên cứu ngôn ngữ học và nghiên cứu văn học ở đây. Một số học giả nghiên cứu về thi pháp ở Việt Nam như: Trần Đình Sử, Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Tất Thắng…

Từ điển Bách khoa Việt Nam cho rằng:

*Thi pháp học: môn học nghiên cứu những nguyên tắc, phép tắc của sự sáng tạo văn học, xây dựng tác phẩm về mặt thể loại, phong cách, phương pháp sáng tác và thời đại nghệ thuật…*[27.tr.211, tập 4].

Từ điển thuật ngữ Văn học (Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi chủ biên) quan niệm:

*Thi pháp học là khoa học nghiên cứu thi pháp, tức hệ thống các phương thức, phương tiện, thủ pháp biểu hiện đời sống bằng hình tượng nghệ thuật trong sáng tác văn học. Mục đích của thi pháp học là chia tách và hệ thống hóa các yếu tố của văn bản nghệ thuật tham gia vào sự tạo thành thế giới nghệ thuật, ấn tượng thẩm mỹ, chiều sâu phản ánh của sáng tác nghệ thuật.*[19.tr11].

Dù phát biểu theo cách nào, thì cũng đúng như tác giả Nguyễn Xuân Kính trong *Thi pháp ca dao* khẳng định: *“thi pháp học không những làm rõ bản chất nghệ thuật của văn chương, mà còn chỉ ra cái lí của hình thức nghệ thuật”* [33.tr.19]. Tác giả luận án hoàn toàn đồng tình với quan niệm này của tác giả Nguyễn Xuân Kính.

1.1.4. Thi pháp kịch

Tác giả Đỗ Đức Hiểu trong cuốn *“Thi pháp hiện đại”* viết:

*Về thi pháp kịch bản, người phê bình cần khai thác triệt để đặc trưng của thể loại kịch, là văn bản đối thoại. Đối thoại có đầy đủ khả năng (như ngôn từ Tiểu thuyết và ngôn từ thơ): Kể chuyện, diễn đạt cảm xúc, ý nghĩa triết lý, xã hội của tác gia kịch bản.* [22.tr.23].

Chúng tôi đồng quan điểm với nhà nghiên cứu Đỗ Đức Hiểu về quan điểm này. Một số học giả phương Tây cũng như trong nước cũng đã phát biểu quan điểm của mình về thi pháp kịch, chúng tôi sẽ đề cập cụ thể hơn ở phần sau. Trong phần này, tác giả luận án sẽ liệt kê một số quan niệm mà sau này được sử dụng để phân tích, chứng minh cho các luận điểm của luận án.

Công trình *“Thi pháp văn xuôi”* của Tzvetan Todorov do Đặng Anh Đào và Lê Hồng Sâm dịch đã đề cập đến thi pháp trong các loại hình, tác phẩm cụ thể của văn xuôi. Ở mỗi loại hình của văn xuôi, tác giả đều có những phân tích rất cụ thể bằng những tác phẩm minh họa. Những kiến giải đưa ra được dựa trên sự so sánh, đối chiếu khoa học. Công trình giúp độc giả có cái nhìn khá toàn diện về các vấn đề của thi pháp văn xuôi như: cách kể truyện, nhân vật, ngữ pháp của truyện kể, những biến đổi tự sự… Với mỗi tác phẩm được soi chiếu, tác giả đều tìm được những đặc điểm thi pháp mang tính nổi trội như: *truyện kể nguyên sơ: Odysse; Những con người – truyện kể: Ngàn lẻ một đêm; Ngữ pháp của truyện kể: Truyện Mười ngày; Diễn vai kẻ khác: Ghi chép dưới tầng hầm…*

Phó giáo sư Tất Thắng trong cuốn *Về thi pháp kịch* khẳng định:

*Nếu đi tìm ngọn nguồn của khoa học này thì không thấy tác phẩm nào khác ngoài cuốn Thi pháp của Aristote rồi đến những công trình của các tác giả cổ đại như: Têrensi Gôrasii (Terentiuas 195-159 TCN); Horatius (65-8 TCN).* [67.tr.8].

Người ta thường coi Aristote là cha đẻ của lý luận kịch và cuốn *Thi pháp kịch (Nghệ thuật thơ ca)* của ông là cuốn sách lý luận đầu tiên của nhân loại về Thi pháp kịch. Phần quan trọng nhất của công trình này là bàn về Bi kịch. Aristote đã dành 14 chương để nói về Bi kịch. Aritote coi Bi kịch là hình thái cao nhất của thi ca, ông kính trọng Bi kịch hơn Hài kịch. Theo ông, Bi kịch không bắt chước con người mà bắt chước hành động và cuộc sống. Aristote xác định đặc trưng thi pháp của kịch là hành động.

1.2. Lý thuyết và quan điểm nghiên cứu của luận án

* + 1. Lý luận về thi pháp

Ngay từ thời Hy Lạp cổ đại, thi pháp đã được quan tâm nghiên cứu. Với tư cách là cách thức tổ chức chất liệu để sáng tạo nên các tác phẩm văn học nghệ thuật, thi pháp do những người sáng tạo văn học nghệ thuật làm nên, nhưng nghiên cứu các tác phẩm dưới góc độ thi pháp lại là một phương pháp nghiên cứu. Trong lịch sử, phương pháp này đã phát triển thành một trào lưu trong nghiên cứu văn học với nhiều trường phái khác nhau. Bước sang thế kỷ 21, song song với phong trào giải cấu trúc, hậu hiện đại, thi pháp học vẫn tiếp tục được quan tâm.

Từ thời cổ đại, ở cả phương Tây và phương Đông, người ta đã nghiên cứu về thi pháp. Trải qua quá trình hình thành và phát triển, thi pháp học đã đạt được những dấu mốc quan trọng với hệ thống lý thuyết bề thế, đi sâu phân tích bản chất và đặc trưng của hình thức nghệ thuật.

Thi pháp học lý thuyết phương Tây xuất hiện từ thời cổ đại Hy Lạp. *Nghệ thuật thi ca* của Aristote là công trình nổi tiếng nhất của thời cổ đại, đã tổng kết kinh nghiệm nghệ thuật Hy Lạp, là cẩm nang về các quy tắc sáng tác. Thi pháp học của Aristote do có nội dung triết học, đã có ảnh hưởng to lớn ở châu Âu suốt thời cổ đại, thời trung đại, thời Phục hưng và kéo dài đến thế kỷ 18, 19. Thời trung đại ở phương Tây, thi pháp học bị rút gọn vào các phép làm thơ. Đến thời phục hưng, ở Ý với việc phát hiện lại tác phẩm của Aristote, nhiều tác phẩm thi pháp học lại ra đời như: *Nghệ thuật thơ* của Minturno, *Diễn giải thi pháp học Aristote* của Castelvestro, Mazoni bàn về *Thần khúc*... Thế kỷ 17 ở Pháp, với Boileu trong sách *Nghệ thuật thơ ca*, thi pháp đã trở thành quy phạm sáng tác của chủ nghĩa cổ điển.

Sang thế kỷ 18, tuy vẫn có những công trình *Thi pháp học phê phán theo đòi Boileu* của Gottsched ở Đức, nhưng với chủ nghĩa khai sáng, lý luận nghệ thuật phát triển nghiêng về triết học, mỹ học. Đây cũng là thời kỳ bắt đầu xuất hiện lý luận văn học hiện đại. Thi pháp học truyền thống không còn được tôn sùng như trước nữa. Phải sang thế kỷ 19, thi pháp học như một khoa học mới xuất hiện trở lại. Lúc này, triết học bắt đầu phân biệt với khoa học văn học. Từ cuối thế kỷ 19, khái niệm phổ biến nhất trong nghiên cứu văn học là lịch sử. Theo tinh thần đó, A. Veselovski nêu ra *Thi pháp học lịch sử*, nhìn thi pháp trong thế động. Nhưng sau đó, lại xuất hiện sự bất mãn với lối nghiên cứu lịch sử, chỉ tích lũy sự thực mà không đi vào bản chất đã dẫn đến một cách tiếp cận khác là cấu trúc.

Sang đầu thế kỷ 20, trong lĩnh vực thi pháp học đã có cuộc chuyển biến từ lịch sử sang cấu trúc. Với khái niệm cấu trúc, nghiên cứu văn học lại trở về với tổ chức bên trong và thi pháp học lại ra đời.

Ở Trung Quốc cổ đại, theo các nhà nghiên cứu, các từ *thi học, thi pháp* cũng xuất hiện trong một số ngôn luận. Từ đời Đường, *thi học* với nghĩa là học vấn về thơ, phép làm thơ, *thi pháp* là các phương diện kỹ thuật như thi luật và các phương tiện cú pháp, chương pháp, tự pháp trong thơ.

Nếu hiểu thi pháp học là nghiên cứu văn học như một nghệ thuật thì *Văn tâm điêu long* của Lưu Hiệp là công trình thi pháp học sớm nhất và đầy đủ nhất của Trung Quốc dạy cho người ta những tinh túy nhất của phép làm văn. Sau này, các tác giả như: Nghiêm Vũ, Chu Bật, Khương Quỳ... đều dùng thuật ngữ thi pháp để chỉ phép làm thơ được hiểu một cách linh hoạt. Các học giả: Kim Thánh Thán, Mao Tôn Cương, Lý Trác Ngô... đều đi sâu phân tích nghệ thuật kể chuyện, xây dựng nhân vật của Tiểu thuyết, mở ra truyền thống thi pháp học Tiểu thuyết của Trung Quốc.

Sang thế kỷ 20, thi pháp học hiện đại xuất hiện với nhiều trường phải như: trường phái hình thức Nga; phê bình mới Anh, Mỹ; trường phái phân tích hình ảnh khách thể; trường phái phê bình phân tâm học; trường phái hiện tượng học; thi pháp cấu trúc – ký hiệu học và thi pháp học lịch sử… Thi pháp học hiện đại nghiên cứu nghệ thuật xuất phát từ những nguyên tắc khác so với thi pháp học truyền thống.

*Nếu thi pháp học truyền thống xuất phát từ đối tượng, từ chân lý tự nhiên để bàn về nghệ thuật thì thi pháp học hiện đại xuất phát từ bản chất sáng tạo của chủ thể. Nếu thi pháp học truyền thống xuất phát từ các yếu tố nhỏ nhất rồi xem xét nghệ thuật như là sự tổng cộng của các yếu tố đó, thi pháp học hiện đại xuất phát từ quan niệm cấu trúc tính chỉnh thể và tính hệ thống, xem nghệ thuật là một tổ chức siêu tổng cộng. Nếu thi pháp học truyền thống xem nghệ thuật như những vật được sáng tạo tinh xảo bằng chất liệu, thì thi pháp học hiện đại xem nghệ thuật là một hoạt động giao tiếp, một hệ thống ký hiệu mà sản phẩm của nó là một khách thể thẩm mỹ, một sáng tạo tinh thần tồn tại vừa trong văn bản vừa trong cảm thụ của người đọc.* [61. Tr. 29-30]

Ở Việt Nam, tuy văn thơ Việt Nam có truyền thống lâu đời, nhưng phải đến đầu thế kỷ 20, các học giả như: Phan Kế Bính, Hồ Ngọc Cẩn, Nguyễn Văn Ngọc, Bùi Kỷ, Dương Quảng Hàm... mới bắt đầu hệ thống hóa thi pháp các thể loại văn học truyền thống. Đến những năm 70, 80 của thế kỷ 20, các lý thuyết ngữ học cấu trúc, ký hiệu học, phê bình mới được giới thiệu công khai ở nước ta. Sau đó, xuất hiện nhiều công trình nghiên cứu về thi pháp: Trần Đình Sử giảng chuyên đề *Thi pháp học* tại trường đại học Sư phạm Hà Nội và xuất bản cuốn *Thi pháp thơ Tố Hữu*, Phan Ngọc công bố *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều,* Hoàng Trinhxuất bản *Từ ký hiệu học đến thi pháp học*, Nguyễn Hải Hà nghiên cứu *Thi pháp Tiểu thuyết Tolstoy...* Các đề tài luận văn cao học, luận án tiến sĩ nghiên cứu theo hướng thi pháp học ngày càng nhiều. Đến nay, thi pháp học vẫn đang có sức sống mạnh mẽ.

Khi nghiên cứu Kịch nói, thi pháp Kịch nói từ góc tiếp cận là nghiên cứu thi pháp thể loại, tác giả luận án đồng quan điểm với nhà nghiên cứu Đỗ Đức Hiểu trong *“Thi pháp hiện đại”* khi ôngcho rằng:

*Thi pháp là phương pháp tiếp cận, tức là nghiên cứu, phê bình tác phẩm văn học từ các hình thức biểu hiện bằng ngôn từ nghệ thuật, để tìm hiểu các ý nghĩa thể hiện hoặc chìm ẩn của tác phẩm: ý nghĩa mỹ học, triết học, đạo đức học, lịch sử, xã hội học…* [22.tr.9].

Bên cạnh đó, quan niệm của Trần Đình Sử về phạm trù và phương pháp nghiên cứu thi pháp cũng sẽ là kim chỉ nam cho những nghiên cứu sau này.

*Nghiên cứu thi pháp nhằm mục đích khám phá các đặc sắc về hình thức nghệ thuật của hiện tượng văn học được nói đến. Mục đích của nó không ở khen, chê, tán (thưởng), bình. Mục đích của nó là xây dựng các mô hình mà tác phẩm đã đạt tới giá trị nghệ thuật như thế nào. Chỉ ra các nguyên tắc trong việc tổ chức tác phẩm, miêu tả con người, không gian, thời gian, những đặc điểm khiến cho tác phẩm ấy có được tiếng nói mới, có chiều sâu mới trong sáng tạo và nhận thức.* [61. Tr. 80]

1.2.2. Lý luận về thi pháp kịch

Khi phân loại thi pháp, người ta dựa trên nhiều góc độ khác nhau để phân chia. Nếu xét các chỉnh thể văn học mang tính thi pháp thì chia thành: thi pháp của tác phẩm cụ thể, thi pháp của một nhà văn, thi pháp của một trào lưu, thi pháp văn học dân tộc, thi pháp văn học một thời đại hay một thời kỳ lịch sử.

Nếu xét trên các phương tiện, phương thức nghệ thuật, người ta chia thi pháp thành: thi pháp thể loại, thi pháp của phương pháp, thi pháp kết cấu, thi pháp không gian và thời gian, thi pháp ngôn ngữ…

Nếu xét về cách tiếp cận, thì có ba phạm vi nghiên cứu thi pháp là: thi pháp học đại cương (hay còn gọi là lý thuyết, hệ thống hóa, vĩ mô), thi pháp học chuyên biệt và thi pháp học lịch sử.

Thi pháp kịch là thi pháp thể loại. Thi pháp kịch nghiên cứu những vấn đề nghệ thuật của kịch, đặc biệt là đặc trưng của kịch như: thể tài, cấu trúc, cốt truyện, xung đột, đối thoại.

Thi pháp kịch đã được nhiều các học giả trên thế giới quan tâm, nghiên cứu và đưa ra những luận điểm rõ ràng, cụ thể. Ở mỗi giai đoạn, mỗi thời kỳ, họ đều tập trung làm sáng tỏ một vấn đề nào đó của thi pháp kịch, hoặc đưa ra những biện pháp mỹ học mới. Ví dụ như: Aristote bàn nhiều về Bi kịch, Eliđônat và IoanSes thời Trung đại lại có những quan điểm riêng về Hài kịch và một số biện pháp gây cười, Lốp đơ Vêga thời Phục hưng lại đưa ra lý luận về sự kết hợp giữa Hài kịch và Bi kịch, thế kỷ 16 ở Ý lại xuất hiện những nguyên lý về mỹ từ pháp của ngôn ngữ đối thoại, nguyên tắc *đêcorum* (nguyên tắc về sự phù hợp và lịch lãm trong kịch cũng như trên sân khấu, không đưa vào Bi kịch sự khủng khiếp bẩn thỉu…), luật tam duy nhất được đúc kết trong kịch Pháp thế kỷ 17, hay việc làm rõ sự khác nhau giữa kịch và lịch sử trong công trình *“Về thi pháp kịch và thi pháp sử thi cổ đại”* của Gớt và Sile ở thế kỷ 18... Cho đến nay, hệ thống thi pháp kịch nhân loại khá đồ sộ với các tên tuổi lớn và đã được hệ thống hóa thành những quan điểm nghệ thuật, những phương pháp sáng tác.

Đến thế kỷ 20, sau khi Kịch nói Việt Nam ra đời, các nhà nghiên cứu kịch Việt Nam bắt đầu quan tâm đến thi pháp kịch. Một trong những học giả tiêu biểu trên phương diện nghiên cứu thi pháp kịch Việt Nam đó là PGS. Tất Thắng. Ông đã có nhiều công trình về thi pháp kịch nhân loại, thi pháp kịch Việt Nam. Đặc biệt, ông có những phân tích, luận bàn rất sâu sắc về thi pháp trong kịch hát truyền thống dân tộc. Cho đến nay, PGS. Tất Thắng vẫn được coi là cây đại thụ của Việt Nam trong nghiên cứu thi pháp kịch.

Bên cạnh những công trình xuất sắc của PGS. Tất Thắng, vấn đề thi pháp kịch cũng được một số học giả Việt Nam khác quan tâm nghiên cứu như: Đỗ Đức Hiểu, Phan Trọng Thưởng, Nguyễn Chiến Thạc… Thi pháp kịch của tác giả nước ngoài cũng đã được nhà nghiên cứu Việt Nam quan tâm như công trình: *Thi pháp kịch Chekhov* của Hoàng Sự.

Tuy đã được quan tâm nghiên cứu, nhưng so với thế giới, hay ít nhất là so với tình hình phát triển của sân khấu Việt Nam, thì những nghiên cứu theo khuynh hướng thi pháp kịch ở Việt Nam chưa nhiều, chưa đáp ứng được nhu cầu của lý luận và thực tiễn.

Khi đi vào thi pháp kịch, một số biện pháp mỹ học thường được các nhà nghiên cứu quan tâm và tác giả luận án cũng sẽ đi sâu phân tích đó là: thể tài, cấu trúc, cốt truyện, xung đột, đối thoại và tính hành động. Đây là những vấn đề cốt lõi của lý luận kịch, đã được nhiều học giả phân tích và biện luận. Luận án sẽ tiếp thu kết quả nghiên cứu của các học giả đi trước và những vấn đề lý luận đã được chứng minh để ứng dụng cho công trình của mình.

Bi kịch và Hài kịch là hai thể tài đã có từ thời kỳ Hy Lạp Cổ đại. Trong công trình *Nghệ thuật thi ca*, Aristote đã bàn về hai thể tài này, đặc biệt là Bi kịch. Những quan niệm của Aristote về cốt truyện, về tính cách, về sự thống nhất hành động, đặc biệt là về nhân vật Bi kịch, sự tẩy rửa trong Bi kịch đến nay vẫn được ứng dụng vào nghiên cứu thi pháp kịch.

Năm 1585, Đzhovani Batista Gvarini đã hoàn thành vở kịch đồng nội với nhan đề: *Chú mục đồng trung thành*. *Chú mục đồng trung thành* đã đánh dấu sự ra đời của một thể tài mới đó là Bi Hài kịch. Một thể tài mà theo Gvarini là đã tiếp thu được những yếu tố tinh túy của Bi kịch và Hài kịch, tiếp thu ở Bi kịch nhân vật cao sang, sự khoái cảm, còn tiếp thu ở Hài kịch những sự kiện đời thường, tính giải trí, cốt truyện chân thật, đời thường. Cũng theo Gvarini, thể loại mới này có thể đáp ứng được nhu cầu thưởng thức của nhiều loại khán giả khác nhau.

Sang thế kỷ thứ 18, Đêni Điđơrô lại đưa ra một thể tài kịch mới là kịch nghiêm túc ở giữa Bi kịch và Hài kịch (ngày nay chúng ta gọi là chính kịch). Điđơrô nhấn mạnh: kịch nghiêm túc khác với bi Hài kịch. Bi Hài kịch kết hợp giữa Bi kịch và Hài kịch. Ông cho rằng đây là sự kết hợp của hai phạm trù trái ngược nhau, cách xa nhau. Bi Hài kịch xây dựng trên sự đối lập có khả năng phá vỡ sự thống nhất về cảm xúc của tác phẩm, còn kịch nghiêm túc lại đạt được sự thống nhất cảm xúc ấy. Theo Điđơrô, đặc điểm của kịch nghiêm túc là: cốt truyện đáng kể, tình tiết đơn giản và gần với thực tế đời sống.

Kịch được cấu trúc theo hành động. Theo Aristote, kịch phải có cấu trúc sao cho có đầu, có cuối và có giữa. Đầu là sự thắt nút, cuối là sự mở nút, còn giữa là sự biến. Phát triển lý luận của Aristote và các học giả khác như Terensi, từ thời Cổ đại ở La Mã, người ta đã cấu trúc kịch theo hồi. Đến thế kỷ 16, các nhà lý luận của chủ nghĩa nhân đạo Ý đã tổng kết thành cấu trúc kịch 5 hồi, cụ thể:

Hồi 1: Giao đãi

Hồi 2: Thắt nút

Hồi 3: Mở nút

Hồi 4: Tạm thời hòa hoãn

Hồi 5: Kết thúc.

Vấn đề cấu trúc luôn được Baolô nhấn mạnh ở yêu cầu cấu trúc theo tính thống nhất của hành động. Ông cũng lưu ý rằng, các tình tiết kịch cũng cần được cấu trúc sao cho có sự vận động gấp gáp từ đầu đến cao trào và trước khi mở nút.

Tư tưởng về cấu trúc kịch 5 hồi tiếp tục được các lý luận gia nêu lên với những kiến giải mới. Sau này, các học giả có bàn đến cấu trúc 3 hồi. Nhưng về cơ bản, cấu trúc kịch 3 hồi là sự rút ngắn cấu trúc kịch 5 hồi.

Khi bàn về thắt nút, mở nút, Aristote coi quá trình diễn biến từ thắt nút đến mở nút đều xuất phát từ mối xung đột ban đầu, tức là mối xung đột tạo nên tình huống ban đầu, tình huống xuất phát của kịch. Sau này, các học giả đều cho rằng xung đột là một đặc trưng quan trọng của kịch. Heghen quan niệm, xung đột là cơ sở của kịch, bản chất xung đột là xung đột của hành động. Xung đột liên quan đến hành động của các nhân vật trong mối quan hệ giữa họ với nhau. Aristote cho rằng hình thái xung đột giữa những người cùng máu mủ gây ra mối thương cảm nhiều hơn xung đột giữa những người không có mối quan hệ đặc biệt với nhau. Ông quan niệm: cốt truyện phải có kịch tính. Yếu tố mang kịch tính đầu tiên là sự biến. Sự biến đó là sự chuyển biến của các sự kiện dẫn tới xung đột. Sự biến tạo nên cơ sở quan trọng nhất của kịch tính, những sự kiện chứa đựng những mâu thuẫn thành sự biến mang hình thái xung đột. Yếu tố mang tính kịch thứ hai đó là sự nhận biết. Nhận biết là một bước chuyển biến ghê gớm trong trạng thái tâm hồn của nhân vật. Sự nhận biết này là cội nguồn của những hành động tiếp theo, nó làm cho hành động của nhân vật kịch trở nên quyết liệt hơn, do đó xung đột kịch diễn ra căng thẳng và mạnh mẽ hơn.

Heghen đã tổng kết các hình thái xung đột trong kịch bao gồm:

- Xung đột giữa quyền lợi, khả năng, ước vọng… của con người với hiện thực khó khăn, trở ngại của cuộc sống,

- Xung đột phát sinh từ sự bất bình đẳng trong xã hội,

- Xung đột trong bản thân con người.

Qua các thời kỳ phát triển của sáng tác và tư tưởng lý luận, nội dung xung đột kịch được triển khai ra nhiều phương tiện, nhiều khía cạnh của cuộc sống. Các nhà nhân đạo đưa nội dung nhân bản vào xung đột kịch. Các nhà cổ điển lại đưa nội dung giáo huấn và các nội dung chính trị vào xung đột kịch. Trong khi đó, các nhà lãng mạn lại muốn đưa những mong muốn cá nhân vào xung đột kịch; còn các nhà hiện thực, đặc biệt là hiện thực phê phán lại muốn đưa cuộc sống hàng ngày vào xung đột kịch. Ipsen làm ngơ ngác cả kịch trường châu Âu khi phát hiện tính xung đột trong những sự việc hàng ngày, Chekhov lại hóm hỉnh và sâu sắc với hình thái xung đột gay gắt giữa những cái giống nhau, cái trùng lặp…

Xung đột không chỉ là nội dung mà còn là phương tiện, một cung cách nghệ thuật của kịch, tức là diễn tả đời sống trong hình thái đối lập gay gắt. Sẽ không là quá khi cho rằng, viết kịch chính là quá trình đi tìm những hình thái xung đột mới.

Cùng với xung đột, tính hành động được coi là đặc trưng thể loại của kịch. Người đầu tiên đưa ra lý luận về tính hành động là Aristote. Ông cho rằng, kịch là sự bắt chước hành động. Sau này, các học giả đều thống nhất với Aristote về quan điểm này. Heghen xác định: mục đích của kịch là trình bày các hành động.

Hành động kịch là sự tự vận động của một chuỗi các sự kiện xảy ra từ đầu đến cuối. Hành động kịch phải có tính trọn vẹn nội tại. Quan niệm của Aristote về tính trọn vẹn nội tại của hành động kịch đã đặt nền móng cho quan điểm sự thống nhất trong hành động kịch, một nguyên lý mà đến thời kỳ Phục hưng và Cổ điển, nó đã trở thành niêm luật được mệnh danh là *Luật tam duy nhất* (thống nhất về địa điểm, thống nhất về thời gian và thống nhất về hành động), trong đó luật thống nhất về hành động được coi là cốt lõi. Sau này, sự thống nhất về thời gian, sự thống nhất về địa điểm có thể xê dịch, nhưng sự thống nhất về hành động vẫn được tôn trọng.

Trong sự phát triển của hành động kịch, tính thống nhất được lý giải là sự thống nhất nội tại, các hành động kịch tự phát triển mà không có sự can thiệp của bất cứ lực lượng nào khác. Nhưng trong sự phát triển tất yếu đó của hành động kịch, vẫn có những yếu tố ngẫu nhiên tham gia vào sự kiện và đẩy nó thành sự biến. Sâu xa của yếu tố ngẫu nhiên ấy vẫn là một sự tất yếu nào đó, có thể là sự tất yếu có nguồn gốc từ thiên nhiên, cũng có thể nó có nguồn gốc từ con người. Một trong những ví dụ cho yếu tố ngẫu nhiên tham gia vào kịch làm xoay chuyển tình huống kịch được nhắc đến nhiều đó chính là sự kiện bệnh dịch hạch trong *Romeo và Julyet* của Shechxpia.

Khi nói đến hành động kịch, các nhà lý luận đề cập đến hành động bên trong và hành động bên ngoài. Hành động bên ngoài là sự biểu hiện của hành động bên trong, đôi khi là kết quả của hành động bên trong. Kịch không trực tiếp trình bày tính cách nhân vật, mà chỉ trình bày hành động của nhân vật. Thông qua hành động, tất cả đặc điểm về tính cách được thể hiện. Bao trùm lên cả hai hình thái hành động đó là khuynh hướng ý chí và trạng thái tâm hồn. Stalinlapski sau này gọi là mục đích tối cao. Tuy nhiên, không phải lúc nào chúng ta cũng có thể phân định rạch ròi đâu là hành động bên trong, đâu là hành động bên ngoài. Bởi có nhiều lúc, hai loại hành động này hòa quện, bện xoắn vào nhau trong sự phát triển hợp lý nội tại.

Tất cả các đặc trưng về xung đột, tính hành động của kịch đều được thể hiện bằng văn chương đối thoại. Khác hoàn toàn so với lối thể hiện của tự sự và trữ tình. Đặc trưng ngôn ngữ của kịch chính là đối thoại.

Đối thoại trong kịch có thể phân chia thành: đối thoại để dẫn chuyện, đối thoại để thể hiện tính cách, đối thoại để thể hiện tư tưởng. Tất nhiên, việc phân chia các loại đối thoại chỉ mang tính chất tương đối. Bởi không có đối thoại dẫn chuyện thuần túy, vì ngay trong đối thoại dẫn chuyện đã thể hiện một tính cách nào đó. Cũng có thể nói, tất cả các lời nói trong kịch đều là đối thoại tính cách. Vì đó đều là lời của nhân vật, bất cứ lời thoại nào đều thể hiện tính cách của nhân vật. Và cũng qua đối thoại của nhân vật, chúng ta nhận biết được những suy nghĩ của tác giả về cuộc đời, về nhân sinh, về nhân tình thế thái, đó chính là đối thoại thể hiện tư tưởng.

Để có cái nhìn sâu sắc và toàn diện hơn về thi pháp kịch, nghiên cứu sinh sẽ điểm qua những dấu mốc quan trọng của tiến trình phát triển thi pháp kịch nhân loại.

Người ta thường coi Aristote là cha đẻ của lý luận kịch và cuốn *Thi pháp kịch (Nghệ thuật thơ ca)* của ông là cuốn sách lý luận đầu tiên của nhân loại về Thi pháp kịch.

Sang thời kỳ Trung Đại, các cha đạo và Nhà thờ điên cuồng chống lại kịch và sân khấu, nhiều nhà thờ công bố sắc lệnh cấm biểu diễn sân khấu. Tuy nhiên, trên thực tế, cũng có những Cha đạo mang thái độ xoa dịu hơn. Grosvita, nữ tu sĩ người Đức đã sáng tác một vở náo kịch bằng tiếng La tinh gây nhiều chú ý. Thời kỳ này, đánh dấu những quan niệm về Hài kịch và một số biện pháp gây cười của Êliđônat và Ioan Ses.

Thoát khỏi *đêm trường Trung cổ*, nhân loại bước vào thời đại Phục hưng, phục hưng những giá trị văn minh của nhân loại, phục hưng những giá trị lớn lao của nền nghệ thuật Cổ đại. Sân khấu Phục hưng được gieo mầm đầu tiên ở Ý, quê hương của chủ nghĩa nhân đạo và nhanh chóng lan sang toàn châu Âu. Sân khấu Phục hưng đã để lại những vở kịch tuyệt tác. Nếu trong thời Cổ đại, Bi kịch được tạo nên với những hào quang rực rỡ, thì đến thời kỳ này, Hài kịch đã bước lên sánh ngang hàng cùng Bi kịch với những vở tạo nên một thế kỷ hoàng kim trong nền kịch Tây Ban Nha. Lốp Đơ Vêga đã đưa ra quan điểm về sự kết hợp giữa Bi kịch và Hài kịch. Các vở Hài kịch của ông được trình diễn trên sân khấu Tây Ban Nha lúc này là sự kết hợp giữa Hài kịch và Bi kịch, vay của Bi kịch những sự kiện lớn lao, sự lo sợ, thương cảm và mượn của Hài kịch những sự việc thường ngày, những tiếng cười hóm hỉnh, thông minh.

Từ giữa thế kỷ 16 là giai đoạn nở rộ nhiều tác phẩm lý luận của các nhà nhân đạo Ý mà tiêu biểu là các luận văn của Tsintsio, Minturnô, Skakigher, Kastelvetro trong đó, nhiều vấn đề lý luận kịch được đề cập như: phục hồi lý luận cổ đại với những kiến giải mới được coi là chủ nghĩa cổ điển thế kỷ 16, mang đến cho kịch một sự cân đối, hài hòa bằng sự xác định thể loại và sự ra đời của thể loại Bi – Hài kịch (kịch đồng nội).

Bên cạnh việc phục dựng những kịch bản cổ đại La Mã, Hy Lạp, thế kỷ 16 ở Ý đã xuất hiện những vở Bi kịch rất đặc trưng của thời đại, đó là những vở của Xôphôc, Ơripit. Cùng với nó là những nguyên lý mỹ học kịch được tuân thủ triệt để như: nguyên lý về mỹ từ pháp của ngôn ngữ đối thoại, nguyên tắc *đêcorum* (nguyên tắc về sự phù hợp và lịch lãm trong kịch cũng như trên sân khấu, không đưa vào Bi kịch sự khủng khiếp bẩn thỉu…). Các nhà nhân đạo Ý thời kỳ này có ý tưởng mang đến cho kịch một sự cân đối, hài hòa bằng việc phân biệt rạch ròi Bi kịch và Hài kịch trên các phương diện: nhân vật, sự việc, hành động, phong cách, cốt truyện, đối tượng miêu tả. Họ đã nâng chức năng Hài kịch lên cấp độ giáo huấn, giáo huấn bằng tiếng cười. Cấu trúc kịch 5 hồi cũng được các nhà nhân đạo Ý tiếp thu, tổng kết và coi là hợp lý.

Ở Anh, thời kỳ hậu Phục hưng kịch phát triển mạnh với một Sêchxpia lừng lẫy nhân gian. Nhưng trên phương diện lý luận lại không có nhiều phát biểu trực tiếp. Duy chỉ có Ben – Đzhônsơn là có những quan niệm về kịch, về tính hiện thực, về chức năng của Hài kịch.

Kịch Pháp thế kỷ 17 phát triển mạnh mẽ với các tên tuổi lớn như Coocnây, Rasin, Môlie. Trong đó, Môlie nổi lên như một tên tuổi làm rạng rỡ nền Hài kịch. Trước Môlie, ở Pháp Hài kịch nghèo nàn về nội dung, hời hợt về nghệ thuật. Môlie đưa Hài kịch Pháp đến độ cổ điển và đưa Hài kịch nhân loại lên một tầm cao mới. Hài kịch nhưng không phải chỉ để làm trò cười, mà trên hết là sự phê phán những thói hư, tật xấu. Lý luận kịch của thời kỳ này ở Pháp đã được ba lý luận gia lớn: Saplen, Đ Ôbinhăc và Boalô tổng kết thành luật tam duy nhất: thống nhất hành động, thống nhất thời gian và thống nhất địa điểm.

Thế kỷ 18 được mệnh danh là thời đại *Khai sáng. Khai sáng* là trào lưu tư tưởng và văn chương nghệ thuật gắn với đời sống xã hội toàn châu Âu khi đó. Kịch lúc này hừng hực khí thế của thời đại chống phong kiến, lật đổ chế độ phản dân chủ, phản tự do và phản nhân đạo.

Sân khấu Pháp thế kỷ 18 một lần nữa trở thành trung tâm thu hút nhiều trí tuệ, nhiều nhà tư tưởng. Trong đó, nổi lên những tên tuổi lớn về lý luận kịch như Vonte, Điđôrơ. Vonte được mệnh danh là nhà cổ điển khai sáng, còn Điđôrơ đã khai sáng ra một thể loại kịch thứ ba bên cạnh Bị kịch và Hài kịch, đó là *kịch nghiêm túc* (sau này ta gọi là chính kịch)*.* Thể loại này có thể không có một lời nào buồn cười, cũng không khơi gợi sự lo sợ, thương cảm nhưng lại rất hấp dẫn.

So với các quốc gia châu Âu khác, ở Đức thế kỷ 18 còn rất lạc hậu. Song chính cái hiện thực đó đã sản sinh ra những nhà lý luận kịch thiên tài như: Lessin, Gothe và Sile. Trong đó Lessin nổi hẳn lên với công trình lý luận *Nghệ thuật kịch Hămbuôc,* còn Gothe và Sile lại vĩ đại trong tư cách nhà viết kịch… Gothe và Sile đã viết một tác phẩm như tuyên ngôn của hai ông về thi pháp, đó là cuốn *Về thi pháp kịch và thi pháp sử thi cổ đại*, trong đó các ông đã làm rõ sự khác nhau về thể loại giữa kịch và sử thi, đi sâu phân tích linh hồn của kịch là xung đột.

Thế kỷ 19 với sự xuất hiện của hai trào lưu văn học: lãng mạn và hiện thực đã để lại di sản quý giá về kịch và thi pháp kịch. Chủ nghĩa lãng mạn với các tác giả tiêu biểu như: Satôbriăng, Victo Huygô, Stăngđan, Banzăc… Các nhà lãng mạn đã phủ nhận chủ nghĩa cổ điển, phủ nhận luật tam duy nhất cùng tính lịch lãm trong kịch và giải phóng mình khỏi những hình thức thi ca cũ, hướng kịch gần gũi hơn với cuộc sống và đề cao hiệu quả cảm xúc của kịch. Vở *Hecnani* của Victor Huygô là vở kịch đánh dấu sự chiến thắng của chủ nghĩa lãng mạn đối với chủ nghĩa cổ điển.

Cũng trong thế kỷ này, theo xu thế phát triển, người ta đòi hỏi kịch tiếp cận gần hơn nữa với cuộc sống hàng ngày, với những vấn đề nóng bỏng, những con người, những hoàn cảnh hàng ngày chứ không chỉ là những *mường tượng về quá khứ, những ý đồ thoát ly đời sống hiện thực* như chủ nghĩa lãng mạn đang hướng tới. Becna Sô, Ipxen, Shêkhốp… là những đại biểu xuất sắc của kịch theo chủ nghĩa hiện thực thế kỷ 19. Các nhà hiện thực tôn trọng tính khách quan trong miêu tả tính cách nhân vật, trong những hoàn cảnh và cuộc sống hàng ngày. Nhưng để kịch hay và hấp dẫn, chủ nghĩa hiện thực đưa ra quan niệm tính cách điển hình trong hoàn cảnh, chi tiết điển hình.

Sang thế kỷ 20, nhân loại được biết đến tư tưởng lý luận của kịch tự sự biện chứng Becton Brech và kịch hiện thực xã hội chủ nghĩa Liên Xô cùng với một số nước xã hội chủ nghĩa khác. Các nhà lý luận kịch Xô Viết quan niệm kịch cần đưa những vấn đề của hiện thực đời sống nóng bỏng lên sân khấu, sân khấu gắn liền với đời sống đương đại…

Tóm lại, sau nhiều thế kỷ, hệ thống lý luận về thi pháp kịch nhân loại đã ngày càng được làm dày thêm với những biện giải khoa học, biện chứng. Hệ thống lý luận ấy sẽ là kim chỉ nam, là cơ sở lý luận cho những nghiên cứu trên phương diện thi pháp sau này của luận án.

1.2.3. Thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc

Kịch hát dân tộc là thuật ngữ *“lần đầu tiên đã được dùng một cách chính thức tại hội nghị này để thay thế cho cách gọi thiếu chính xác: ca kịch trước kia.”* [76, Tr.20] (Hội nghị mà tác giả đề cập ở đây là Hội nghị bàn về hiện thực và truyền thống trong nghệ thuật sân khấu, Hội nghị lý luận sân khấu toàn quốc lần thứ hai năm 1970) Cụ thể hơn điều này, PGS. Tất Thắng khẳng định thêm:

*Gọi Tuồng, Chèo là kịch hát, điều đó chính xác. Bởi vì xét từ phương diện thi ca, tức từ phương diện văn học, thì Tuồng là một kịch chủng với những kịch bản có giá trị văn học cao, nếu không nói là cổ điển… Hát trong kịch hát nói chung, trong Tuồng nói riêng, chỉ là một khái niệm có tính chất ước lệ. Bởi vì hát ở đây không chỉ đơn thuần là có hát, mà còn có cả nói lối, một hình thức nói có âm điệu, tiết tấu, thậm chí nói theo làn điệu.* [69, Tr.131-132]

Kịch hát truyền thống dân tộc mà chúng tôi đề cập đến trong luận án này bao gồm Tuồng và Chèo, tất nhiên là Tuồng cổ và Chèo cổ.

Vấn đề nhận thức về Tuồng và Chèo đã được nhiều học giả quan tâm. Về cơ bản, họ đã có những thống nhất nhất định trong vấn đề xác định đặc trưng nghệ thuật. Trong khuôn khổ luận án này, chúng tôi muốn đề cập đến một số đặc trưng cơ bản nhất về vấn đề thi pháp của kịch hát truyền thống dân tộc để có cái nhìn toàn diện và sâu sắc khi có những đối sánh cần thiết với thi pháp Kịch nói.

Tuồng chủ yếu đề cập đến đề tài quân quốc với chủ đề trung quân cùng những nhân vật anh hùng, xả thân vì chúa. Chèo lại thường đề cập đến cuộc đời và số phận người nông dân, với cuộc sống sau lũy tre làng. Nghệ thuật kể chuyện được cả Tuồng và Chèo lựa chọn đó là tự sự. Ngôn ngữ tự sự đã trở thành đặc trưng quán xuyến thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc. Bởi mục đích nghệ thuật của sân khấu truyền thống dân tộc là mượn sân khấu để kể chuyện, để kể về cuộc đời và số phận nhân vật với mục đích giáo huấn đạo đức. Để người xem học tập những tấm gương đạo đức mà thực hành trong đời sống xã hội. Những gương trung quân như Khương Linh Tá, Hoàng Phi Hổ…, những người phụ nữ hiếu thuận, tiết nghĩa như Thị Phương, Châu Long… đã được sân khấu truyền thống nâng lên thành những gương điển hình cho đạo đức và cách ứng xử của con người.

*Trong khi Chèo, một sản phẩm của trí tuệ dân gian gắn liền với nông thôn Việt Nam mà nhân vật trung tâm là người phụ nữ, lấy mục đích giáo huấn của mình là đạo tam tòng, tứ đức… như ta đã biết, thì Tuồng, một sản phẩm của trí tuệ bác học (ở đây chưa nói Tuồng dân gian, Tuồng đồ) gắn liền với sự thịnh suy, hưng vong của các triều đại phong kiến mà nhân vật trung tâm là người anh hùng xả thân vì chúa, lấy đạo trung quân làm mục đích giáo huấn của mình.* [69. Tr.156]

Cùng triển khai cách kể chuyện theo lối tự sự, nhưng ở Tuồng theo xu thế bi hùng hóa, khác lạ hóa còn Chèo lại theo xu thế hài hước hóa. Tuồng cố tình tạo nên một cuộc sống khác lạ, khác cuộc sống đời thường, để tạo cơ hội cho nhân vật thể hiện đạo của mình. Cũng vì thế, mọi nhân vật trong cái hoàn cảnh mà Tuồng tạo ra đều bị chi phối bởi chức năng giáo huấn đạo đức. Các anh hùng như Khương Linh Tá, Tạ Ngọc Lân đều quyết tử vì chúa, mà không cần biết chúa đấy là người như thế nào, đạo đức, nhân cách ra sao, trí tuệ thế nào. Ngay cả chú bé hài nhi, con viên trung thần Triệu Đình Long cũng nhất định chết vì chúa.

Ở Chèo, lối kể chuyện bằng giọng điệu hài hước đã trở thành đặc trưng thi pháp. Mọi chuyện khi đi vào Chèo đều được diễn tả bằng cung cách khôi hài, từ những chuyện hàng ngày, chuyện dựng vợ gả chồng, đến chuyện thày bói, thày phù thủy, rồi đến cả chuyện chú tiểu… cũng được pha trò một cách hài hước.

*Với Chèo, các sự kiện kịch đều bị hài hóa, và các nhân vật kịch ngoài các vai hề chính cống, đều bị hài hóa. Hài hóa từ lớn đến bé, từ già đến trẻ, từ người ở đến cụ lớn, từ người trần tục đến bậc tu hành. Thậm chí cả các cô tiên giáng trần vào chùa Tích.* [76. Tr.149]

Nhân vật được xây dựng trong kịch hát dân tộc mang tính bất biến cao. Vì thế, người ta hay nói đến tính mô hình khi bàn về nhân vật của các kịch chủng này. Các nhân vật từ khi xuất hiện đến khi kết thúc đã được định hình sẵn về tính cách và gần như không có sự biến đổi. Chính yếu tố thi pháp này đã quán xuyến ngôn ngữ, hành động, thậm chí cả nghệ thuật biểu diễn. Nếu là *nữ chính* thì sẽ hát theo điệu nào, cầm quạt ra sao, tuyến chuyển động là gì. Nếu là *đào lẳng* thì cũng có những trổ hát nào, ăn vận ra sao…

Trong Tuồng, tính mô hình này còn phát triển đến một cấp độ cao hơn. Bởi nó còn liên quan đến nghệ thuật hóa trang, vẽ mặt. Nhân vật chỉ cần xuất hiện cùng với khuôn mặt đã được tô vẽ, khán giả có thể biết ngay đó là loại nhân vật nào, *trung* hay *nịnh.*

Sở dĩ chúng tôi quam tâm đến kịch hát truyền thống vì trước khi Kịch nói ra đời, sân khấu Việt Nam đã có kịch hát truyền thống. Trên thực tế, đã có người chuyển từ hoạt động kịch hát truyền thống sang hoạt động Kịch nói. Bên cạnh đó, Kịch nói ra đời cũng có ảnh hưởng đến kịch hát truyền thống dân tộc, làm xuất hiện những xu hướng kịch hát mới như: Chèo văn minh, Chèo Nguyễn Đình Nghị. Chính vì thế, mối quan hệ giữa kịch hát truyền thống và Kịch nói cũng là câu hỏi được chúng tôi đặt ra trong quá trình nghiên cứu.

1.2.4. Giao lưu và tiếp biến văn hóa

Giao lưu và tiếp biến văn hóa là thuật ngữ đến nay được sử dụng rộng rãi trong đời sống xã hội. Kịch nói là sản phẩm của văn hóa phương tây, ra đời trong bối cảnh nước ta đang dưới ách thống trị của thực dân Pháp. Để có cái nhìn toàn diện và sâu sắc về Kịch nói Việt Nam, nghiên cứu sinh thiết nghĩ không thể không tiếp cận Kịch nói từ góc nhìn văn hóa học, cụ thể là từ lăng kính của lý thuyết giao lưu và tiếp biến văn hóa.

Khái niệm về giao lưu và tiếp biến văn hóa cũng như các cuộc giao lưu và tiếp biến trong văn hóa Việt Nam đã được Giáo sư Trần Quốc Vượng trình bày rất cụ thể trong cuốn *“Cơ sở văn hóa Việt Nam”*. Giáo sư cũng đã xác định cơ tầng văn hóa Việt Nam là văn hóa Đông Nam Á. Cho đến nay, Việt Nam đã trải qua ba cuộc giao lưu và tiếp biến văn hóa đó là với Trung Hoa, với Ấn Độ và với phương Tây.

Khái niệm “tiếp biến văn hóa” trở nên phổ biến vào những thập kỷ đầu của thế kỷ 20 với các nhà Nhân học văn hóa Bắc Mỹ thuộc trường phái “Chủ nghĩa tương đối văn hóa”. Ngày nay, thuật ngữ giao lưu, tiếp biến, tiếp xúc văn hóa được sử dụng khá rộng rãi trong các ngành khoa học xã hội và nhân văn. Thuật ngữ này được dịch từ những thuật ngữ: *cultural contacts, cultural exchanges, acculturation* của các nước phương Tây.

Thuật ngữ *acculturation* được các học giả Việt Nam ưa dùng hơn, nhưng lại dịch không thống nhất. Người thì dịch là văn hóa, người thì dịch là đan xen văn hóa, lại có người dịch là hỗn dung văn hóa, cũng có người dịch là giao thoa văn hóa. Cách dịch được nhiều người chấp nhận hơn là giao lưu văn hóa, tiếp (xúc) và biến (đổi) văn hóa.

*Theo GS, Hà Văn Tấn, các nhà khoa học Mỹ: R.Ritdiphin (R.Redifield), R.Linton (R.Linton) và M.Heckôvich (M.Herkovits) vào năm 1936 đã định nghĩa khái niệm này như sau: “Dưới từ acculturation, ta hiểu là hiện tượng xảy ra khi những nhóm người có văn hóa khác nhau, tiếp xúc lâu dài và trực tiếp, gây ra sự biến đổi mô thức (pattern) văn hóa ban đầu của một hay cả hai nhóm”* [91. Tr.50]

Với định nghĩa trên, Hà Văn Tấn cho rằng:

“*Khi hiện tượng acculturation xảy ra, không phải chỉ có sự tiếp xúc hay hòa lẫn (đan xen, hỗn dung…) các văn hóa khác nhau của các nhóm mà quan trọng là có sự biến đổi mô thức văn hóa của các nhóm. Vì thế, để có thể diễn đạt hai nội dung chủ yếu của khái niệm là tiếp xúc và biến đổi, ông đề nghị “nên dùng khái niệm “tiếp biến văn hóa” để dịch thuật ngữ “Acculturation”*”*”* [32. Tr.47]

Theo Trần Quốc Vượng;

*giao lưu và tiếp biến văn hóa là sự tiếp nhận văn hóa nước ngoài với dân tộc chủ thể. Quá trình này luôn luôn đặt mỗi tộc người phải xử lý tốt mối quan hệ biện chứng giữa yếu tố nội sinh và yếu tố ngoại sinh”* [91. Tr.52]

Giao lưu và tiếp biến văn hóa là một quy luật phát triển của văn hóa, nó là quy luật diễn ra tất yếu trong đời sống xã hội, gắn với sự tiến bộ của xã hội. Nhưng mức độ tiếp nhận đến đâu lại hoàn toàn phụ thuộc vào chủ thể tiếp nhận. Có khi yếu tố ngoại sinh lấn át, triệt tiêu yếu tố nội sinh, có khi hai yếu tố này lại cộng hưởng vào nhau, đan xen vào nhau, cũng có khi yếu tố ngoại sinh bị yếu tố nội sinh làm cho biến đổi, phai nhạt và dần dần trở thành yếu tố nội sinh.

Khi một tộc người tiếp nhận yếu tố ngoại lai, tức là yếu tố ngoại sinh, họ có thể tiếp nhận toàn bộ, cũng có khi tiếp nhận một phần, cũng có khi vừa tiếp nhận vừa sáng tạo. Nếu xét ở phương diện thái độ của tộc người tiếp nhận thì có dạng là: tự nguyện tiếp nhận và bị cưỡng bức tiếp nhận.

Việt Nam nằm trong vùng Đông Nam Á, yếu tố nội sinh của văn hóa Việt Nam là cơ tầng văn hóa Đông Nam Á. Trong quá trình phát triển, văn hóa Việt Nam đã giao lưu với nhiều nền văn hóa. Khi nghiên cứu về giao lưu và tiếp biến văn hóa của Việt Nam, các nhà khoa học thường nhắc đến ba cuộc giao lưu và tiếp biến văn hóa lớn đó là: giao lưu và tiếp biến với văn hóa Trung Hoa, giao lưu và tiếp biến với văn hóa Ấn Độ, giao lưu và tiếp biến với văn hóa phương Tây. Với mỗi cuộc giao lưu và tiếp biến văn hóa này, văn hóa Việt Nam đã được bồi đắp thêm những giá trị mới, mang đến những biến đổi khá lớn trong đời văn hóa xã hội.

Khi đánh giá kết quả của quá trình giao lưu và tiếp biến với văn hóa phương Tây, GS. Trần Quốc Vượng đã khẳng định:

*cuộc giao lưu, tiếp biến giữa văn hóa của Việt Nam và văn hóa phương Tây diễn ra trong hoàn cảnh nhân dân ta một mặt phải tiến hành cuộc đấu tranh chống chủ nghĩa thực dân giành độc lập dân tộc, mặt khác phải tiếp nhận nền văn hóa phương Tây để hiện đại hóa đất nước. Nơi đây tiếp biến văn hóa được diễn ra trên bình diện tiếp xúc Đông – Tây với hai hệ quy chiếu dường như đối lập. Cuộc gặp gỡ ấy tỏ ra rất “trái khoáy” không có gì là thú vị, ấy thế mà chỉ trong thời gian tương đối ngắn (so với sự tiếp xúc văn hóa giữa các nước Đông Nam Á với Trung Hoa và Ấn Độ) nền văn hóa của các quốc gia tại đây đã được cấu trúc hóa lại dẫn tới việc các nước này từng bước “rời bỏ” phương thức sản xuất châu Á “tức là nền văn minh nông nghiệp truyền thống để đi vào quỹ đạo của nền văn minh công nghiệp phương Tây”. Kết quả là văn hóa Việt Nam giai đoạn này thay đổi diện mạo nhưng văn hóa Việt Nam không hề đánh mất bản sắc dân tộc.* [91, Tr.62]

Kịch nói Việt Nam ra đời trong thời điểm chúng ta đang trong cuộc giao lưu với văn hóa phương Tây, mà cụ thể là văn hóa Pháp, khi mà người Pháp đang đô hộ nước ta. Có nhiều ý kiến khi nghiên cứu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam đã cho rằng: Kịch nói ra đời là kết quả của quá trình tiếp xúc với văn hóa Pháp, Kịch nói Việt Nam chịu nhiều ảnh hưởng của kịch Pháp. Viện Văn học đã tổ chức một cuộc hội thảo về *Ảnh hưởng của sân khấu Pháp với sân khấu Việt Nam.*

Trên thực tế, Kịch nói không có trong từ điển Việt Nam cho đến khi Pháp vào Việt Nam. Kịch nói cũng chưa từng được thực hành trong đời sống xã hội trước khi Pháp vào Việt Nam. Kịch nói Việt Nam ra đời có chịu ảnh hưởng của kịch Pháp hay không? Thi pháp Kịch nói Việt Nam có chịu ảnh hưởng của thi pháp kịch Pháp hay không là câu hỏi cần được giải đáp. Nhưng một điều cần phải khẳng định là: Kịch nói là bộ môn nghệ thuật ngoại nhập, là sản phẩm của quá trình giao lưu và tiếp biến văn hóa.

Từ thực tiễn lịch sử, từ những tác phẩm kịch mà đến nay chúng tôi vẫn còn được tiếp nhận và với cơ sở lý luận đã đề cập ở trên, nghiên cứu sinh sẽ đi tìm hiểu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, những điều kiện ảnh hưởng đến sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, từ đó hy vọng có cái nhìn sâu sắc và toàn diện hơn về tiến trình phát triển của Kịch nói Việt Nam nói chung, sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nói riêng, cùng phân tích những yếu tố ảnh hưởng đến sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam thời kỳ đầu.

Nghiên cứu văn học nghệ thuật từ góc nhìn thi pháp đã từng là trào lưu phát triển mạnh mẽ trên thế giới cũng như ở nước ta. Đến nay, có thể do hướng tiếp cận này đã đạt được những thành tựu đáng kể nên nghiên cứu văn học nghệ thuật từ thi pháp không còn là trào lưu mạnh mẽ, nhưng nó vẫn tiếp tục được thực hành trên những cấp độ khác nhau. Ở nước ta, nghiên cứu thi pháp trong văn học nghệ thuật nói chung cũng đã đạt được nhiều thành tựu, hướng tiếp cận này trong Kịch nói cũng vẫn đang được triển khai trên nhiều phương diện như luận án tiến sĩ: *“Bi kịch trong văn học Việt Nam hiện đại: qua một số tác phẩm tiêu biểu”* của Nguyễn Thị Chiên, *“Những giá trị nội dung xã hội và nghệ thuật trong kịch Lưu Quang Vũ”* của Phan Trọng Thành, công trình nghiên cứu cấp Bộ: *“Sự phát triển nghệ thuật biên kịch Kịch nói Việt Nam nửa cuối thế kỷ 20”* của Nguyễn Chiến Thạc…

Lựa chọn đề tài sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20, nghiên cứu sinh có những nhận thức cụ thể về những bước phát triển của Kịch nói Việt Nam từ khi hình thành cho đến nay. Trong quá ấy, Kịch nói Việt Nam trải qua nhiều biến cố, lúc thăng, lúc trầm, lúc phát triển nở rộ (như trong thời kỳ mới hình thành, hay trong thời chống Pháp, trong thời kỳ đổi mới với kịch Lưu Quang Vũ…), nhưng cũng có những lúc leo lét, thưa thớt khán giả.

Hiện nay, theo đánh giá của nhiều nhà nghiên cứu cũng như nhiều nghệ sĩ hoạt động sân khấu, khán giả đang không mấy mặn mà với Kịch nói. Nhiều nguyên nhân được đưa ra để lý giải cho hiện tượng này, như việc xuất hiện nhiều hình thức giải trí khiến khán giả có nhiều lựa chọn và không phải ai cũng tìm đến Kịch nói (mà phần lớn là không tìm đến Kịch nói), dân số nước ta là dân số trẻ, đa số người trẻ không thích xem Kịch nói, họ thích xem phim Mỹ, thích nghe nhạc Hàn hơn… Cũng có ý kiến cho rằng nguyên nhân chính là do kịch không có tác phẩm chất lượng thực thụ, thu hút được khán giả. Nhiều tác phẩm được sáng tạo ra chủ yếu để cho đủ định mức, đủ chỉ tiêu hoặc mang đi tham gia các hội diễn… chứ chưa đi vào thực chất là phục vụ nhu cầu thưởng thức nghệ thuật của khán giả…

Kịch cũng giống như nhiều loại hình nghệ thuật khác, có những đặc trưng riêng về thể loại. Chính những đặc trưng này là cơ sở để loại hình nghệ thuật đó ra đời và hấp dẫn khán giả. Do vậy, một trong những vấn đề then chốt là kịch cần phải là kịch, kịch phải mang trong mình đặc trưng thể loại. Từ góc độ thi pháp, thì kịch cần thỏa mãn các biện pháp mỹ học đặc trưng của thể loại. Có như vậy, kịch mới có chỗ đứng riêng và không bị hòa lẫn vào các thể loại khác.

Thi pháp kịch là do người sáng tạo kịch làm nên, tác giả luận án nghiên cứu kịch dưới góc độ thi pháp ở giai đoạn hình thành với mong muốn góp phần tìm ra dấu vết thi pháp của thời kỳ đầu, tìm được cái lý nghệ thuật mà Kịch nói ra đời và hấp dẫn khán giả lúc đó. Tức là mong muốn thế hệ hậu sinh tìm được *chiếc chìa khóa vàng* để có sự kế thừa và phát triển trong thời đại ngày nay. Thời mà theo chúng tôi, nhiều nghệ sĩ còn đang lúng túng trong việc sáng tạo kịch, *làm* kịch, để kịch thực sự là kịch và hấp dẫn được khán giả.

**Tiểu kết**

Kịch nói xuất hiện từ lâu trên thế giới, nhưng đến đầu thế kỷ 20 mới xuất hiện ở nước ta. Đây là một bộ môn nghệ thuật ngoại nhập. Nó ra đời khi kịch hát truyền thống dân tộc đã hình thành và phát triển nhiều thế kỷ trước. Ra đời sau, nhưng với các biện pháp mỹ học đã định hình, Kịch nói Việt Nam đã thu hút được không ít khán giả và nhiều thành phần tham gia sáng tạo.

Nghiên cứu Kịch nói, đặc biệt là nghiên cứu kịch từ góc độ thi pháp đã được các học giả nước ngoài quan tâm và đưa ra một hệ thống lý luận về thi pháp kịch. Vấn đề thi pháp kịch vẫn đang được tiếp tục tìm hiểu ở cả trong và ngoài nước. Tuy nhiên, sự phát triển của thi pháp kịch trong thời kỳ đầu ở nước ta vẫn là mảng đề tài chưa được đi sâu tìm hiểu, nghiên cứu. Chúng tôi cho rằng, Kịch nói đang trong giai đoạn khủng hoảng, khâu khủng hoảng đầu tiên đó là chưa có được những kịch bản hay, hấp dẫn. Với tinh thần *ôn cố tri tân*, nghiên cứu sinh tìm đến thi pháp giai đoạn đầu trong tiến trình phát triển của Kịch nói Việt Nam với mong muốn tìm được những bài học từ cha ông để thế hệ hậu sinh có thể kế thừa, làm giàu thêm vốn cho bản thân, sáng tạo nên những tác phẩm Kịch có giá trị, thu hút được khán giả, mang đến đời sống sôi động cho Kịch nói Việt Nam.

Chương 2

KỊCH NÓI VIỆT NAM RA ĐỜI

VÀ SỰ PHÁT TRIỂN CỦA CÁC BIỆN PHÁP MỸ HỌC TRONG THI PHÁP KỊCH NÓI VIỆT NAM NỬA ĐẦU THẾ KỶ 20

2.1. Kịch nói Việt Nam ra đời là một tất yếu lịch sử

Năm 1921, Kịch nói Việt Nam chính thức ra đời. Sự kiện mang tính lịch sử này đã đánh dấu một mốc son cho tiến trình phát triển của văn học Việt Nam. Kể từ đây, văn học Việt Nam có thêm một thể loại mới: Kịch nói. Ra đời cùng thời với Tiểu thuyết hiện đại và Thơ mới, Kịch nói đã góp phần làm phong phú đời sống văn học nghệ thuật nước nhà, đồng thời mang đến cho khán giả lúc bấy giờ một món ăn tinh thần mới, đáp ứng nhu cầu sáng tạo và thưởng thức nghệ thuật của một bộ phận không nhỏ người dân đương thời.

Kịch nói lúc đầu chỉ là thú chơi của các tài tử, giai nhân, của những trí thức Tây học. Dần dần, với các biện pháp mỹ học, Kịch nói đã chinh phục được nhiều chủ thể sáng tạo cũng như người tiếp nhận. Kịch nói đã trở thành món ăn tinh thần của quần chúng nhân dân. Sáng tạo và tiếp nhận Kịch nói trở thành một trào lưu trong văn học nghệ thuật cũng như trong xã hội Việt Nam.

Không ít nhà nghiên cứu khi truy tìm nguyên nhân ra đời của Kịch nói Việt Nam đều có chung quan điểm về sự ảnh hưởng của kịch Pháp như các ý kiến của: Giáo sư Đình Quang, Phó giáo sư Phan Trọng Thưởng, nhà viết kịch Trần Vượng… Giáo sư Đình Quang trong Hội thảo “Ảnh hưởng của sân khấu Pháp với sân khấu Việt Nam” đã từng khẳng định: *“Kịch nói Việt Nam hình thành do ảnh hưởng của sân khấu Pháp”,* *“nguyên mẫu Kịch nói Pháp mà Việt Nam đã tiếp thụ ở đây là Kịch nói cổ điển Pháp”*. [89. Tr.197]

Theo nghiên cứu của chúng tôi, Kịch nói Việt Nam ra đời không đơn thuần là sự ngẫu nhiên hay tất nhiên, mà là tổng hòa của các mối quan hệ, là kết quả của sự tác động đồng thời các yếu tố nội sinh, ngoại sinh và là kết quả của quá trình giao lưu, tiếp biến văn hóa.

2.1.1. Kịch nói ra đời đáp ứng nhu cầu diễn tả những yếu tố mới của hiện thực đời sống

Năm 1585, Đzhovani Batista Gvarini hoàn thành vở kịch đồng nội với nhan đề: *Chú mục đồng trung thành*. Sự xuất hiện của *Chú mục đồng trung thành* đã gây ra cuộc tranh luận gay gắt trên văn đàn lúc bấy giờ. Trước khi *Chú mục đồng trung thành* ra đời, nhân loại mới có Bi kịch và Hài kịch. Khi *Chú mục đồng trung thành* xuất hiện, các học giả không biết xếp nó vào thể tài nào mà bấy lâu nay người ta từng biết đến, Bi kịch cũng không phải, mà Hài kịch cũng không đúng. Một nhà nghiên cứu kịch lúc đó, Đzhaasson Đenores cho rằng: *“vở kịch là sự phá hoại trầm trọng tất cả những nguyên tắc cơ bản của nghệ thuật kịch”.* [1.Tr.249]

Để biện hộ cho vở kịch của mình, Gvarini đã đưa ra nhiều lý lẽ. Ông cho rằng, các nhà thơ, nhà viết kịch, có quyền sáng tạo ra những tác phẩm thuộc thể loại mới. “*Như một người trồng vườn, nhà thơ có thể tiếp cây, chiết cành mới vào cái cây thi ca cũ. Với thời gian, trong đời sống luôn luôn diễn ra những thay đổi nó đòi hỏi phải đổi mới thi ca và kịch”*.[1.Tr.253] Ông gọi tên thể loại kịch mới đó là Bi Hài kịch và khẳng định:

*Bi Hài kịch chính là thể loại phù hợp ở mức độ lớn nhất với tinh thần và quan niệm hiện đại… Bi kịch không phù hợp với thẩm mỹ của khán giả hiện đại, bởi vì nhìn chung, Bi kịch là dã man, trong khi đó, ý thức của con người hiện đại đã trở nên văn minh hơn nhiều và nó được xác định bởi cách nhìn có tính chất cơ đốc giáo đối với những hiện tượng của cuộc sống*.[1.Tr.253 - 254]

Còn *“Hài kịch trở nên buồn vô cùng, và ngày nay người ta không thích thú nó đến nỗi là, nếu như nó không được diễn tả cùng với những cái kỳ, cái lạ - thì không ai còn chịu được sự trình diễn nó nữa*”.[1.Tr.257] Chính vì các thể loại cũ không có đủ khả năng để diễn tả hết hiện thực cuộc sống mới, nên Gvarini đã sáng tạo nên một thể loại mới, một thể loại mà theo ông có khả năng truyền tải hết những nội dung của cuộc sống mới một cách chân thực và hữu hiệu nhất, đó là Bi Hài kịch.

Việt Nam vào những năm 20 của thế kỷ 20, thực dân Pháp tăng cường cuộc khai thác thuộc địa lần thứ hai trên toàn cõi Đông Dương, xã hội nước ta lúc đó phân hóa sâu sắc, làm xuất hiện một tầng lớp mới, đó là tầng lớp: tư sản mại bản, tiểu tư sản và thị dân. Cùng với luồng gió Âu hóa, cuộc sống của bộ phận dân cư này có nhiều nét mới. Họ không phải là những người nông dân chân lấm, tay bùn, nhưng cũng không phải là giai cấp bóc lột, không phải là những cường hào ác bá, cũng không phải là những ông nghè, ông cống những lúc nho. Họ là những người có học vấn hiện đại, có hiểu biết, được tiếp cận với cuộc sống thành thị, chịu ảnh hưởng của lối sống Âu hóa. Vì vậy, đời sống, tình cảm, tư duy của họ có những điểm khác với người dân Việt Nam xưa. Cuộc sống của họ không chỉ còn quanh quẩn sau lũy tre làng, với tư duy làng tôi, quê tôi, mà đã đi vào đời sống cá nhân với những nhu cầu rất cụ thể, rất cá thể, và có cả những cái tình man mác, cái buồn thoảng qua.

Văn học là tấm gương phản ánh xã hội. Để phản ảnh một cách sâu sắc và toàn diện nhất hiện thực đời sống đương đại, lúc này, nhiều thể loại văn học mới ra đời như: Tiểu thuyết hiện đại, Thơ mới, Cải lương, Kịch nói.

Kịch nói tuy đã ra đời trước đó khá lâu ở phương Tây, nhưng đây là lần đầu tiên, Kịch nói Việt Nam ra đời. Trong đêm biểu diễn đầu tiên vở *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long, ông Nguyễn Mạnh Bổng, Tổng thư ký hội Bắc Kỳ Công thương đồng nghiệp cho rằng: *“ngày hôm 22 tháng 10 năm 1921 này thực là một ngày kỷ niệm lớn trong văn học sử nước ta về việc diễn kịch theo lối mới mà thuần nhiên dùng văn ta tả những cảnh xã hội ta.”.* [50. Tr.12]

Như thế là, một trong những mục đích nghệ thuật đầu tiên khi Kịch nói ra đời là để diễn tả những cảnh xã hội ta, tức là phản ánh hiện thực đương thời. Các hình thức sân khấu truyền thống của dân tộc như Tuồng, Chèo, lúc này không còn đủ khả năng để phản ánh hết cuộc sống mới. Chức năng giáo huấn đạo đức của sân khấu truyền thống có phần không còn phù hợp. Kịch nói xuất hiện như một tất yếu của lịch sử.

Khảo sát vở *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long ta thấy rõ hơn xu thế tiếp cận chủ nghĩa hiện thực của văn học Việt Nam, nói chung, Kịch nói Việt Nam, nói riêng. Chuyện kịch kể về tấn Bi kịch lớn của một gia đình tư sản trong thời phong hóa. Ở đó, mỗi thành viên trong gia đình bị cuốn vào lối sống, lối ăn chơi, thụ hưởng, giải trí theo cách mới. Thày Thông theo bè bạn chơi đàn, hát cô đầu, ăn chơi trác táng. Vợ và mẹ Thày Thông sính theo đồng bóng, bói toán. Em gái Thày Thông học theo lối yêu đương lãng mạn, nên bị lừa. Mỗi thành viên trong gia đình Thày Thông quay cuồng với thú chơi của mình, không quan tâm đến việc làm ăn, chỉ lo tiêu xài hoang phí. Thú chơi nào cũng tốn kém, sa hoa.

Cuộc sống mà Vũ Đình Long vẽ lên trong kịch của mình chính là một phần hiện thực cuộc sống đang diễn ra trong xã hội Việt Nam lúc bấy giờ. Cái hiện thực mà trong đó, không ít người dân bị cuốn vào lối sống mới, lối hưởng thụ mới.

Mặt khác, đối thoại trong Kịch nói lúc này là nói chứ không phải là ca, hát, như trong Tuồng, Chèo truyền thống. Cách đối thoại này tỏ ra khá phù hợp với tiết tấu, với nhịp điệu cuộc sống đương đại.

Khi Kịch nói Việt Nam ra đời, nó đã đáp ứng được yêu cầu phản ánh hiện thực đời sống mới một cách trực diện, góp phần hiện đại hóa đời sống văn học nghệ thuật nước nhà. Đồng thời, nó cũng khuếch tán ảnh hưởng, lan tỏa nhu cầu phản ánh cuộc sống mới bằng những hình thức mới đến các thể loại sân khấu đã tồn tại trước đó, làm thức tỉnh sân khấu truyền thống.

Cũng vào lúc này, Tuồng và Chèo đã có những biến chuyển để có thể phản ánh kịp thời nhịp sống đương đại. Nếu trước kia, phạm vi phản ánh của Chèo là nông thôn và nông dân, thì lúc này đã xuất hiện Chèo văn minh của Nguyễn Đình Nghị. Ông đưa cả người dân thị thành, với lối sống, cách nghĩ mới lên sân khấu Chèo. Tuồng cũng đến gần hơn với hiện thực. Không còn là những vở Tuồng kể về tích trong thời phong kiến chung chung, mà đã xuất hiện Tuồng lịch sử với thời đại và nhân vật cụ thể.

Cùng thời với Kịch nói, để kịp thời phản ảnh một khía cạnh khác của cuộc sống, Cải lương ra đời. Ở miền Nam, cuộc sống sông nước với những trải nghiệm khá thú vị của người dân Nam Bộ đã trở thành đối tượng phản ảnh và diễn tả của Cải lương. Những câu ca, những trải lòng của nghệ sĩ với cuộc đời và số phận nhân vật người dân Nam Bộ trước hiện thực cuộc sống của họ, đã được Cải lương truyền tải đắc địa bằng các biện pháp mĩ học của mình. Ở miền Bắc, những mối tình ngang trái, những từ biệt sinh ly, những ái tình dang dở, là hiện tượng được Cải lương Bắc tập trung khai thác. Cái da diết, chất trữ tình của Cải lương tỏ ra rất phù hợp với lát cắt hiện thực cuộc sống này.

2.1.2. Kịch nói ra đời thỏa mãn nhu cầu tiếp nhận và là kết quả của quá trình giao lưu, tiếp biến văn hóa

Một quá trình văn học trọn vẹn là quá trình của lịch sử sáng tác và lịch sử tiếp nhận. Đó là quá trình gắn bó, không tách rời của nhà văn với người tiếp nhận. Mối quan hệ giữa hai chủ thể này được hình thành một cách tự nhiên và diễn ra thường xuyên, liên tục. Thậm chí, người ta còn coi người tiếp nhận là người đồng sáng tạo với tác giả. Quan điểm đó cho thấy vai trò quan trọng của người tiếp nhận đối với quá trình sáng tạo văn học nghệ thuật.

Khi luận bàn về sự ra đời của thể loại Bi Hài kịch, Gvarini đã cho rằng:

*tác phẩm cần phải được tạo nên bởi tính chất của công chúng khán giả, phải thay đổi theo tập quán thẩm mỹ nghệ thuật của khán giả. Ở những thời đại khác nhau, khán giả mong mỏi ở mức độ khác nhau những mối thương cảm và lo sợ Bi kịch, và cũng như vậy, khán giả cười một cách khác nhau trong những vở diễn Hài kịch”*. [1. Tr.254]

Hiện thực đời sống kinh tế, văn hóa, chính trị ở Việt Nam đầu thế kỷ 20 như đã phân tích ở trên, làm xuất hiện một bộ phận dân cư mới. Lối sống, lối tư duy của bộ phận dân cư này có nhiều điểm khác so với lối sống, lối tư duy của con người trước đây. Nhân sinh quan, thế giới quan của họ khác biệt lớn với những bộ phận dân cư cũ. Đối với họ, Tuồng cổ, nhất là mảng đề tài quân quốc với mô típ cốt truyện *vua băng, nịnh tiếm, bà chúa mắc nạn, ông trạng bị vây…* với những nhân vật người anh hùng phong kiến sả thân vì chúa theo đạo đức trung quân vô điều kiện đến mức ngu trung; Chèo cổ với những nhân vật phụ nữ nông thôn được xây dựng trong ý đồ giáo huấn đạo đức, với *tam tòng, tức* đức… không còn hấp dẫn nữa. Những mô típ đó không còn phù hợp với nhu cầu tiếp nhận. Bởi cuộc sống đương thời người ta không sống thế, không hành động như thế. Ngay đến những thú vui chơi của họ cũng đã khác xưa. Các nhà tư sản, trí thức lúc đó thích đi nghe cô đầu, thích đọc những Tiểu thuyết, những vần thơ lãng mạn, thích cuộc sống hoa lệ nơi thị thành… Họ muốn được tiếp nhận những tình huống của cuộc sống đương đại, thở hơi thở của thời đại. Họ không còn nhiều thích thú với lối giải trí cũ, chứa đựng cuộc sống quá xa lạ với họ.

Đối với Cải lương cũng vậy. Nếu như nhu cầu diễn tả một phần cuộc sống của người dân Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 là tiền đề cho sự ra đời của Cải lương, thì chính người tiếp nhận, với nhu cầu *thống thiết* của họ đã trở thành động lực cho sự ra đời này. Nhu cầu *cải cách hát ca theo tiến bộ*, nhu cầu giải trí với những ái tình dang dở, từ biệt sinh ly của một bộ phận người dân lúc bấy giờ vừa là động lực, vừa là mục tiêu để Cải lương hình thành và phát triển. Ở miền Bắc, sự xuất hiện của tầng lớp thị dân mới với gu thẩm mỹ và thị hiếu thưởng thức nghệ thuật của họ đã góp phần làm phong phú thêm các hình thức diễn tả của sân khấu. Ở miền Nam, cái nôi ra đời của thể loại sân khấu này đã được đông đảo người dân vùng đồng bằng sông nước đón nhận vì nó phù hợp với sở thích, đáp ứng được nhu cầu thưởng thức của khán giả đồng bằng Nam Bộ. Với những người dân này, đây chính là loại hình nghệ thuật mà họ yêu mến và mong đợi.

Mặt khác, xã hội Việt Nam lúc đó đang chịu ảnh hưởng lớn của phong trào Âu hóa. Lối sống Tây Âu đã và đang xâm nhập mạnh mẽ vào lối sống của một bộ phận người dân thị thành. Không ít trí thức Tây học cũng chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của lối sống này. Họ có nhu cầu tiếp nhận những thể loại, những hình thức văn hóa phương Tây đang du nhập vào Việt Nam. Một trong những thể loại đó là Kịch nói. Một số người khác, do sính ngoại nên cũng muốn được trở nên hiện đại hơn, hợp mốt hơn nên họ tìm đến với cách giải trí theo kiểu phương Tây. Đi xem Kịch nói cũng là một trong những cách giải trí theo kiểu phương Tây và rất hợp mốt lúc đó.

Hơn nữa, việc biểu diễn kịch Pháp ở Việt Nam đã là một cú huých không nhẹ đối với sân khấu Việt Nam. Lúc đầu, kịch Pháp chủ yếu được biểu diễn ở nhà hát lớn cho người Pháp xem, rồi đến biểu diễn ở các trại lính Tây, các câu lạc bộ của người Pháp. Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý đã tổng kết:

*Ở ngoài xã hội, thời kỳ này bọn thống trị Pháp đã cho xây dựng ở hai đô thị lớn: Hà Nội, Sài Gòn mỗi nơi một nhà hát thành phố và trong những năm đầu chỉ dành riêng để tổ chức diễn kịch, hòa nhạc hay dạ hội cho người Pháp ở thuộc địa và những tay chân cao cấp của chúng xem… Bên cạnh những hoạt động sân khấu của Pháp ở nhà hát lớn, trong những câu lạc bộ của bọn viên chức Pháp và của binh lính cũng thỉnh thoảng diễn đôi ba vở kịch Pháp. Câu lạc bộ Đồn Thủy ở Hà Nội là nơi chúng hay tổ chức diễn kịch và hòa nhạc lấy tiền.* [25. Tr.18-19]

Tiếp đến là những trí thức Tây học của Việt Nam cũng có nhu cầu đi xem kịch Pháp. Nhu cầu thưởng thức nghệ thuật này nhanh chóng lan ra các tầng lớp dân chúng và trở thành một trào lưu, trào lưu sáng tạo và thưởng thức Kịch nói.

*Thế là một số thanh niên học sinh, giáo viên, viên chức thường quan tâm đến kịch trường, ham thích và hiểu biết Tuồng, Chèo, lại được học qua ở nhà trường về kịch cổ điển Pháp đã hăm hở, mạnh dạn sáng tác kịch bản. Biết bao nhiêu chuyện về nhân tình thế thái hằng ngày diễn ra trong cuộc sống quanh họ có thể lấy làm đề tài. Những tấn bị hài kịch của xã hội thành thị đang tiến theo chiều hướng tư sản hóa thật là “đầy đầy, rẫy rẫy”. Trình độ quốc văn đương thời bước đầu đã có khả năng diễn đạt tư tưởng, tình cảm tương đối tế nhị. Cơ sở công chúng cũng bắt đầu có. Tất cả những điều kiện ấy đã chấp cánh bay cho những ý muốn tốt đẹp của họ* [25. Tr.22]

Khi đã có *“cơ sở công chúng”*, Kịch nói Việt Nam đã được hình thành và phát triển. Từ thú chơi của những trí thức, Kịch nói đã phát triển thành một loại hình nghệ thuật chuyên nghiệp, có khả năng phản ánh đa chiều hiện thực đời sống và đáp ứng được nhu cầu thưởng thức nghệ thuật của một bộ phận không nhỏ người dân trong xã hội. Theo thống kê của Phan Kế Hoành và Huỳnh Lý, từ 1921 đến 1926 số lượng vở kịch Việt Nam đã diễn ở Bắc Bộ và Trung Bộ (mỗi vở chỉ tính một lần), có đăng quảng cáo hoặc tường thuật, phê bình trên báo, tạp chí là 31 vở. Chưa tính đến việc mỗi vở lại được diễn đi diễn lại nhiều lần. Con số này cho thấy, sự phát triển rầm rộ của Kịch nói Việt Nam trong những năm mới ra đời này, đồng thời cũng thấy được nhu cầu tiếp nhận thể loại mới của người dân tăng cao như thế nào.

Hãy cùng đến với *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long để tìm hiểu tại sao Kịch nói lại có khả năng đáp ứng được nhu cầu tiếp nhận của người dân lúc bấy giờ.

*Chén thuốc độc* được cấu trúc 3 hồi, cấu trúc theo hành động của kịch phương Tây, khác với kiểu cấu trúc hồi, pho của Tuồng. Điều này thỏa mãn được nhu cầu *sính ngoại* của một bộ phận người dân lúc bấy giờ. Nó cũng khác hẳn lối cấu trúc theo cuộc đời và số phận nhân vật của kịch hát truyền thống.

Chuyện kịch kể về thói ăn chơi, về sự mục ruỗng trong văn hóa, trong lối sống của một gia đình tiểu tư sản, đến mức Thày Thông, nhân vật chính định quyên sinh. Đó chính là một phần hơi thở, một phần cuộc sống, nhịp sống xã hội Việt Nam lúc bấy giờ. Người xem thấy được mình, người thân của mình trên sân khấu. Vì thế, nó hấp dẫn họ.

Câu chuyện về đại thể, là một tấn Bi kịch. Nó có hạt nhân mang tính phổ quát của thi pháp Bi kịch là các lỗi lầm và sự trả giá cho lầm lỗi bằng cái chết. Nhưng ở *Chén thuốc độc*, Thày Thông đang định tự tử thì cái *măng đa* xuất hiện, làm xoay chuyển toàn bộ kịch, xoay chuyển luôn cả thể tài của vở kịch. Thày Thông không chết, gia đình không phá sản, nhân vật nhận thức được lỗi lầm, quyết tâm sửa đổi, hướng tới tương lai tươi sáng, gia đình lại đoàn viên. Con người nói chung, người Việt nói riêng, về cơ bản, thích tiếp nhận văn học nghệ thuật với cái kết có hậu. Thấm nhuần gu thẩm mĩ đó, và cũng có lẽ là để Kịch nói có khả năng đi sâu vào đời sống của người dân hơn, Vũ Đình Long đã không đẩy Chén thuốc độc thành Bi kịch theo lối Bi kịch phương Tây. Tiếp nhận cái mới, học theo lối sáng tạo mới, nhưng vẫn trên cái nền văn hóa truyền thống để sáng tạo, có lẽ đây chính là kết quả của cuộc giao lưu và tiếp biến văn hóa.

2.1.3. Kịch nói ra đời từ cảm hứng sáng tạo của chủ thể (nhà văn, nghệ sĩ)

Cảm hứng là một khái niệm khá trừu tượng, trên thực tế, không dễ nắm bắt được cái gọi là cảm hứng. Cảm hứng, nghe có vẻ xa xôi, lãng đãng. Thực chất lại là một trạng huống tình cảm rất cụ thể. Một sự việc, một hiện tượng thực tế làm cho con người xúc động, thì sẽ gây nên ở họ cái trạng thái tình cảm mang tên cảm hứng. Cảm hứng vừa là một trạng thái tình cảm, vừa là động lực cho các hoạt động thực tiễn. Làm việc có cảm hứng khác với làm cho xong. Lao động, học tập, sáng tạo… đều cần có cảm hứng. Không có cảm hứng, chúng ta sẽ chỉ thực hiện những công việc đó như một cỗ máy, không hơn không kém. Một nhà văn Pháp đã nói đại ý là: người ta chỉ viết cái người ta yêu. Có yêu mới có cảm hứng để sáng tạo nên những điều thú vị. Cảm hứng trong sáng tạo văn học nghệ thuật là một đòi hỏi không thể thiếu để có những tác phẩm hay và càng không thể thiếu cho sự ra đời của một thể loại. Phó giáo sư Tất Thắng cho rằng:

*Cảm hứng sáng tạo nảy sinh trong mối quan hệ giữa nghệ sĩ và đối tượng mà anh ta miêu tả, diễn tả, nói hẹp, tức là với hiện thực cuộc sống, nói rộng, trong một thời đại nhất định. Bởi thế cho nên, người ta mới nói đến khái niệm cảm hứng thời đại (inspiration de temps) và điều mà tôi muốn nhấn mạnh ở đây là cảm hứng đó đã tác động rất mạnh đến thi ca và làm hình thành ở đó những xu thế thi pháp nào đó.* [73. Tr.1014]

Diễn đạt khác đi thì, cảm hứng sáng tạo của nghệ sĩ, của chủ thể sáng tạo bắt nguồn từ hiện thực cuộc sống. Hiện thực cuộc sống đông đặc mang đến cảm hứng thời đại. Từ cảm hứng thời đại làm nảy sinh những thể loại mới.

*Cảm hứng thời đại là một yếu tố vô cùng quan trọng đối với kịch – sân khấu, bởi vì nó là ngọn nguồn tạo nên ở đây những thể loại khác nhau. Nhìn vào lịch sử kịch, sân khấu thế giới thời kỳ cổ đại Hy Lạp, chúng ta thấy nổi lên hai thể loại Bi kịch và Hài kịch, nhưng Hài kịch ngoài ông Aristofan ta không biết hoặc ít biết đến các tác giả khác. Trong khi đó thì ở Bi kịch… nổi lên ba ông: Esilơ, Xôfôc, Ơrifit. Như vậy, cứ giản đơn mà xét thì tỉ lệ các tác giả ba trên một (3/1) cho thấy Bi kịch áp đảo Hài kịch. Vậy là thế nào? Là cái cảm hứng thời đại chủ đạo của thời kỳ cổ đại Hy Lạp đó là cảm hứng Bi kịch. Cảm hứng Bi kịch ấy do hiện thực thời đại ấy tạo nên cho nhà thơ, nghệ sĩ, nó là ngọn nguồn cảm hứng sáng tạo nên những Bi kịch của con người trước lực lượng siêu tự nhiên, trước thần thánh và trước sức mạnh của quyền lực được hành động theo luật lệ của 12 đấng thần linh ở Ôlimpia.* [73. Tr.1016]

Tương tự như vậy, cảm hứng trước quan hệ tiền tư bản chủ nghĩa và những tàn dư của phong kiến trung cổ đã tạo nên một xã hội *đẫm máu*, mang đến cảm hứng Bi kịch cho những sáng tác của Sêchxpia và để lại cho nhân loại những vở Bi kịch thấm đẫm máu và nước mắt như: *Hamlet, Macbet, Ôtenlô, Rômeo và Juliet…* Hiện thực êm đềm và nên thơ của đồng quê, núi đồi, cùng những con người hồn nhiên, chan chứa yêu thương đã tạo nên cảm hứng đồng nội. Cảm hứng này đã mang đến cho nhân loại một thể loại kịch mới, Bi Hài kịch. Mốc đánh dấu sự ra đời của thể loại kịch này là sự xuất hiện vở *Chú mục đồng trung thành* của Gvarini. Cảm hứng tự do, bình đẳng, bác ái của thế kỷ khai sáng, thế kỷ 18, đã mang đến nền kịch khai sáng cho nhân loại với những Bi kịch của tự do như *Những tên cướp* của Sile. Bước sang cuối thế kỷ 19, khi lối sống tư bản đã mang đến nhiều hệ lụy trong đời sống con người, đặc biệt là sự ích kỷ, sự vô tâm, sự nhạt nhẽo, của người đối với người đã mang đến cảm hứng phê phán, là tiền đề cho sự ra đời những vở kịch được mệnh danh là *cú đại bác nã vào dinh lũy của xã hội tư bản* như: *Nhà búp bê* của Ipxen, *Chim hải âu, Cậu Vanhia* của Sêkhôp…

Trở lại với tình hình sân khấu, Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20. Đây là thời kỳ thực dân Pháp tăng cường khai thác thuộc địa, chúng thực hiện cuộc khai thác thuộc địa lần thứ hai trên toàn cõi Đông Dương, làm cho xã hội Việt Nam ngày càng phân hóa sâu sắc. Bên cạnh đó, lối sống Tây hóa thổi qua xã hội Việt Nam lúc bấy giờ làm nảy sinh nhiều cảm hứng đối với những người hoạt động nghệ thuật. Cảm hứng trước hiện thực cuộc sống mới, trước vô vàn những biến đổi của đời sống xã hội đã thôi thúc, đã là động lực vô cùng mạnh mẽ đối với các nhà văn. Cảm hứng thời đại này là tiền đề cho sự ra đời của Thơ mới, Tiểu thuyết hiện đại và một số thể loại văn học khác. Như cảm hứng trước sông nước mênh mông, trước cuộc sống phóng khoáng, tự do, tự tại của người dân vùng đồng bằng Nam Bộ đã cho ra đời Cải lương Nam Bộ. Với điểm xuất phát là những bài ca rồi đến ca ra bộ, ca chập và phát triển lên thành trích đoạn rồi đến trọn vở. Con đường hình thành và phát triển của Cải lương có nhiều nét tương đồng với bài chòi. Quá trình này gắn với cảm hứng sáng tạo của người nghệ sĩ. Trong bản thân người sáng tạo có một sự thôi thúc không hề nhẹ để từng bước, từng bước, họ nhân rộng, họ chắp nối ước vọng của mình và sáng tạo nên một loại hình nghệ thuật mới mang tên Cải lương.

Thêm vào đó, việc biểu diễn kịch Pháp trên đất Việt lúc này đã tạo một cú huých đối với lực lượng sáng tạo văn học nghệ thuật Việt Nam. Lòng tự tôn dân tộc cùng với cảm hứng thời đại đã thôi thúc các văn nghệ sĩ sáng tạo nên một thể loại văn học mới – Kịch nói Việt Nam. Với nhiều hoạt động tích cực trước đó, năm 1921, vở Kịch nói đầu tiên của Việt Nam, *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long, chính thức ra đời. Cảm hứng sáng tạo nên một thể loại mới, nhằm phản ánh cuộc sống con người mới, Cải lương sân khấu truyền thống đã được ông Nguyễn Huy Hội, hội trưởng hội Bắc Hà Công thương đồng nghiệp trình bày rất rõ trong diễn thuyết tại đêm biểu diễn đầu tiên của vở *Chén thuốc độc*:

*Mới rồi tạp chí “Hữu Thanh” chúng tôi vừa xuất bản được ông Vũ Đình Long là giáo học trường Pháp Việt Hà Đông, cũng là hội viên hội “ích hữu thư xã” chúng tôi, lai cảo cho một kịch bản nhan đề là “Chén thuộc độc” tưởng tượng ra một cái gia đình ở trong buổi giao thời này, tả ra những cái nhầm nhỡ gây nên tai vạ khiến cho người xem đọc rõ được nhẽ phải chăng, thật là có ích cho phong hóa nước nhà. Sau khi đã đăng lên tạp chí “Hữu Thanh”, chúng tôi nhờ được tấm lòng nhiệt thành của các nhà có tâm với thế đạo vẫn mong Cải lương hí kịch xưa nay, muốn mượn tư cách nhà diễn thuyết để mình vào những vai Tuồng mà diễn trên sân khấu ngày hôm nay, một là giúp trẻ bồ côi trong bản hội, hai là đem thực hiện cái cảnh gia đình, mà ông Vũ Đình Long đã tưởng tượng đến, ra trước mắt mọi người, nhân đó gọi chút ảnh hưởng đến sự Cải lương hý kịch.* [50. Tr.14]

Như vậy, cảm hứng trước cuộc sống mới, trước những thế sự mới, trước *những cái nhầm nhỡ gây nên tai vạ* của cuộc sống đương thời*,* đã thôi thúc Vũ Đình Long, đã mang đến cho ông niềm say mê sáng tạo ra một thể loại mới, để mang đến cho khán giả một món ăn tinh thần mới, Kịch nói. Món ăn tinh thần ấy được đông đảo người tiếp nhận chào đón, hưởng ứng và một lần nữa, nó lại mang thêm cảm hứng đến cho lực lượng sáng tạo, kích thích họ sáng tạo nên những tác phẩm có giá trị.

Cũng trên cái nền dùng văn ta tả những cảnh xã hội ta đó, sau Chén thuốc độc, nhiều vở Kịch viết về cuộc sống của người dân đương thời lần lượt xuất hiện như: Tòa án lương tâm, Bạn và vợ, Ông Tây An Nam, Không một tiếng vang, Uyên ương, Hoàng Mộng Điệp, Nửa chừng xuân, Kim Tiền… làm sôi động đời sống sân khấu nước nhà.

Hiện thực cuộc sống, nhu cầu tiếp nhận cùng cộng hưởng, đã góp phần nhân rộng cảm hứng sáng tạo từ nhà văn này sang nhà văn khác, từ lực lượng sáng tạo này sang lực lượng sáng tạo khác, làm dấy lên một phong trào sáng tác và biểu diễn Kịch nói ở Việt Nam.

Nhu cầu diễn tả những yếu tố mới của hiện thực cuộc sống, nhu cầu tiếp nhận của khán giả và cảm hứng sáng tạo của nhà văn là những yếu tố quan trọng cho sự ra đời của một thể loại mới. Mỗi yếu tố có những tác động khác nhau đến việc hình thành một thể loại mới trong nghệ thuật. Ba yếu tố trên kết hợp tạo thành một vòng tròn khép kín, yếu tố này thúc đẩy yếu tố kia, là tiền đề cho yếu tố kia. Sản phẩm của quá trình tác động ấy là sự ra đời của một thể loại mới. Những thể loại ra đời dưới tác động của các yếu tố đó đều mang trong mình tính mới, sự hấp dẫn đối với người tiếp nhận và cao hơn, thậm chí còn phát triển thành một trào lưu trong sáng tạo và tiếp nhận nghệ thuật.

Kịch nói Việt Nam, là sản phẩm của xã hội Việt Nam, là kết quả của quá trình giao lưu, tiếp biến văn hóa. Sự ra đời của thể loại này là kết quả quá trình tác động của hiện thực xã hội mới, của nhu cầu tiếp nhận của người dân và cảm hứng sáng tạo của các nhà văn. Sự ra đời Kịch nói Việt Nam là một tất yếu lịch sử. Bởi tình hình đời sống kinh tế, chính trị, văn hóa, xã hội Việt Nam lúc đó đã tạo tiền đề cho sự xuất hiện này. Kịch Pháp, việc biểu diễn kịch Pháp trên đất Việt, việc tiếp nhận các tác phẩm kịch Pháp là một cú huých cho tiến trình ấy phát triển.

Nghiên cứu sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, tập trung vào những vở ban đầu, mục đích chính không chỉ để giải thích sự ra đời của Kịch nói Việt Nam, mà quan trọng hơn là để tìm ra dấu vết thi pháp của Kịch nói Việt Nam. Mặc dù thi pháp kịch có mặt định hình, tức là các biện pháp mỹ học định hình đã tạo thành đặc trưng thể loại nhưng khi đi vào từng vấn đề cụ thể vẫn có vết tích riêng làm nên điều khác biệt. Bằng những nghiên cứu của mình, tác giả luận án hy vọng tìm ra những nét riêng biệt ấy của thi pháp Kịch nói Việt Nam thời kỳ đầu và cũng hy vọng sẽ tìm được mối dây liên hệ với đời sống kịch đương đại.

2.2. Sự phát triển của các biện pháp mỹ học trong thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20

Khi phân kỳ Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20, phần lớn các nhà nghiên cứu đều thống nhất chia làm hai giai đoạn là: từ 1921-1930 và từ 1930-1945. Trong khuôn khổ luận án này, do phạm vi nghiên cứu đã được xác định là từ 1921 đến những năm 1941 nên về cơ bản, nghiên cứu sinh cũng chia sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 thành hai giai đoạn và được xác định cụ thể như sau:

Giai đoạn thứ nhất: 1921-1930

Giai đoạn thứ hai: 1930- những năm 1941

Lựa chọn năm 1930 làm dấu mốc để phân kỳ sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam là một sự lựa chọn hoàn toàn dựa trên tình hình phát triển của thi pháp Kịch. Sự lựa chọn này lại trùng khớp với một sự kiện lịch sử lớn của dân tộc, đó là sự ra đời của Đảng Cộng sản Đông Dương (3-2-1930).

Đảng ra đời, ngọn cờ lãnh đạo cách mạng đã chuyển hẳn sang giai cấp công nhân, thổi bùng lên cao trào cách mạng (1930-1931). Phong trào cách mạng nổ ra khắp nơi, thực dân Pháp một mặt thẳng tay đàn áp cách mạng, mặt khác chúng cũng nhân nhượng và đưa ra những chiêu bài mới để ru ngủ tinh thần đấu tranh của quần chúng nhân dân.

*Trên cơ sở đó văn học nghệ thuật lãng mạn phát triển một cách nhanh chóng. Thơ ca, Tiểu thuyết, hội họa có những thay đổi về nội dung và hình thức theo con đường lãng mạn chủ nghĩa.* [25. Tr.53]

Trong tình hình chung của văn học nghệ thuật, Kịch nói tuy mới ra đời nhưng cũng đã kịp thích ứng với đời sống văn hóa xã hội và nghệ thuật. Các tác phẩm kịch theo khuynh hướng lãng mạn đã xuất hiện bên cạnh các tác phẩm kịch theo khuynh hướng hiện thực trước kia. Những người hoạt động sân khấu bắt đầu phỏng theo những Tiểu thuyết lãng mạn mới như: *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt...* soạn thành kịch để diễn. Các nhà viết kịch như: Vy Huyền Đắc, Đoàn Phú Tứ cũng chịu nhiều ảnh hưởng của các nhà viết kịch lãng mạn phương Tây như: Giăng Giắc Bec-na, Muy-xe... viết những vở ca ngợi cái đẹp như: *Nghệ sĩ hồn, Mơ hoa...*

Để thấy rõ hơn sự vận động và phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20, chúng ta sẽ đi vào phân tích, biện giải một số biện pháp mỹ học trong thi pháp.

2.2.1. Thể tài

Kịch nói Việt Nam ra đời bằng một vở Bi Hài kịch – *Chén thuốc độc*. Với nội dung kịch xoay quanh câu chuyện phong hóa. Sau thành công của *Chén thuốc độc*, Vũ Đình Long và nhiều nhà viết kịch khác tiếp tục khai thác thể tài này và cho ra đời: *Tòa án lương tâm* (1923)*, Bạn và vợ* (1927)*, Cái đời bỏ đi* (1928)*, Nặng nghĩa tớ thày* (1929)*...* Bút pháp Bi Hài kịch tỏ ra phù hợp với mảng đề tài phản ánh lối sống phong hóa của một bộ phận dân thành thị học đòi theo lối sống phương Tây nên đã được nhiều nhà viết kịch thời kỳ này lựa chọn cho những sáng tác của mình.

Vẫn với bút pháp phê phán hiện thực, sang đầu những năm 30 của thế kỷ 20, Nam Xương đã gây tiếng vang với các vở Hài kịch: *Chàng ngốc* (1930)*, Ông Tây A Nam* (1931). Sự lố lăng, rởm đời của những thanh niên thời Tây học, của lối sống tha hóa, sính ngoại, sính tiền đã được khắc họa bằng tiếng cười sâu cay, dí dỏm. Một số nhà nghiên cứu đã nhìn thấy ảnh hưởng của Hài kịch Môlie trong những tác phẩm thời bấy giờ.

Một trong những tác phẩm đáng chú ý của khuynh hướng hiện thực thời kỳ này đó là tác phẩm *“Không một tiếng vang”* của Vũ Trọng Phụng. Yếu tố Bi kịch với những đau khổ, bất hạnh đã được tác giả khai thác trên tất cả các phương diện. Người dân nghèo thành thị bị đẩy đến tận cùng trên tất cả các lát cắt của cuộc sống. Đằng trước không còn chỗ để thở, phía sau cũng không còn chỗ để quay đầu, cựa sang bên trái vướng chính quyền, cựa sang bên phải là cường hào ác bá. Không còn đường sống, cực chẳng đã, họ chỉ biết tìm đến cái chết!

Bước sang giai đoạn thứ hai trong tiến trình phát triển Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20, tình hình xã hội có nhiều biến động, khuynh hướng lãng mạn xuất hiện và trở thành một trào lưu sáng tác văn học nghệ thuật của các văn nghệ sĩ. Cùng với Tiểu thuyết lãng mạn, Thơ mới, nhiều kịch sĩ đi vào sáng tác những tác phẩm *phụng thờ tình yêu,* suy tôn nghệ thuật vị nghệ thuật như các tác phẩm của Đoàn Phú Tứ được tập hợp lại trong hai tập kịch ngắn *Mơ hoa* và *Những bức thư tình*, hay đắm mình vào dĩ vãng để sống với những cuộc tình duyên kỳ thú như *Bóng giai nhân* của Yến Lan. Chúng tôi khoan chưa bàn đến giá trị nội dung của những tác phẩm này. Việc đề cập đến khuynh hướng sáng tác lãng mạn cốt là để có được cái nhìn toàn diện về sự phát triển của bút pháp kịch. Điều đó cũng có nghĩa là, thi pháp Kịch nói Việt Nam đã phát triển phong phú và đa dạng hơn về khuynh hướng sáng tác. Bên cạnh dòng hiện thực phê phán đã xuất hiện dòng lãng mạn.

Cùng với sự biến động của đời sống chính trị, văn hóa nghệ thuật Việt Nam lúc bấy giờ còn xuất hiện một khuynh hướng sáng tác nữa, đó là khuynh hướng cách mạng. Sau những cao trào cách mạng của quần chúng nhân dân, thực dân Pháp thẳng tay đàn áp, nhiều nhà hoạt động cách mạng bị chúng bắt bớ, phải chịu cảnh lao tù. Lúc này, xuất hiện những vở kịch trong tù. Phan Kế Hoành và Huỳnh Lý trong *“Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam trước cách mạng tháng Tám”* tổng kết:

*Phong trào diễn kịch có ý nghĩa cao cả hơn cả trong thời kỳ này là phong trào ở các nhà tù và trại giam của đế quốc, do các chiến sĩ cộng sản bị cầm tù tự biên, tự diễn. Khoảng từ 1931 trở đi, ở các nhà tù Côn Đảo, Khám Lớn (Sài Gòn), Hỏa Lò (Hà Nội), Sơn La, Buôn Mê Thuột, Lao Bảo… các chiến sĩ cách mạng đã bắt đầu có tổ chức những tối kịch.*

*Năm 1933 vở kịch Gia đình và Cách mạng của Nguyễn Văn Năng viết dựa theo cuốn Xi – măng của Glat-cop đã diễn ở nhà tù Sơn La. Ở những nơi tập trung đông chính trị phạm như Côn Đảo, hoạt động kịch trong tù thường rầm rộ hơn. Tháng 9-1935 ở Côn Đảo hai ban hát Lao tù và Xiếng xích đã được thành lập và trong mùa kịch 1935-1936, hai ban hát này đã diễn được một số vở như Gái đồ Nghệ An, Quảng Châu công xã, Đức – Pháp chiến tranh, Xã hội đồi bại, Tranh đấu ngày Tết. Trong đó có vở là Cải lương có vở là Kịch nói.* [25. Tr.77-78]

Những vở kịch trong tù của các chiến sĩ cách mạng đã làm phong phú đời sống kịch của nước ta. Nhưng phải đến năm 1941, thi pháp Kịch nói Việt Nam mới đầy đủ về thể tài. Nếu trước đây, Kịch nói tập trung vào thể tài Hài kịch, Bi Hài kịch, Chính kịch, thì đến năm 1941, với sự xuất hiện của *Vũ Như Tô* củaNguyễn Huy Tưởng, Kịch nói Việt Nam mới có được một vở Bi kịch đích thực. Vở kịch mà nhà nghiên cứu Phạm Cư Vĩnh cho rằng: *“Nó đáp ứng đầy đủ và hoàn hảo mọi yêu cầu, mọi tiêu chí của một thể loại văn học mà mỹ học châu Âu xưa nay có lí do coi là thể loại cao quý nhất và khó nhất”* [64. Tr.198], còn PGS. Tất Thắng lại khẳng định là vở kịch đã *“góp phần đáng kể vào sự hình thành của nền Kịch nói Việt Nam hiện đại, đem đến cho nó các phẩm chất văn học và tầm vóc chuyên nghiệp”* [64. Tr.245]. Sự thành công của Nguyễn Huy Tưởng trong việc vận dụng và sáng tạo từ các biện pháp mỹ học của Bi kịch đã góp phần đánh dấu một bước phát triển lớn về thi pháp Kịch nói Việt Nam. Kể từ đây, Kịch nói của chúng ta đã có Bi kịch.

Trải qua quá trình hai mươi năm hình thành và phát triển, Kịch nói Việt Nam đã phát triển khá phong phú về khuynh hướng sáng tác, thể tài. Điều đó chứng tỏ đội ngũ sáng tác của chúng ta đã nhập cuộc khá nhanh với luồng gió mới, mang đến cho kịch không khí của thời đại, hòa chung vào dòng chảy của văn học nghệ thuật đương thời. Sản phẩm của quá trình tiếp biến văn hóa – Kịch nói, đã dần bén rễ, sinh trưởng, đơm hoa kết trái và trở thành món ăn tinh thần, trở thành sản phẩm của người Việt.

Nhìn lại diễn trình phát triển của thể tài trong thi pháp Kịch nói Việt Nam chúng ta thấy rõ sự khác biệt so với nhiều quốc gia phương Tây khác. Nếu sơ đồ phát triển thi pháp kịch của nhiều quốc gia là Bi kịch đứng hàng đầu, thì ở Việt Nam thi pháp kịch nửa đầu thế kỷ 20 đi từ sự pha trộn những yếu tố thể loại tiến đến sự phân biệt thể loại và đạt đỉnh cao bằng một vở Bi kịch.

2.2.2. Cấu trúc

Kịch nói là sản phẩm của văn hóa phương Tây. Khi du nhập vào Việt Nam, trên cơ sở văn hóa truyền thống, các nghệ sĩ Việt ngay từ khi tiếp thu đã biến đổi sản phẩm ngoại lai thành sản phẩm mang tính riêng. Chẳng thế mà *Chén thuốc độc* không chỉ không tuân theo luật tam duy nhất của kịch cổ điển Pháp mà còn đưa vào cả lối cấu trúc mảnh trò của kịch hát truyền thống với các màn xem bói, hầu đồng. Những lớp pha trò, những cảnh bói toán, những màn đối đáp giữa *con sen, thằng ở* tiếp tục được khai thác trong các vở: *Tòa án lương tâm, Bạn và vợ, Cô đầu Yến, Chàng ngốc...*

Khi chia sẻ về việc đưa những cảnh, những màn hài hước của Chèo vào kịch, ông Nguyễn Hữu Kim, một người hoạt động Kịch nói trong thời kỳ này cho hay: *“Công chúng lúc đó chưa quen xem Kịch nói lắm, nghe nói nhiều họ chán, nên thỉnh thoảng phải cho vai diễn ra pha trò mới mong giữ được khán giả đến màn chót”* [25. Tr.167]

Qua lời chia sẻ của ông Nguyễn Hữu Kim, chúng ta phần nào thấy được tâm lý của người tiếp nhận lúc bấy giờ cũng như gu sáng tạo của lực lượng nghệ sĩ, đó là dấu ấn nghệ thuật truyền thống. Có thể, do mới tiếp nhận một thể loại văn học mới, người viết chưa thực sự tìm được cách gây hứng thú, hấp dẫn khán giả nên phải nhờ đến nghệ thuật truyền thống dân tộc để giữ chân khán giả.

Cũng có thể, do cách kết cấu kịch bản theo lối thiên về sử dụng những biến cố ngoài kịch để giải quyết tình huống kịch của các tác giả thời kỳ này khiến kịch bản ít chiều sâu, giảm khả năng thuyết phục người xem. Cái măng đa tự nhiên xuất hiện trong *Chén thuốc độc* giải quyết ổn thỏa mọi việc nhà thày Thông, hay cô Hoàng Mộng Điệp tự nhiên từ bỏ công việc kinh doanh để quay về với bếp núc, chăm sóc con cái... là những sự kiện không được chuẩn bị trước, tự nhiên xuất hiện đột ngột, làm xoay chuyển tình huống kịch, thậm chí còn làm xoay chuyển cả thể tài. Chính điều đó, khiến cho kịch bản ít chiều sâu, thiếu khả năng thuyết phục và chinh phục người thưởng thức.

Bước sang giai đoạn sau, những biến cố ngoài kịch đã ít xuất hiện hơn. Thay vào đó là sự chuẩn bị trước những tình huống để nhân vật điển hình xuất hiện với những tính cách điển hình. Cử Lân trong *Ông Tây A Nam* về nước với thói sính ngoại, miệt thị dân tộc. Tác giả đặt Cử Lân vào các tình huống đối thoại với: bố, mẹ, với nô bộc, với Kim Ninh để tính cách, bản chất của y dần dần bộc lộ. Cho tới khi, cái thói miệt thị dân tộc của y khước từ mọi mối quan hệ thì y không còn chỗ đứng ở gia đình, dân tộc nữa, y phải ra đi!

Cũng ở giai đoạn này, lối kết cấu kịch theo kiểu đan xen thêm các trò diễn dần dần mất dấu vết. Trong *Không một tiếng vang* của Vũ Trọng Phụng, không có một mảnh trò nào. Toàn bộ kịch được kết cấu theo hành động và xung đột. Hành động nọ được đặt liên tiếp hành động kia. Mỗi hành động lại cho thấy mối xung đột không thể nào hòa hoãn giữa những con người nghèo khó với hoàn cảnh trớ trêu, giữa bố con ông lão với Thông Xạ.

Việc thoát ly cấu trúc mảnh trò được thấy rõ hơn trong các tác phẩm kịch theo khuynh hướng lãng mạn mà tiêu biểu là kịch của Vy Huyền Đắc, Đoàn Phú Tứ. Học theo khuynh hướng lãng mạn trong văn học Pháp, muốn phá vỡ khuôn khổ chật hẹp của Bi kịch cổ điển, chú trọng đến bộc lộ tình cảm, để tâm hồn bay bổng với những ước mơ xa cách hiện thực, các kịch sĩ say sưa với giấc mộng tuổi trẻ lãng mạn, tôn thờ tình yêu ảo tưởng, đề cao cái tôi cá nhân. Các tác giả theo khuynh hướng này có xu hướng “chuyển hẳn diễn biến hành động vào nội tâm của nhân vật” [25. Tr.180] nên có cảm giác, kịch như một câu chuyện lãng mạn. Cũng vì thế, lối kết thúc có hậu được ưa dùng trong giai đoạn trước không còn thấy xuất hiện trong giai đoạn này. Nếu khuynh hướng lãng mạn kết thúc với nỗi buồn man mác, với cái tình lãng đãng, thì kịch của khuynh hướng hiện thực phê phán lại kết thúc trong cái trớ trêu của số phận và hoàn cảnh.

Những vận động trong cấu trúc kịch phần nào cho chúng ta thấy sự trưởng thành trong nghệ thuật biên kịch của các kịch tác gia thời kỳ đầu. Từ chỗ lúng túng, phải vay mượn cách thu hút khán giả của kịch hát truyền thống, họ đã nhận thức được sâu sắc hơn thi pháp thể loại để sáng tạo nên những tác phẩm thuộc nhiều trường phái, nhiều khuynh hướng sáng tác có sức hấp dẫn với khán giả.

2.2.3. Cốt truyện

Theo Aristote, cốt truyện là linh hồn của kịch, tất cả các thành phần khác phải dựa vào cốt truyện. Ông quan niệm:

*Khán giả các thời đại, đa số bị hấp dẫn bởi cốt truyện, còn nếu như ở đó, các tính cách có tầm thường chút ít thì cũng có thể chấp nhận được, ngược lại nếu kịch có cốt truyện nhạt nhẽo mà các tính cách được khắc họa khá hay, thì vẫn có thể bị thất bại trước người xem.*[67. Tr.24-25]

Ý thức được tầm quan trọng của cốt truyện đối với kịch, các tác giả Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 đều cố gắng sáng tạo nên những cốt truyện hay, độc đáo, hấp dẫn khán giả. Tuy nhiên, vẫn có sự khác biệt khá rõ ở từng giai đoạn.

Giai đoạn đầu, họ thường xây dựng cốt truyện đơn giản với những hành động liên tục, thống nhất. *Chén thuốc độc* hay *Tòa án lương tâm* là ví dụ điển hình. Cuộc đời, số phận, hành động của tất cả các nhân vật trong đó cứ diễn ra, trôi đi như một dòng sông. Trong bản thân hành động của nhân vật không có bất ngờ. Cả gia đình thày Thông, mỗi người một phách, cứ ăn chơi, hưởng lạc, không lo nghĩ, không bận tâm đến làm ăn hay công việc. Nếu như không hết tiền, có lẽ tất cả họ đều vẫn sống như thế. Không ai thay đổi, không ai nhận thức ra cái *xảy chân* của mình.

Từ thuở sơ khai, các nhà soạn kịch Việt Nam đã chịu ảnh hưởng nhất định của thi pháp kịch cổ điển Pháp. Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý khẳng định:

*những ai theo dõi báo chí đương thời, thường thấy trên những dòng quảng cáo diễn kịch hoặc trong những bài phê bình kịch bản, các buổi diễn… những câu đại khái như: “vở này soạn theo cách thức cổ điển”, “đây là vở kịch soạn theo đúng quy cách cổ điển châu Âu”* [25. Tr.157]

vì thế họ coi việc giáo huấn đạo đức là mục đích sáng tác, cốt truyện xoay quanh mâu thuẫn giữa dục vọng và lương tri, giữa tình cảm và lý trí, để cuối cùng dẫn đến sự chiến thắng của lý trí, đạo đức. Mọi hành động, tính cách đều xoay quanh việc giải quyết mâu thuẫn đó và phục vụ mục đích giáo huấn đạo đức. *Chén thuốc độc, Tòa án lương tâm, Bạn và vợ, Cô Minh Nguyệt, Hoàng Mộng Điệp, Cô đầu Yến…* đều đi theo hướng này. Cũng tương tự như kịch cổ điển Pháp, mỗi nhân vật kịch Việt Nam thời kỳ đầu đều tiêu biểu cho một tính cách tĩnh tại, bất biến. Thày Thông tiêu biểu cho những công chức chơi bời, phá gia. Nguyệt Phượng đại diện cho kiểu phụ nữ hư hỏng. Kỳ Vỹ, Ả Quay là hiện thân của thói háo sắc, lừa thày, phản bạn…

Lối xây dựng tính cách nhân vật bất biến không phải chỉ có trong kịch cổ điển Pháp, mà thực tế còn là một phương pháp nghệ thuật của Tuồng. Trong Tuồng, mỗi vai: trung, nịnh đều tiêu biểu cho một nét tính cách xuyên suốt từ đầu đến cuối vở. Chẳng thế mà, chỉ cần nhìn vào nghệ thuật vẽ mặt của Tuồng, người xem đã có thể nhận ra đó là kiểu nhân vật nào.

Sang đến giai đoạn sau, số lượng cốt truyện đơn giản giảm dần. Thay vào đó, là những cốt truyện phức tạp. Ở đó, cuộc đời và số phận nhân vật diễn ra trong những đột biến. Trần Thiết Chung trong *Kim Tiền* của Vy Huyền Đắc có sự chuyển biến từ một nhà văn nghèo đầy tự trọng, thành một tên chủ mỏ độc ác, bóc lột phu phen, thợ thuyền đến tận xương tủy. Hắn còn là một tên vô ơn, bạc nghĩa. Quên hết tình nghĩa đối với người đã giúp mình, cưu mang mình trong lúc khó khăn, nghèo đói, cư xử, tính toán thiệt hơn với họ từng đồng, từng hào. Cốt truyện phức tạp với nhiều ngã rẽ, nhiều đột biến. Tuy nhiên, vẫn có sự thống nhất trong hành động. Dù ở phương diện nào, Trần Thiết Chung hiện lên vẫn là một tên tư bản hám lợi, vô lương tâm. Các tình tiến xoắn bện vào nhau, để khán giả dần vỡ lẽ về phẩm chất của một trí thức tha hóa, tha hóa từ cách ứng xử với vợ con, người thân, đến người mà hắn hàm ơn, rồi đến công nhân, thợ thuyền… Cốt truyện phức tạp đó giúp người tiếp nhận nhận diện nhân vật sâu sắc hơn trong cái nhìn đa chiều, đồng thời cũng hấp dẫn, lôi cuốn sự chú ý hơn.

Với những cốt truyện phức tạp ở giai đoạn sau, sự biến xuất hiện là sự phát triển tất yếu của hành động kịch. Công nhân, phu phen đình công, tấn công vào dinh thự của chủ mỏ Tiêu Giao, giết chết Trần Thiết Chung là hành động tất yếu. Bởi trước đó, Trần Thiết Chung với chính sách cai trị hà khắc đã trà đạp quá đáng lên quyền sống của công nhân, thợ thuyền… *“Ông hành hạ chúng tôi quá… Ông để cho vợ ông bóp cổ, mổ họng chúng tôi”.* [53. Tr.421] *Con giun xéo lắm cũng quằn*, chuyện gì đến đã phải đến. Việc cài cắm sự biến kiểu này khác hoàn toàn với lối cấu tứ kịch của giai đoạn trước. Trong *Chén thuốc độc*, sự biến làm xoay chuyển hoàn toàn tình huống kịch là sự xuất hiện cái măng đa. Cái măng đa đó là một sự biến ngoài kịch, nó đột nhiên xuất hiện, không có chút lôgich hay liên quan đến sự phát triển của hành động kịch.

Nói đến văn học nghệ thuật công khai giai đoạn 1930-1945, trước hết phải nói đến sự phát triển mạnh mẽ của trào lưu lãng mạn, với Thơ mới và Tiểu thuyết hiện đại. Văn học lãng mạn muốn phá vỡ khuôn khổ chật hẹp của chủ nghĩa cổ điển, tiếp thu chủ nghĩa tình cảm, chú trọng đến sự bộc lộ tình cảm cá nhân. Các kịch tác gia lúc này, không còn coi luật *tam duy nhất* hay phương pháp sáng tác theo lối kịch cổ điển phương Tây là kim chỉ nam nữa. Những người viết kịch lãng mạn Việt Nam đương thời không xây dựng cốt truyện trên cơ sở mâu thuẫn giữa lí trí và tình cảm nữa mà họ muốn mượn sân khấu để bộc lộ tình cảm, thể hiện ước mơ của mình. Môtip kịch được họ ưa dùng là xây dựng cốt truyện dựa trên mâu thuẫn giữa ước mơ với thực tại, giữa *ảo tưởng* đầy chất thơ với cuộc sống nghiệt ngã, tẻ lạnh. Đoàn Phú Tứ tôn thờ một thứ tình yêu ảo tưởng, một thứ tình yêu thuần túy. Trong Kiều Liên, ông vẽ ra một Kiều Liên diễm lệ, một Kiều Liên yêu kiều, làm say đắm cả Nguyễn Chi và Trần Lan. Cả hai quyết định cứ cùng yêu, cùng tôn thờ nàng thế thôi.

Với những so sánh trên đây, phần nào giúp chúng ta thấy được sự phát triển trong nghệ thuật xây dựng cốt truyện của các nhà viết kịch Việt Nam, cũng như thấy được sự trưởng thành nhanh chóng từ nhận thức đến hành động để cho ra đời những sản phẩm nghệ thuật phong phú và đa dạng. Sự phát triển trong nghệ thuật xây dựng cốt truyện là điểm tựa cho những phát triển trong nghệ thuật xây dựng xung đột mà chúng tôi sẽ đi vào phân tích dưới đây.

2.2.4. Xung đột

Khi bàn về xung đột với tư cách là một biện pháp mỹ học trong thi pháp kịch, nghiên cứu sinh không đi vào nội dung xung đột, mà chỉ tập trung luận bàn về hình thái xung đột, tức là cách cấu tứ xung đột của nhà biên kịch.

Các nhà biên kịch Việt Nam trong giai đoạn đầu thường tập trung khai thác xung đột trong đạo đức, ứng xử. *Chén thuốc độc, Bạn và vợ, Tòa án lương tâm…* đều tập trung khai thác hình thái xung đột này. Có thể, loại hình thái xung đột này phù hợp với tình hình xã hội Việt Nam lúc bấy giờ, khi mà phong trào Âu hóa đang tràn vào nước ta, mang đến những luồng gió mới, mang đến những thay đổi trong đời sống của người dân, đặc biệt là những thay đổi trong văn hóa ứng xử, trong đạo đức lối sống. Nhiều hiện tượng suy đồi trong đạo đức, lối sống đã xuất hiện và trở thành vấn nạn trong xã hội. Những hiện tượng đó trở thành điều day dứt với các nhà văn và đem đến cảm hứng sáng tạo cho họ. Cũng có thể, kỹ thuật biên kịch của chúng ta lúc đó mới dừng lại ở đấy. Cũng có thể, từ thành công của vở đầu tiên, khai khác hình thái xung đột này, các tác giả tiếp tục tìm đến và khai thác.

Sau cái thuở ban đầu ấy, bên cạnh hình thái xung đột quen thuộc, các kịch tác gia đã tìm đến với hình thái xung đột khác. Vũ Trọng Phụng trong *Không một tiếng vang* đã khai thác xung đột giữa tính cách với hoàn cảnh. Ông lão, anh Cả Thuận, chị Cả Thuận dù có cố gắng đến đâu, dù nỗ lực lao động, kiếm sống vẫn không thoát khỏi sự bủa vây của cái nghèo, cái hoàn cảnh trớ trêu, cái xã hội kim tiền bạc bẽo, không để cho con người ta được làm người.

Trong *Uyên ương* của Vy Huyền Đắc, tác giả cũng tập trung khai thác xung đột giữa tính cách khảng khái, cương trực, đầy tự trọng của cậu Ngọc Hà với hoàn cảnh khắc nghiệt của cậu, đó là bị mù lòa. Đang yên đang lành bị mù, đối với bất cứ một người nào đã là sự đau đớn, chán chường, đằng này, lại còn đối với một văn sĩ có khát vọng như Ngọc Hà thì đúng là tuyệt vọng. Đúng là các cánh cửa bỗng dưng đóng sập lại trước mặt cậu.

Nhưng phải đến *Vũ Như Tô* của Nguyễn Huy Tưởng, việc khai thác các hình thái xung đột mới có được bước phát triển vượt bậc. Trong *Vũ Như Tô*, nhiều hình thái xung đột cùng lúc được triển khai. Các hình thái xung đột liên tiếp được đặt cạnh nhau tạo nên một mạng lưới dày đặc, dồn nén nhân vật và tác phẩm, bóp nghẹt trạng thái cảm xúc của người tiếp nhận

Hình thái xung đột đầu tiên phải kể đến, đó là xung đột giữa tính cách với hoàn cảnh. Vũ Như Tô với khát vọng sáng tạo, khát vọng xây dựng nên một Cửu Trùng đài cao đẹp, ngạo nghễ vươn mình sánh cùng các tòa lâu đài của Trung Quốc, Chiêm Thành, trường tồn với thời gian, bị đặt đối ngược với sự đói khổ, lầm than của quảng đại quần chúng nhân dân. Cái vĩ đại, cao cả bị đặt trong hoàn cảnh trớ trêu, đó là sự bi đát trong đời sống của nhân dân. Tòa đài càng được xây cao, cuộc sống của người dân càng trở nên cùng quẫn, xã hội càng loạn, cướp bóc, giặc giã nổi lên khắp nơi.

Hình thái xung đột này phù hợp với một biện pháp mỹ học của Bi kịch là lỗi lầm của nhân vật thể hiện ở dục vọng khát khao thực hiện một sự nghiệp trong một hoàn cảnh chưa cho phép, đúng hơn là một hoàn cảnh không thể thực hiện được sự nghiệp tiên tiến ấy.

Trong hình thái xung đột này, chúng ta cũng cần nhắc tới yếu tố đám đông. Bi kịch của Vũ Như Tô là Bi kịch của người nghệ sĩ khát khao sáng tạo trong một xã hội không có chỗ cho sự khát khao đó. Cái chết của Vũ Như Tô do đám đông nổi cơn cuồng nộ. Không cần biết đúng - sai, công - tội, đám đông với sức mạnh của chiếc xe tăng thả dốc đã ầm ầm xoay chuyển tình thế, phá hủy Cửu Trùng đài, giết chết Vũ Như Tô. Tất cả bị cuốn vào đám đông ồn ào và vội vã kia như một cơn lũ quét, cuốn trôi tất cả, mang theo cả khát vọng, cả ước mơ của người nghệ sĩ. Đám đông ấy đã góp phần không nhỏ vào kết thúc tan nát của *Vũ Như Tô*. Sự bạo động của đám đông khiến ta nhớ đến những Bi kịch lớn trong lịch sử Bi kịch nhân loại như *Juyliut Xeda* của Sêchxpia, hay *Bôris Gôđunôp* của Puskin.

Hình thái xung đột thứ hai là xung đột giữa những tính cách với nhau. Nếu nhìn từ điểm nhìn của quần chúng nhân dân thì Vũ Như Tô và Lê Tương Dực là *cùng hội cùng thuyền*, cùng là những kẻ sa đọa, bóc lột nhân dân đến tận xương tủy. Nhưng nếu nhìn sâu hơn vào bản chất, thì Vũ Như Tô và Lê Tương Dực là những tính cách đối nghịch nhau. Lê Tương Dực là một tên bạo chúa, ăn chơi trác táng, chỉ chăm chăm ăn chơi, hưởng lạc, không chăm lo đến đời sống người dân, chỉ biết áp sưu cao, thuế nặng, bắt dân cống nạp cả sức người lẫn sức của. Vũ Như Tô không như vậy. Ông yêu thương đồng loại của mình. Bằng chứng là, ông đã từng xin cho những phu thợ đã già, đã cống hiến phần lớn tài năng và sức lực của mình cho triều đình được về quê hương bản quán. Chỉ có điều, sau này, vì quá mải mê với khát vọng sáng tạo, với mộng Cửu Trùng đài, mà Vũ Như Tô không chú ý đến hoàn cảnh. Lỗi lầm của Vũ Như Tô là ở đó. Ông vì mải chăm chăm thực hiện dục vọng của mình mà không để ý đến hoàn cảnh bên ngoài. Không biết được dân chúng cơ cực đến thế nào khi nai lưng ra thực hiện ước vọng của ông. Tuy Vũ Như Tô không cố tình đưa nhân dân vào cảnh lầm than, nhưng việc làm của ông đã tiếp tay cho Lê Tương Dực làm điều đó. Cuối cùng, ông đã phải trả giá cho cái lỗi lầm đó của mình.

Nếu đứng trên bình diện chính trị, ngay từ đầu, Trịnh Duy Sản không phải là người xấu. Vì không muốn đất nước kiệt quệ, nhân dân lầm than, khổ cực, Trịnh Duy Sản đã nhiều lần can ngăn vua không nên xây Cửu Trùng đài, thậm chí còn muốn giết Vũ Như Tô để trừ hậu họa cho muôn dân. Trịnh Duy Sản tuy không hiểu Vũ Như Tô, không hiểu khát vọng sáng tạo và cống hiến của ông, Trịnh Duy Sản chỉ biết một điều, Vũ Như Tô làm thế là tiếp tay cho thói ăn chơi của vua và lũ cung nữ, Vũ Như Tô làm thế là đẩy bách tính vào cảnh cơ cực. Vũ Như Tô và Trịnh Duy Sản là những tính cách đối nghịch. Nếu Vũ Như Tô là đại diện cho lý tưởng đẹp đẽ và cao siêu thì Trịnh Duy Sản lại là hiện thân của thực tiễn. Vũ Như Tô hướng tới cái vĩnh cửu, cái trường tồn, Trịnh Duy Sản lại quan tâm đến cái hiện thực, cái nhất thời.

Một khía cạnh khác trong hình thái xung đột giữa tính cách với tính cách được Nguyễn Huy Tưởng khai thác khá tinh tế và ý nhị, đó là giữa Thị Nhiên với Vũ Như Tô và giữa Thị Nhiên với Đan Thiềm. Thị Nhiên, một phụ nữ nông thôn điển hình, hồn hậu, chân quê và nhất mực yêu thương chồng con. Nàng hồn nhiên thừa nhận, mình chỉ biết và chỉ thích nhìn *có ruộng, có thóc, có khoai, có đỗ*, còn những đài cao với lầu son, gác tía, chỉ làm nàng chóng mặt, hoa mắt và sợ hãi. Trong khi nàng còn đang thao thao về câu chuyện làng quê, về gà, vịt, ruộng, vườn, con cái, thì chồng nàng, Vũ Như Tô, chỉ nghĩ đến đài cao, đến cột kèo hùng vĩ, đến sự oai nghiêm của thành quách.

Cùng là phụ nữ, nhưng Đan Thiềm lại khác, Đan Thiềm cùng mộng với Vũ Như Tô, mỗi lời nàng thốt ra đều là sự khích lệ, động viên Vũ Như Tô thực hiện khát vọng Cửu Trùng đài. Đan Thiềm say sưa với công trình của Vũ Như Tô. Với Đan Thiềm, mộng Cửu Trùng đài không chỉ của riêng Vũ Như Tô, mà còn là mộng của đời bà, của một *đồng bệnh*. Hai người phụ nữ ở cạnh Vũ Như Tô, hai người phụ nữ có vị trí quan trọng trong cuộc đời Vũ Như Tô lại là hai người phụ nữ có tính cách, có lối sống, lối tư duy trái ngược nhau.

Đưa Thị Nhiên vào kịch, Nguyễn Huy Tưởng đã rất tự nhiên đưa cuộc sống đời thường vào Bi kịch, làm mềm hóa Bi kịch, đưa Bi kịch lại gần hơn với đời sống người dân. Trong Bi kịch của Sêchxpia, biện pháp này cũng đã được bậc thầy sử dụng khá nhuần nhị. Trong *Vua Lia,* Sêchxpia đã đưa nhân vật người hầu của Vua Lia lên sân khấu với những lời thoại rất hồn nhiên, dung dị. Đặt Thị Nhiên trong thế đối xứng với Đan Thiềm, đối xứng ở đây không có nghĩa là triệt tiêu. Với Vũ Như Tô, Đan Thiềm là tri kỷ, còn Thị Nhiên là tri ân. Đan Thiềm kích thích, hưởng ứng ông thực hiện khát vọng, còn Thị Nhiên giúp ông chăm lo cuộc sống thường ngày với con cái, với ruộng vườn, với trách nhiệm, nghĩa vụ của người làm chồng, làm cha, làm con trong nhà.

Nằm trong số những người giúp sức cho Vũ Như Tô xây Cửu Trùng đài còn có Thái tử Chiêm Thành. Nếu Đan Thiềm mang đến cho Vũ Như Tô sự động viên, điểm tựa tinh thần, thì Thái tử Chiêm Thành lại giúp Vũ Như Tô tải đá, kén thợ, mộ phu. Bao kinh nghiệm xây thành của Chiêm Thành cũng được Thái tử truyền lại cho Vũ Như Tô. Đấy là hành động bên ngoài. Bản chất bên trong lại không phải như vậy. Thái tử Chiêm Thành không toàn tâm, toàn ý muốn giúp Vũ Như Tô, không đồng cảm với Vũ Như Tô như Đan Thiềm. Y có mưu đồ, có những toan tính riêng trong sự trợ giúp. Y muốn báo thù từ việc giúp xây đài. Kinh nghiệm của y cho thấy, việc xây đài sẽ làm hao người, tốn của, đất nước kiệt quệ, dân chúng lầm than.

Khi triển khai hình thái xung đột giữa tính cách với tính cách, Nguyễn Huy Tưởng luôn nhất quán trong việc xây dựng tính cách nhân vật Bi kịch: Vũ Như Tô là người tốt, có khát vọng cao đẹp. Ông đã có những hành động tích cực để thực hiện khát vọng đó, nhưng trong quá trình hành động Vũ Như Tô đã mắc phải sai lầm, gián tiếp đẩy cuộc sống của nhân dân đến sự lầm than, cực khổ. Ông từ một người có tài, có công, đã biến thành một người có tội; công – tội song hành. Cái *lỗi vô ý* đó của Vũ Như Tô lại là một lỗi tày đình, lỗi với quảng đại quần chúng nhân dân, với bách gia trăm họ. Vì thế, ông đã phải trả giá cho lỗi lầm của mình, một cái giá rất đắt: CÁI CHẾT.

Trong một Bi kịch, cùng lúc, Nguyễn Huy Tưởng triển khai nhiều xung đột. Xung đột từ nhiều phía, xung đột này giằng co xung đột kia. Xung đột nào cũng phức tạp, xung đột nào cũng không thể hòa hoãn, xung đột nào cũng đòi hỏi được giải quyết. Cách triển khai dày đặc các xung đột ấy chúng ta đã từng thấy trong Bi kịch của Sêchxpia khi mà ông liên tiếp đặt sự ngây thơ, trong trắng của Đesđêmôna trong thế giằng co với cái gian manh, xảo trá của hiệu úy Iago; tình yêu ngây thơ, trong sáng của nàng với sự ghen tuông, mù quáng của Ôtenlô. So sánh như vậy để thấy rằng, tuy cách nhau nhiều thế kỷ, nhưng những nghệ sĩ lớn đã gặp nhau trong cách triển khai các hình thái xung đột trong các vở Bi kịch của mình.

Chúng ta đã thấy được bước tiến trong nghệ thuật xây dựng xung đột của các kịch tác gia Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20. Bước tiến đó đồng nghĩa với sự phát triển về thi pháp kịch, nghệ thuật biên kịch. Nó cũng cho thấy sự thấm nhuần đặc trưng thể loại của lực lượng sáng tác kịch bản Việt Nam. Như chúng ta đều biết, lúc đầu, chúng ta chưa có những người sáng tác Kịch nói. Khi đó, viết kịch chỉ là thú chơi của các văn sĩ. Sự trưởng thành trong nhận thức đặc trưng thể loại hứa hẹn sự chuyên nghiệp hóa trong sáng tác và biểu diễn Kịch nói ở Việt Nam.

2.2.5. Đối thoại

Một trong những đặc trưng thi pháp của kịch đó là ngôn ngữ đối thoại. Trong kịch, đối thoại không chỉ để nói chuyện, giao tiếp. Đối thoại trong kịch là để thể hiện tính cách, phát triển hành động. Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ đối thoại.

Đối thoại trong Kịch nói có điểm giống, cũng có điểm khác so với đối thoại trong kịch hát truyền thống. Trong kịch hát, đối thoại vừa bằng nói lại vừa bằng hát. Kịch hát truyền thống còn có cả những trò nhời. Kịch nói phương Tây lại khác. Ở đó, đối thoại chỉ bằng lời nói (cũng có khi là độc thoại), không có kiểu tả cảnh, tả tình.

Ở giai đoạn đầu, đối thoại trong Kịch nói Việt Nam vẫn đan xen vào những lời ca, tiếng hát. Đó có thể chỉ là lời ca, tiếng hát của mẹ Đồng Quan, của con sen, thằng ở, những trò diễn được tác giả chen thêm vào kết cấu kịch, nhưng đã mang đến cho tác phẩm phong vị khác lạ so với nguyên mẫu Tây phương.

Cũng trong giai đoạn này, có thể do mới tiếp nhận với một bộ môn nghệ thuật mới, nên kỹ thuật biên kịch còn hạn chế. Đối thoại trong các vở kịch giai đoạn đầu vẫn còn thiếu tính hành động, nặng về *làm văn*. Do vậy vẫn khiến khán giả có cảm giác ngôn ngữ đối thoại của nhân vật không chân thực, có vẻ xa vời với hiện thực cuộc sống. Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý cho rằng:

*Ngôn ngữ của nhân vật không phải chỉ để nói chuyện với nhau mà phải qua đó tả được tính cách, tâm lý từng lúc, từng nơi của nhân vật, bộc lộ được cả những cảm xúc, những nỗi niềm u uẩn mà nhân vật không nói ra, hơn nữa lại còn tả rõ cảnh ngộ từng lúc, gây được cảnh ngộ mới, tạo được bầu không khí mới cho sự tiến triển của hành động. Nghĩa là ngôn ngữ kịch bản phải mô tả được “con người ấy” với tất cả tính giai cấp, địa vị xã hội, nghề nghiệp, tuổi tác, cá tính… tạo ra được cảnh ngộ, thể hiện được sự diễn biến của hành động kịch. Có thể nói: bản chất của đối thoại kịch là “hành động biến thành lời”, ngôn ngữ là ngôn ngữ hành động.*

*Có lẽ những người soạn kịch đương thời không phải chưa biết những nguyên tắc đó của ngôn ngữ sân khấu, song tự buổi đầu tuân theo cho được cũng không phải dễ. Có lẽ đa số tác giả kịch bản bấy giờ thường chỉ chú ý đến việc gọt tỉa các câu nói của nhân vật sao cho gọn gàng, bóng bẩy, hoặc hùng hồn, thống thiết, hơn là chú ý đến cái đặc trưng trên của ngôn ngữ sân khấu.* [25. Tr.174]

Hãy nghe Cậu Lém trong *Chén thuốc độc* đối thoại để thấy rõ hơn nhận xét này:

*Cậu Lém: - (Ngồi ghế bành) Mình ơi, hôm nay mình cho tôi được mở khóa động Đào, rẽ mây trông tỏ lối vào Thiên Thai, tôi vui sướng nói không sao xiết! (Một lát) Mình yêu, mình quý của tôi ơi, tôi xa mình lúc nào tôi nhớ, tôi thương, tôi sầu, tôi não, thực là:*

*Năm canh dằn dọc tình lai láng,*

*Sáu khắc bồi hồi dạ nhớ mong.*

*Chẳng biết rằng ai có nhớ ai chăng? (Cô Huệ không nói gì vẫn xem báo, chỉ thỉnh thoảng mỉm cười, hơi đưa mắt tỏ tình âu yếm thôi)*

*Cậu Lém: - Mình ơi chẳng hay mình thấu cho chăng? Tôi thương mình, tôi nhớ mình không lúc nào khuây, lúc nào cũng phảng phất như mình ở trước mặt, lắm khi bể tình lai láng như động hồn thơ, ngẫu hứng, nên mấy câu này tôi đọc để mình nghe:*

*Mình ơi! Mình đẹp, đẹp như hoa.*

*Yểu điệu thanh tân, rất mặn mà.*

*Má phấn, môi son, con mắt phượng.*

*Yếm đào, áo trắng, nước da ngà,*

*Miệng cười đón bạn trăm hoa nở,*

*Mắt liếc đưa tình chiếc nhạn sa.*

*Tài tử giai nhân duyên gặp gỡ,*

*Trăm năm ta nguyện bóng giăng già.* [53. Tr.57]

Ở giai đoạn sau, lối đối thoại gồm cả hát và nói có giảm hẳn, nhưng trong những tác phẩm kịch của khuynh hướng lãng mạn, tính hành động trong ngôn ngữ đối thoại vẫn chưa cao. Đa phần, vẫn là ngôn ngữ miêu tả thiên nhiên, diễn tả cảm xúc nhẹ nhàng, thậm chí đôi khi đến xáo rỗng. Ngôn ngữ của Thúy trong *Con chim xanh* của Đoàn Phú Tứ một mình trong đêm ba mươi Tết mới nhiều tâm trạng làm sao:

*Thúy:… A, ta đi dạo phố chốc lát, ngồi một mình mãi cũng chán. Phải đấy, ra đi xem hàng phố người ta làm gì trong cái giờ vui sướng này. Họ đốt pháo dữ quá, nhưng không biết lòng họ có vui như pháo không. Chưa chắc… Nhưng ít ra, họ cũng thấy ấm áp, đông đủ, không trơ trọi, cô đơn. Dẫu họ không sướng, họ cũng tưởng là họ sướng, thế cũng đủ rồi (ra mở cửa sổ: trong một nhà bên kia phố, cửa mở, quang cảnh rất tưng bừng, rất vui vẻ, một gia đình đông đúc. Thúy ngẫm nghĩ) Mà có lẽ, họ sướng thực, bao nhiêu cái vui êm đềm mà xinh đẹp, đủ làm no cái lòng nguyện vọng trưởng giả… Trưởng giả hay không, cứ biết họ vui sướng là đủ rồi. Còn mình… (Thúy bỗng nhiên thở dài, ngồi vật xuống ghế. Một lát, đứng phắt dậy ra khép cửa sổ). Còn mình trơ trọi, đêm ba mươi Tết không có lấy cái miệng thân yêu để mà nhìn cho an ủi!* [13, Tr.574]

Lối ngôn ngữ này gần với ngôn ngữ của Tiểu thuyết, truyện ngắn hơn là ngôn ngữ kịch. Tuy vậy, trong giai đoạn sau, ta ít thấy dấu vết của văn biền ngẫu. Còn lối ngôn ngữ miêu tả, giàu cảm xúc trữ tình cũng không xuất hiện nhiều ở những tác phẩm kịch theo khuynh hướng hiện thực phê phán. Thay vào đó là ngôn ngữ đối thoại gần với cuộc sống thường ngày. Như trong Bi kịch *Vũ Như Tô*, dù văn chương được Nguyễn Huy Tưởng sử dụng là lối văn chương đẹp, giàu hình ảnh, chỉn chu, chau chuốt và dù đối thoại có lúc được ông tỉa tót tinh xảo khiến người tiếp nhận ngỡ như đang trong một giấc mơ huyền thoại (đối thoại giữa Vũ Như Tô và Đan Thiềm) thì thứ ngôn ngữ đó vẫn giàu tính hành động, trực tiếp tham gia vào việc khắc họa tính cách nhân vật, thúc đẩy sự tiến triển của hành động.

Từ bước đầu chập chững cho đến lúc phát huy hết công năng đặc trưng thi pháp, đối thoại trong Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 đã có những bước tiến vững chãi, đánh dấu sự trưởng thành của đội ngũ biên kịch, đưa nền Kịch nói Việt Nam tiến đến sự chuyên nghiệp hóa.

2.2.6. Tính hành động

Kịch diễn tả hành động thông qua ngôn ngữ đối thoại. Với kịch, hành động chính là cái lý tồn tại, là sợi chỉ đỏ xuyên suốt quá trình tồn tại và phát triển. Từ Aristote đến kịch Phục hưng và kịch cổ điển, tính thống nhất về hành động đều được tôn trọng và coi là linh hồn của thi pháp kịch.

Thấm nhuần nguyên lí này, các nhà viết Kịch nói Việt Nam đều cố gắng tập trung vào tính hành động và phát triển hành động trong tính thống nhất nội tại của nó. Ngay từ đầu, họ đã làm tốt việc thông qua hành động để bộc lộ tính cách nhân vật. Từ thày Thông đến Trần Thiết Chung, rồi đến Vũ Như Tô, thông qua các hành động như ăn chơi trác táng, bóc lột người lao động, chăm chăm thực hiện ước vọng xây Cửu Trùng đài, người tiếp nhận lần lượt thấy được tính cách của một công chức tha hóa, ăn chơi đến khuynh gia bại sản; một tên tư sản vô lương tâm, hay một nghệ sĩ với đam mê, với khát vọng sáng tạo.

Tuy nhiên, cách thức diễn tả hành động có sự khác nhau trong từng giai đoạn. Nếu giai đoạn đầu, tính hành động tiến triển chậm, tình tiết chuyển biến nặng nề thì đến giai đoạn sau đã khắc phục được hạn chế này, hành động phát triển tập trung hơn, lôgich hơn.

*Chén thuốc độc, Tòa án lương tâm, Bạn và vợ* hành động kịch bị gián đoạn bởi các màn đồng bóng, bói toán hay việc giao đãi của *con sen, thằng ở*. Đến *Kim Tiền*, mọi việc đã khác hẳn. Hành động dồn dập. Hành động nọ nối tiếp hành động kia. Tất cả các việc làm của Trần Thiết Chung, các sự kiện diễn ra quanh ông đều tập trung làm nổi bật bộ mặt của một tên trí thức biến chất, trà đạp lên quyền sống của người khác và vong ơn bội nghĩa. Từ hành động bên trong đến hành động bên ngoài đều góp phần làm toát lên tính cách, bản chất của nhân vật. Tất cả những hành động của Trần Thiết Chung đối với con, đối với vợ cả, đối với vợ ba, đối với Cự Lợi và đối với phu phen, thợ thuyền được chắp nối, liền mạch, hòa quện, cộng hưởng để làm nên một Trần Thiết Chung của *Kim Tiền.* Nhưng đây mới chỉ dừng lại ở việc đặt liên tiếp các hành động cạnh nhau, chúng ta chưa thực sự thấy được sự phát triển của hành động trong sự thống nhất với cấu trúc kịch. Phải đến *Vũ Như Tô*, sự phát triển của hành động kịch mới được nâng tầm, cấu trúc được triển khai theo đúng sự phát triển của hành động.

Hồi thứ nhất: Vũ Như Tô bị bắt vào kinh để xây Cửu Trùng đài. Đan Thiềm khuyên Vũ Như Tô chấp thuận. Vũ Như Tô đồng ý giúp Lê Tương Dực xây Cửu Trùng đài. (Giao đãi)

Hồi thứ hai: Vũ Như Tô tập hợp phu, thợ để xây Cửu Trùng đài. Các quan trong đó có Trịnh Duy Sản dâng sớ xin vua không xây Cửu Trung đài. (Thắt nút)

Hồi thứ ba: Các trợ thủ đắc lực của Vũ Như Tô bắt đầu nản xây Cửu Trùng đài vì vừa tốn công, vừa tốn của, lại lắm phu, thợ chết. Trịnh Duy Sản xin vua đuổi cung nữ, chém Vũ Như Tô. Vua định chém Trịnh Duy Sản nhưng Kim Phượng xin được. Cửu Trùng đài đã thành hình. Vũ Như Tô, Đan Thiềm chiêm ngưỡng và vui mừng ngắm thành quả. (Cao trào)

Hồi thứ tư: Phu, phen, thợ thuyền bỏ Đài theo Quận Công nổi loại đòi giết vua, giết Vũ Như Tô và đám cung nữ, phá Cửu Trùng đài. Đan Thiềm bị Hoàng hậu sai người đến giết nhưng được Phó Cõi cứu. Phó Cõi báo Đan Thiềm đi tìm Vũ Như Tô để báo tin loạn. (Hòa hoãn và chuẩn bị cho cuộc nổi loạn)

Hồi thứ năm: Trịnh Duy Sản nổi loại, giết vua Lê Tương Dực. Hoàng hậu, đại thần tự vẫn. Đan Thiềm, Vũ Như Tô bị bắt, Cửu Trùng đài bị đốt. Vũ Như Tô bị dẫn ra pháp trường. (Kết thúc)

Cấu trúc 5 hồi của Bi kịch cổ điển đã được Nguyễn Huy Tưởng tuân thủ chặt chẽ, mạch lạc. Hành động kịch cũng được triển khai lôgich theo trình tự của lối cấu trúc này.

Nhìn lại sự phát triển của tính hành động trong nghệ thuật xây dựng kịch bản Kịch nói Việt Nam phần nào giúp chúng ta nhận biết được quá trình phát triển của Kịch nói trên phương diện thi pháp, từ đó có ý thức về việc làm thế nào để nâng cao tính hấp dẫn cho Kịch nói Việt Nam và để Kịch nói của chúng ta phát triển đúng hướng.

**Tiểu kết**

Kịch nói Việt Nam, là sản phẩm của xã hội Việt Nam, là kết quả của quá trình giao lưu, tiếp biến văn hóa. Sự ra đời của thể loại này là kết quả quá trình tác động của hiện thực xã hội mới, nhu cầu tiếp nhận của người dân và cảm hứng sáng tạo của nhà văn. Sự ra đời Kịch nói Việt Nam là một tất yếu lịch sử. Bởi tình hình đời sống kinh tế, chính trị, văn hóa, xã hội Việt Nam lúc đó đã tạo tiền đề cho sự xuất hiện này. Kịch Pháp, việc biểu diễn kịch Pháp trên đất Việt, việc tiếp nhận các tác phẩm kịch Pháp là một cú huých cho tiến trình ấy phát triển.

Ngay từ khi ra đời, Kịch nói Việt Nam đã tiếp thu những đặc điểm thi pháp kịch nhân loại với những biện pháp mỹ học đặc trưng. Trải qua hai mươi năm hình thành và phát triển (từ 1921 đến những năm 1941), thi pháp kịch nói Việt Nam từ lúc chập chững, đã có những bước tiến đáng kể ở các biện pháp mỹ học. Sự vận động và phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam đã khẳng định vị trí của một loại hình nghệ thuật mới, đánh dấu sự trưởng thành của những người hoạt động Kịch, đặc biệt là các kịch tác gia. Các biện pháp mỹ học chủ yếu trong thi pháp kịch đều có sự phát triển đáng kể từ thể tài, cấu trúc, đến cốt truyện, xung đột, đối thoại và tính hành động. Mỗi biện pháp mỹ học, sự phát triển ấy được thể hiện ở những khía cạnh khác nhau, nhưng đã chứng tỏ sự trưởng thành của lực lượng sáng tác, sự chuyên nghiệp của một thể loại văn học. Nhìn nhận, đánh giá một cách công bằng và khách quan, Bi kịch vẫn là mảng thể tài còn khá vắng bóng trong Kịch nói Việt Nam thời kỳ này.

Khảo sát sự phát triển của các biện pháp mỹ học trong Kịch nói Việt Nam thời kỳ đầu chúng tôi thấy một điểm khác biệt nổi lên so với vấn đề thi pháp kịch nhân loại đó là sự pha trộn thể loại. Nếu ở các nền kịch lớn của nhân loại, Bi kịch đều đứng hàng đầu, số lượng các vở Bi kịch khá lớn so với các thể tài khác thì ở Việt Nam lại có điểm khác. Kịch cổ đại còn lại cho đến ngày nay đều là những Bi kịch. Shechxpia, một nhà viết kịch đại tài, viết rất nhiều kịch, nhưng 5 vở nổi tiếng nhất của ông đều là Bi kịch. Kịch cổ điển Pháp, mặc dù Môlie nổi lên với những vở Hài kịch đặc sắc, nhưng Coocnay và Rasin với những vở Bi kịch đã làm nên thời hoàng kim cho kịch cổ điển Pháp. Ở Việt Nam lại khác, sự pha trộn thể tài lại được các kịch tác gia thời kỳ đầu ưa dùng và đã trở thành đặc trưng thi pháp. Có thể, đặc điểm này không chỉ xuất phát từ lực lượng sáng tác, mà còn từ góc độ người tiếp nhận. Có thể, từ trong quá khứ, do thường xuyên phải đối mặt với chiến tranh, người Việt ta không ưa tiếp nhận Bi kịch, họ luôn cần những anh hùng liệt nữ với những gương chiến đấu quên mình vì nghĩa lớn nên tính sử thi được ưa chuộng hơn. Vì thế, trong Tuồng và Chèo, những bộ môn nghệ thuật truyền thống, rất khó để tìm thấy vở Bi kịch, mà chủ yếu là sự đan xen, pha trộn các yếu tố Bi kịch và Hài kịch. Cũng có thể, do Bi kịch là một thể tài khá khó viết, đòi hỏi một kỹ thuật viết kịch khá tinh xảo nên vào cái thưở ban đầu, chưa dễ gì các tác giả của chúng ta tiếp cận được.

Phải đến năm 1941, chúng ta mới có được một vở Bi kịch đích thực. Thành công của Nguyễn Huy Tưởng trong việc vận dụng và sáng tạo từ các biện pháp mỹ học của Bi kịch hy vọng sẽ giúp những thế hệ biên kịch hậu sinh tìm được cái riêng cho sáng tạo của mình và cũng hy vọng, Kịch nói Việt Nam sẽ phát triển cân xứng, đăng đối hơn trên phương diện thể tài.

*Vũ Như Tô* là một vở Bi kịch về đề tài lịch sử. Có một thời gian, Kịch nói Việt Nam say sưa với mảng đề tài lịch sử. Nhưng đến nay, cũng chỉ có một Bi kịch *Vũ Như Tô*. Lịch sử của chúng ta hào hùng với bao anh hùng, liệt nữ, với những khát vọng cao đẹp, những chí lớn, những lý tưởng vượt tầm thời đại. Họ sẽ giúp chắp cánh cho những ước mơ của các nghệ sĩ sáng tạo.

Cuộc sống đời thường với những vần vũ, những đảo điên của cuộc sống cũng chất chứa trong mình vô số yếu tố cái bi. Ngoài kia, rất nhiều người đang đấu tranh cho cái tiến bộ, cái Chân, cái Thiện, cái Mỹ đang quằn quại, đang thất bại vì thế lực xấu còn nhiều, còn mạnh. Họ chính là hiện thân của cái bi, là đối tượng diễn tả, đối tượng phản ánh của Bi kịch. Tất cả những điều đó sẽ là chất liệu, là cảm hứng để sáng tạo nên Bi kịch. Bi kịch sẽ tạo thêm sự sang trọng cho sân khấu Việt Nam. Sáng tạo như thế nào để hấp dẫn được khán giả là câu hỏi cho đến nay, các nhà viết kịch Việt Nam vẫn đang trăn trở. Bài học từ lịch sử phát triển thi pháp Kịch nói Việt Nam liệu có giúp được gì cho thế hệ hậu sinh?

Chương 3

ĐẶC TRƯNG THI PHÁP KỊCH NÓI VIỆT NAM

NỬA ĐẦU THẾ KỶ 20

3.1. Điều kiện kinh tế chính trị, văn hóa xã hội

Những biến đổi trong đời sống kinh tế chính trị ở Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 đã có những tác động đến văn học nghệ thuật trong đó có Kịch nói và là tiền đề cho sự ra đời của Kịch nói Việt Nam. Trước tiên, nó làm thay đổi mâu thuẫn trong xã hội, từ mâu thuẫn giữa nhân dân Việt Nam với bọn thực dân Pháp dừng lại ở những cuộc đấu tranh lẻ tẻ, phát triển lên thành những cao trào cách mạng, cách mạng phát triển từ tự phát lên tự giác, từ chỗ chưa có giai cấp lãnh đạo đến có giai cấp lãnh đạo… Những biến đổi này đã tác động, làm nảy sinh thêm nhiều hình thái xung đột cho kịch, để Kịch đi từ chỗ chỉ mang nội dung giáo huấn đạo đức như trong “Chén thuốc độc”, “Bạn và vợ”, “Tòa án lương tâm”…, mở rộng ra nhiều hình thái xung đột khác, với mâu thuẫn, xung đột đan xen, bện xoắn vào nhau như xung đột giữa tính cách và hoàn cảnh trong “Không một tiếng vang”, xung đột giai cấp trong “Kim tiền”, xung đột giữa tính cách với tính cách và xung đột giữa tính cách với hoàn cảnh trong “Vũ Như Tô”...

Từ cao trào cách mạng 1930 – 1931, 1936 – 1939, thực dân Pháp buộc phải thay đổi cách thức thống trị. Để che đậy những hành vi cướp bóc tàn nhẫn, chính sách thống trị hà khắc, chúng dở nhiều chiêu trò mị dân. Chúng cho thanh niên và trí thức của chúng ta được nói lên lòng yêu nước, được tôn sùng các anh hùng dân tộc như Hai Bà Trưng, Trần Hưng Đạo, Lê Lợi… với ý đồ: cho thanh niên của ta say sưa với lịch sử dân tộc, tự hào với truyền thống cha anh mà quên đi nỗi nhục mất nước hiện tại, quên không chĩa mũi rùi vào kẻ thù hiện tại mà chỉ chăm chăm hướng đến kẻ thù phương Bắc xưa kia, xa cách với những đấu tranh cách mạng gian khổ hiện tại. Trước mưu đồ thâm độc của thực dân Pháp, Đảng ta khôn khéo, lãnh đạo nhân dân, giương cao ngọn cờ cách mạng trong thanh niên và trí thức tiến bộ. Một khuynh hướng yêu nước trong Kịch nói được manh nha với những vở tìm đến đề tài lịch sử, tìm đến những anh hùng liệt nữ của dân tộc như: *“Trưng Vương”* của Phạm Thảo… Sau này là các vở: *“Hưng Đạo đại vương”* của Trần Văn Bình, *“Trận giết Liễu Thăng”* của Đỗ Hoàng Lạc, *“Đêm Lam Sơn”* của Hoàng Mai… Các vở kịch về đề tài này đã để khích lệ, động viên và giương cao ngọn cờ độc lập dân tộc trong đông đảo quần chúng nhân dân.

Sau các cao trào cách mạng, thực dân Pháp lại tổ chức bắt bớ, truy lùng những người hoạt động cách mạng, đưa họ vào nhà tù với chính sách hà khắc, tra tấn dã man. Nhưng chính trong lao tù, những người hoạt động cách mạng lại tìm đến Kịch nói như một món ăn tinh thần vừa để giải trí, vừa để cổ súy tinh thần đấu tranh chống thực dân Pháp của tù nhân cách mạng. Khuynh hướng sáng tác kịch trong tù đã lan rộng đến nhiều nhà tù của thực dân Pháp ở nước ta như Côn Đảo, Khám Lớn (Sài Gòn), Hỏa Lò (Hà Nội), Sơn La, Buôn Mê Thuột, Lao Bảo... làm phong phú thêm đời sống Kịch nói, góp phần mang đến sự phong phú, đa dạng cho đời sống Kịch nói chung, thi pháp Kịch nói riêng.

Cùng trong xu thế của văn học nghệ thuật lúc bấy giờ: văn học nghệ thuật tiếp cận chủ nghĩa hiện thực, Kịch nói cũng đi từ các vở mang tính giáo huấn đạo đức như: *“Chén thuốc độc”, “Bạn và vợ”, “Tòa án lương tâm”* đến các vở theo khuynh hướng hiện thực phê phán như: *“Không một tiếng vang”, “Ông Tây A Nam”…* Khi trào lưu lãng mạn của văn học nghệ thuật phương Tây, mà chủ yếu là từ Pháp vào Việt Nam, đã làm xuất hiện khuynh hướng lãng mạn trong Kịch nói Việt Nam. Đoàn Phú Tứ, Khái Hưng say sưa với những vở kịch lãng mạn, gửi tâm sự, tình yêu của mình với lãng đãng mây trời.

Kịch nói là một thể loại văn học. Văn học Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 có các khuynh hướng sáng tác chủ yếu: hiện thực phê phán, lãng mạn, cách mạng thì Kịch nói cũng có các khuynh hướng sáng tác đó. Mỗi khuynh hướng sáng tác, với tôn chỉ, mục đích của mình, các kịch tác gia đã đi vào những lát cắt khác nhau của cuộc sống nhưng vẫn đảm bảo được đặc trưng thi pháp thể loại và góp phần làm đa dạng đời sống văn học nghệ thuật ở Việt Nam.

Có thể nói, những biến động trong đời sống kinh tế chính trị, văn hóa xã hội đã tác động không nhỏ đến sự phát triển của Kịch nói Việt Nam nói chung, thi pháp Kịch nói Việt Nam nói riêng. Từ nội dung phản ánh đến phương pháp sáng tác đều chịu sự tác động nhất định của đời sống kinh tế chính trị, văn hóa xã hội. Dưới những tác động đó, cùng với sự vận động tích cực của đội ngũ những người làm kịch đã đưa Kịch nói từ chỗ là thú chơi của một số văn sĩ phát triển thành một bộ môn nghệ thuật chuyên nghiệp, có đặc trưng thể loại, có đội ngũ sáng tạo chuyên nghiệp.

Kịch là sản phẩm của văn hóa phương Tây, Kịch nói Việt Nam là kết quả của quá trình giao lưu và tiếp biến văn hóa giữa văn hóa phương Tây mà đại diện là văn hóa Pháp với văn hóa hóa Việt Nam. Người Pháp khi đến đô hộ nước ta, ngoài bản chất của một thực dân, họ còn mang theo cả nền văn minh phương Tây vào Việt Nam. Chính luồng gió này đã làm thay đổi đời sống văn hóa xã hội của người Việt.

Khi vào Việt Nam, Kịch nói mang trong mình những đặc trưng thi pháp thể loại đã định hình. Lúc đầu, các đoàn kịch của người Pháp đến Việt Nam diễn cho người Pháp xem. Dần dần, người Việt ta học theo lối kịch của Pháp, từ chỗ người Việt diễn kịch Pháp, đến diễn kịch do người Việt viết. Một quá trình tiếp nhận và tiếp biến trên nền văn hóa dân tộc. Khi Kịch nói vào Việt Nam, sân khấu lúc đó đã có Tuồng và Chèo. Tiếp nhận và tiếp biến trên nền tảng văn hóa dân tộc đã mang đến cho thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 những đặc trưng riêng: vừa tiếp nhận thi pháp kịch nước ngoài lại vừa tiếp biến những yếu tố ngoại lai trên cơ sở văn hóa truyền thống, mà cụ thể là kịch hát truyền thống dân tộc. Tức là thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 vừa tiếp nhận thi pháp kịch nước ngoài, vừa tiếp nhận thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc. Hai dòng văn hóa song song tồn tại, nuôi dưỡng cho sự sinh trưởng và phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam. Chúng ta sẽ cùng đi vào phân tích cụ thể để thấy rõ hơn đặc trưng này.

3.2. Đặc điểm thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20

3.2.1. Tiếp nhận thi pháp kịch nước ngoài

Để định hình được một thể loại văn học mới mình mà không mới với nhân loại, trước tiên Kịch nói phải mang trong mình tính phổ quát của Kịch nói nhân loại. Tức là, trước tiên nó phải mang trong mình đặc trưng của thi pháp kịch đó là: ngôn ngữ đối thoại, tính hành động và tính xung đột.

Đối thoại trong kịch hát truyền thống là đối thoại tổng hợp, vừa có thơ, vừa có văn xuôi, lại vừa có văn biền ngẫu. Các nhà viết Kịch nói Việt Nam đã tiếp thu xu hướng văn xuôi hóa đối thoại của kịch nước ngoài để đưa vào sáng tạo của mình. Vì thế, đối thoại trong Kịch nói Việt Nam lúc này là đối thoại bằng văn xuôi.

Kịch nói dùng ngôn ngữ đối thoại để miêu tả nhân vật, diễn tả hành động và xung đột. Ngôn ngữ Kịch nói gần với ngôn ngữ của đời sống hàng ngày, gần với ngôn ngữ đời sống của nhân vật. Xã hội Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 là xã hội đang trong thời kỳ Âu hóa. Vì thế, lối sống, cách tư duy, cách đối thoại của người đương thời cũng được chuyển hóa vào trong kịch rất rõ ràng. Cuộc đối thoại giữa Hán Giang và Tuyết Vân trong *Những bức thư tình* của Đoàn Phú Tứ là một minh chứng cụ thể cho điều này. Trong cuộc đối thoại ấy, ta thấy được cả những câu chửi bới, những câu dằn vặt nhau, moi móc nhau của hai vợ chồng trước lối sống mới. Chồng thì mải cờ bạc, rượu chè, đàn ca sáo nhị, ngày nào cũng đi đến 2, 3 giời sáng mới về. Vợ thì đay nghiến, nhiếc móc chồng.

*Hán Giang: - Chỉ nói bậy, ai đi hát bao giờ? Tôi ở nhà thương, có cô đỡ biết, không tin sang hỏi xem nào?*

*Tuyết Vân: - Cô đỡ! Cậu tưởng tôi thèm đi hỏi dò cái con khốn nạn ấy à? Còn cô đỡ của cậu nữa, tí toét lắm, thế nào cũng có hôm tôi cho một trận.*

*Hán Giang: (Trừng mắt) Lần này là lần cuối cùng tôi nhắc cho mợ biết mợ không được ghen tuông vô lý như thế! Hết ghen với con gái cụ Tuần, lại ghen với cô đỡ, sao mà hàm hồ thế! Cụ Tuần có thừa con gái mà gả lẽ cho chồng mợ. Mà cô đỡ là con nhà tử tế, mợ còn dở giọng ấy ra, thì người ta bẻ răng đi cho.*

*Tuyết Vân: - Cậu bảo nó sang đây mà giết tôi đi, rồi mà ăn đời ở kiếp với nhau.* [48, Tr.19]

Đây đích thị là ngôn ngữ đối thoại của vợ chồng gia đình trí thức nửa đầu thế kỷ 20, khi mà làn gió Âu hóa đang thổi qua cuộc sống của từng gia đình, làm chuyển mình cả đời sống văn hóa, xã hội. Qua đối thoại, tính cách nhân vật, hoàn cảnh của nhân vật, xung đột giữa hai vợ chồng Hán Giang, Tuyết Vân cũng được thể hiện.

Tiếp thu nội dung phản ánh của kịch nước ngoài, Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 đi vào các vấn đề đời thường của cuộc sống con người đương đại như: mối quan hệ vợ chồng (*Bạn và vợ - Nguyễn Hữu Kim, Tòa án lương tâm – Vũ Đình Long, Những bức thư tình- Đoàn Phú Tứ…*), quan hệ bạn bè (*Kiều Liên – Đoàn Phú Tứ…*), cuộc sống cơ cực, nghèo nàn của người dân nghèo thành thị (*Không một tiếng vang – Vũ Trọng Phụng…*), sự tha hóa đạo đức trước lối sống mới (*Chén thuộc độc- Vũ Đình Long, Kim Tiền - Vi Huyền Đắc…*). Những vấn đề của cuộc sống đương đại được các tác giả tiếp cận với cái nhìn trực diện nhưng cũng chan chứa tính nhân văn sâu lắng.

Cấu trúc của kịch phương Tây cũng được các nhà viết kịch của ta rất tôn trọng. Xét về mặt hình thức, vở kịch nào cũng được chia hồi, chia màn rất cụ thể: *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long có ba hồi, hồi 1 gồm 14 sen, hồi 2 gồm 14 sen, hồi 3 gồm 8 sen; *Không một tiếng vang* của Vũ Trọng Phụng có ba hồi, hồi 1 gồm 3 sen, hồi 2 gồm 3 sen, hồi 3 gồm 5 sen; *Ông Tây A Nam* của Nam Xương có ba hồi, hồi 1 gồm 7 sen, hồi 2 gồm 11 sen, hồi 3 gồm 14 sen; *Hoàng Mộng Điệp* của Vi Huyền Đắc có năm đoạn (hồi), đoạn 1 gồm 8 sen, đoạn 2 gồm 5 sen, đoạn 3 gồm 2 sen, đoạn 4 gồm 3 sen, đoạn 5 gồm 6 sen…

Về cơ bản, cấu trúc theo hành động cũng được các nhà soạn kịch ý thức rõ ràng trong quá trình sáng tác. Cấu trúc *Vũ Như Tô* của Nguyễn Huy Tưởng gồm 5 hồi, được cấu tứ cụ thể, chặt chẽ theo hành động. Ông tuân thủ cấu trúc 5 hồi của Bi kịch cổ điển. Hành động kịch đi từ giao đãi đến thắt nút, cao trào rồi tạm thời hòa hoãn và đi đến kết thúc theo đúng lối cấu trúc hành động của Bi kịch phương Tây.

Tính hành động được coi là một đặc trưng thi pháp của kịch. Không có hành động, không có kịch. Hành động kịch, luôn được các nhà viết kịch quan tâm xây dựng và lựa chọn cho phù hợp với tính cách, với trạng thái tâm hồn, với mục đích tối cao của nhân vật. Nhân vật ông Thông Xạ trong *Không một tiếng vang* của Vũ Trọng Phụng luôn mang trong mình mục đích tối cao là đòi nợ, đòi tiền thuê nhà bằng mọi cách. Vì thế, không cần biết các con nợ của mình đang sống ra sao, lâm vào hoàn cảnh như thế nào, mọi hành động của ông này đều hướng tới mục đích đòi nợ. Vũ Trọng Phụng đã tìm được sợi dây xuyên suốt cho nhân vật của mình. Dù đêm hôm giá rét, dù đêm đã về quá khuya, dù tận mắt chứng kiến cảnh túng quẫn, bần hàn đến cơ cực của gia đình anh cả Thuận, nhưng Thông Xạ vẫn tìm đủ mọi thủ đoạn, làm đủ mọi việc để bắt được nợ: nào là dọa nạt, nạt nộ cha con ông lão; nào là cố lấy cho được cái chậu thau của gia đình; nào là cố tính cách để cha con ông lão về làm việc cho xưởng nhà mình để trả nợ… Mặc cho cha con nhà cả Thuận ốm không có thuốc, đói không có ăn, giỗ vợ/giỗ mẹ không có gì để cúng, cả Thuận túng phải làm liều… Thông Xạ vẫn hành động đúng với khuynh hướng ý chí của mình.

Thông qua những hành động của nhân vật ông lão, vợ chồng cả Thuận và Thông Xạ, người tiếp nhận thấy được xung đột đến bạo tàn giữa số phận và hoàn cảnh. Người lao động bị đẩy đến tận cùng của sự khốn khó: không nhà, không tiền, không đồ ăn, không người giúp đỡ, giỗ vợ/ giỗ mẹ không có gì để cúng, chủ nợ liên tục xiết nợ. Cuối cùng, cái gia đình ba người ấy: cha tự tử, con dâu chết, con trai đi tù! Đúng là “không một tiếng vang”! Con người, số phận và cuộc đời của con người đã bị hoàn cảnh nuốt trôi! Đúng là một xã hội ngột ngạt! Con người không còn đủ dưỡng khí để thở!

Kịch nói phương Tây phát triển khá đăng đối về thể tài, tất nhiên có lúc thể tài này nổi trội hơn, thể tài kia kém nổi trội hơn, nhưng về cơ bản, trên thực tế hoạt động nghệ thuật, kịch vẫn song song tồn tại những thể tài. Kịch hát truyền thống dân tộc không phân chia rạch ròi về mặt thể tài. Tiếp thu Kịch nói phương Tây, Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 có cả Bi kịch, Hài kịch, bi Hài kịch và chính kịch. Tiếp nhận dòng chảy này, Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 tiếp thu vào trong mình cả yếu tố kết thúc có hậu lẫn yếu tố kết thúc không có hậu trong các thể tài khác nhau của Kịch nói phương Tây. Chưa cần nói đến Bi kịch Vũ Như Tô của Nguyễn Huy Tưởng, bởi đây được nhiều nhà nghiên cứu coi là Bi kịch đầu tiên, cho đến nay vẫn là duy nhất của nền Kịch nói nước nhà vì nhiều vở khác cũng có cái kết không hề có hậu.

*Không một tiếng vang* của Vũ Trọng Phụng kết thúc trong nỗi đau xé lòng của người tiếp nhận với 2/3 nhân vật chính chết, người còn lại bị đi tù. Một cái kết đầy tử khí! Cái kết lên án xã hội ngột ngạt, bạc đãi, chặn hết đường sống của con người.

*Kim tiền* của Vi Huyền Đắc kết thúc bằng cái chết của Trần Thiết Chung và bà Ba. Tuy đây là cái chết của bọn tư sản bóc lột, cái chết của những kẻ bất lương, nhưng xét trên phương diện thi pháp, đây vẫn là cái kết của sự chết chóc, cái kết toàn những xác chết. Đây là cái kết Kịch nói Việt Nam tiếp thu từ kịch nước ngoài, đó là sự phát triển hợp lý của hành động, sự phát triển tuân theo quy luật nhân – quả. Trần Thiết Chung và bà Ba đã làm những việc xấu, đã bóc lột phu, phen, thợ thuyền của mình đến tận xương tủy, bóc lột từ sức lao động đến miếng ăn với rất nhiều thủ đoạn đê tiện, phi nhân tính. Con giun xéo lắm cũng quằn, người lao động đã tập hợp lại và vùng lên đấu tranh. Họ giết chết Trần Thiết Chung là hợp lôgich. Cả Bích lợi dụng lúc phu phen vùng lên, lợi dụng lúc cha chết, nhảy đến giết vợ của cha hòng cướp tài sản cũng là phù hợp với tính cách của cả Bích mà Vi Huyền Đắc đã dày công xây dựng từ đầu vở kịch.

Cũng tuân theo quy luật phát triển hợp lôgich này, nên một con người chối bỏ đất nước, chối bỏ quê hương bản quán, chối bỏ gốc gác, chối bỏ cha mẹ, miệt thị dân tộc, coi khinh gia đình, bạc bẽo với bạn bè như Cử Lân không thể còn chỗ trú chân nơi quê hương, gia đình. Hắn phải ra đi! Ra đi không phải trong niềm tiếc nuối của gia đình, người thân mà đi trong tâm thế như trút được gánh nặng, trút được một món nợ của người ở lại.

Mỗi nhân vật, mỗi sự kiện được các kịch tác gia đưa ra đều được tính toán trong sự hợp lý nội tại của mình. Nhân vật có cuộc đời, số phận và hành động cụ thể. Thậm chí mỗi hành động sau đều là kết quả của một chuỗi những hành động trước đó. Mỗi nhân vật xuất hiện đều được đặt trong mối quan hệ ràng buộc khăng khít với các nhân vật khác, cũng như với các tình tiết kịch. Chứ không như nhân vật Thiện Sỹ trong *Quan Âm Thị Kính* chỉ xuất hiện trong một lớp kịch rồi không bao giờ trở lại, không ai biết cuộc đời, số nhận của nhân vật đó đi về đâu.

Rõ ràng, các nhà viết kịch Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 luôn ý thức về đặc trưng thi pháp thể loại khi cầm bút. Chính điều này đã góp phần làm nên diện mạo Kịch nói Việt Nam chứ không phải là sáng tạo ra một thể loại mới nào khác. Việc tiếp thu Kịch nói nước ngoài đã làm phong phú cho Kịch nói Việt Nam không chỉ ở yếu tố thể tài (vừa có chính kịch, vừa có Hài kịch, vừa có Bi kịch, lại vừa có bi Hài kịch) mà còn ở bút pháp. Bên cạnh những vở kịch hiện thực như: Chén thuốc độc, Không một tiếng vang, Kim tiền, Bạn và vợ… chúng ta còn có những vở kịch lãng mạn đầy chất thơ và trữ tình như: Kiều Liên, Những bức thư tình, Khúc nghê thường…, đồng thời cũng xuất hiện những vở kịch cách mạng như Con rồng tre của Nguyễn Ái Quốc và một số vở kịch trong tù.

3.2.2. Tiếp nhận thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc

Kịch nói Việt Nam là sản phẩm của quá trình giao lưu và tiếp biến văn hóa giữa văn hóa phương Tây với văn hóa truyền thống dân tộc. Khi Kịch nói vào Việt Nam, người Việt không tiếp thu toàn bộ mà trên cơ sở văn hóa dân tộc, các học giả, trí thức của ta đã học hỏi các đặc trưng thi pháp thể loại của kịch và vận dụng sáng tạo vào đời sống văn hóa, văn nghệ của nước ta.

Vũ Đình Long, Nguyễn Hữu Kim, Vi Huyền Đắc, Nam Xương, Đoàn Phú Tứ… là những người đầu tiên viết Kịch nói của Việt Nam. Xuất phát điểm, họ không phải là người hoạt động trong lĩnh vực sân khấu. Họ là những nhà văn, những ký giả, những trí thức với lòng tự tôn dân tộc đã mang những hiểu biết của mình về một loại hình văn học mới tạo nên những tác phẩm Kịch nói đầu tiên.

Từ sau năm 1911, với sự kiện khánh thành Nhà hát Lớn ở Hà Nội, một vài đoàn kịch Pháp đã sang biểu diễn ở Hà Nội. Các câu lạc bộ của viên chức và binh lính Pháp tổ chức diễn kịch Pháp ở Việt Nam. Các tổ chức giáo hội của Pháp tổ chức diễn thánh kịch trên đất Việt để tuyên truyền. Khi người Pháp mang Kịch nói đến biểu diễn ở Việt Nam, thì đấy không phải là lần đầu tiên người Việt được tiếp cận với kịch. Bởi trước đó, thực dân Pháp đã đưa vào chương trình học của học sinh Việt môn văn học Pháp, trong đó có kịch - sân khấu Pháp. Những sự kiện biểu diễn này đã là cú huých đối với sự ra đời của Kịch nói Việt Nam.

Hãy xem, những người chủ trương cho vở *Chén thuốc độc* ra đời nói gì về mục đích nghệ thuật của vở kịch này! Ông Nguyễn Huy Hội, hội trưởng hội Bắc Hà Công thương đồng nghiệp trong diễn thuyết đêm biểu diễn đầu tiên của vở *Chén thuốc độc* phát biểu:

*Mới rồi tạp chí “Hữu Thanh” chúng tôi vừa xuất bản được ông Vũ Đình Long là giáo học trường trường Pháp Việt Hà Đông, cũng là hội viên hội “ích hữu thư xã” chúng tôi, lai cảo cho một kịch bản nhan đề là “Chén thuộc độc” tưởng tượng ra một cái gia đình ở trong buổi giao thời này, tả ra những cái nhầm nhỡ gây nên tai vạ khiến cho người xem đọc rõ được nhẽ phải chăng, thật là có ích cho phong hóa nước nhà. Sau khi đã đăng lên tạp chí “Hữu Thanh”, chúng tôi nhờ được tấm lòng nhiệt thành của các nhà có tâm với thế đạo vẫn mong Cải lương hí kịch xưa nay, muốn mượn tư cách nhà diễn thuyết để mình vào những vai Tuồng mà diễn trên sân khấu ngày hôm nay, một là giúp trẻ bồ côi trong bản hội, hai là đem thực hiện cái cảnh gia đình, mà ông Vũ Đình Long đã tưởng tượng đến, ra trước mắt mọi người, nhân đó gọi chút ảnh hưởng đến sự Cải lương hý kịch.* [50. Tr.14]

Cũng trong đêm này, ông Nguyễn Mạnh Bổng, Tổng thư ký hội Bắc Kỳ Công thương đồng nghiệp cho rằng:

*ngày hôm 22 tháng 10 năm 1921 này thực là một ngày kỷ niệm lớn trong văn học sử nước ta về việc diễn kịch theo lối mới mà thuần nhiên dùng văn ta tả những cảnh xã hội ta.* [50. Tr.12]

Như vậy, mục đích nghệ thuật đầu tiên khi Kịch nói ra đời là để *Cải lương hí kịch*, tức là làm mới sân khấu truyền thống và sau nữa là diễn tả những cảnh xã hội ta, tức là phản ánh hiện thực đương thời. Tất nhiên, mục đích nghệ thuật là như vậy, nhưng Vũ Đình Long đã tìm đến một lối diễn tả, lối phản ánh trực diện và mang màu sắc phương Tây, đó chính là Kịch nói.

Như đã đề cập ở trên, các tác phẩm Kịch nói đầu tiên của Việt Nam ra đời do các nhà văn, các ký giá xuất phát từ lòng tự tôn dân tộc. Họ thấm đẫm trong huyết quản của mình dòng máu dân tộc, truyền thống văn hóa dân tộc, mà cụ thể là các hình thức sân khấu truyền thống đã có những ảnh hưởng không nhỏ đến tư duy sáng tạo, đến thi pháp của họ.

Trong kịch hát truyền thống của Việt Nam, yếu tố bi hài đan xen khá đậm đặc, đặc biệt là trong Chèo. *Quan âm Thị Kính* là một vở Chèo nói về Bi kịch của người phụ nữ trong chế độ phong kiến, cuộc đời của nhân vật chính – Thị Kính đầy truân chuyên, chìm nổi, hết oan khiên này lại đến oan khiên khác. Bị vu oan giết chồng phải tìm nơi cửa Phật để quy y, những mong tìm được chốn từ bi, quên đi những oan trái của cuộc đời. Thế rồi, ở đây Thị Kính cũng không được an thân. Nàng bị vu oan là làm cho Thị Mầu mang thai, phải nuôi con cho Thị Mầu. Kể về cuộc đời đầy Bi kịch ấy, nhưng tác giả dân gian vẫn xen vào những màn hề, những đoạn hài như: cả Sứt cậy quyền huynh, Phú ông thử trống, Thị Mầu lên chùa… Cách kể chuyện này cũng được lặp lại tương tự khi các *bác thơ* kể về cuộc đời của Thị Phương, Súy Vân… trong các vở *Trương Viên, Kim Nham*.

Có thể, các nhà viết kịch thời kỳ đầu chịu ảnh hưởng của khuynh hướng trên nên các vở kịch trong thời kỳ này mang dấu vết của việc không trong sạch về thể tài khá rõ. Kịch nói Việt Nam chào đời bằng một vở bi Hài kịch. *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long kể về thói ăn chơi, về sự mục ruỗng trong văn hóa, trong lối sống của một gia đình tiểu tư sản đến mức Thày Thông, nhân vật chính định quyên sinh, em gái Thày Thông, cô Huệ có chửa không chồng, cả gia đình khánh kiệt, bao nhiêu tài sản đội nón ra đi, điều trở về duy nhất là những món nợ vậy mà vẫn đan xen vào một Thằng Quýt có dáng dấp của các vai hề trong Chèo; có màn xem bói, đặt quẻ, chẳng khác là mấy so với những màn thày bói, thày phù thủy trong Chèo; lại có cả màn hầu đồng của Mẹ Đồng quan cùng với cung văn.

*Bạn và vợ* của Nguyễn Hữu Kim cũng tương tự như vậy. Chuyện kịch kể về Bi kịch của một gia đình tiểu tư sản, khi mà bạn và vợ - hai đạo trong ngũ luân, bị trà đạp, bị cơn lốc ái tình làm cho tha hóa, bạn và vợ bàn mưu tính kế đầu độc chồng để được tình tự với nhau. Có thể coi đây là tấn Bi kịch của gia đình, nơi mà mọi lễ giáo đều bị cuốn theo cuộc tình vụng trộm. Trong kịch, có sự xuất hiện của Sen và Nghĩa, hai người ở của gia đình Tiêu Toàn. Những lớp kịch của hai nhân vật này có bút pháp gần với bút pháp khi tả những vai hề của tác giả dân gian trong các vở Chèo. Họ vừa đại diện cho con mắt của quảng đại quần chúng nhân dân, họ nhìn thấy những điều mà những nhân vật chính, những người trong cuộc không nhìn thấy. Cả Nghĩa và Sen đều lờ mờ nhận ra rồi nhận ra một cách rõ ràng việc mợ mình, Nguyệt Phượng có tình ý với bạn của cậu là Kỳ Vĩ ngay từ khi Tiêu Toàn còn chưa có chút nghi ngờ nào. Những đoạn đối thoại giữa Nghĩa và Sen vừa hài hước, vừa dí dỏm, lại vừa mang nhiều triết lí về nhân tình thế thái gợi cho chúng ta những hồi ức về những màn đối thoại giữa các chú hề theo thày trong Chèo. Cũng theo mô típ đó, *Bạn và vợ* kể về Bi kịch nhưng vẫn đan xen vào những màn hài hước, những lối nói bóng gió, gần xa của tác giả dân gian trong sân khấu kịch hát truyền thống.

Một yếu tố nữa trong thi pháp Kịch nói nửa đầu thế kỷ 20 mà theo nghiên cứu sinh, nó rất gần với kịch hát truyền thống dân tộc, đó là yếu tố kết thúc có hậu. Tất nhiên, kết thúc có hậu không phải là *đặc sản* của kịch hát truyền thống mà là lối kết cấu khá quen thuộc. Tuy nhiên, lối kết thúc này không phải lúc nào cũng là lối kết thúc được lựa chọn trong các tác phẩm kịch của phương Tây. Phần lớn các vở kịch trong thời kỳ đầu đều kết thúc có hậu. *Uyên ương* của Vi Huyền Đắc là một ví dụ. Kịch kể về tấn Bi kịch của cậu Ngọc Hồ, một trí thức chẳng may bị mù mắt, cậu muốn quyên sinh, cậu tìm mọi cách để thoái hôn, mặc cho gia đình cũng như người yêu hết mực vun vén. Tác giả đề là Bi kịch, nhưng kết thúc lại là đoàn viên. Cậu Ngọc Hồ và cô Cẩm Hà cưới nhau, hai người sống hạnh phúc trong cảnh tâm đầu ý hợp.

Ngay trong vở *Chén thuốc độc* cũng vậy. Chuyện kịch là tấn Bi kịch lớn của một gia đình tư sản trong thời phong hóa. Diễn biến kịch là diễn biến của sự mục rũa trong lối sống của từng thành viên trong gia đình Thày Thông. Kết quả của lối sống ấy là sự khánh kiệt của gia đình, nhân vật chính – trụ cột của gia đình tìm đến cái chết. Nhưng rồi cái *măng đa* xuất hiện làm thay đổi toàn bộ cục diện, nó giải quyết mọi vấn đề của gia đình Thày Thông. Thế là gia đình lại đoàn viên, không phá sản, nhân vật nhận thức được lỗi lầm và quyết tâm sửa đổi, hướng tới tương lai tươi sáng.

Chính thói quen thi pháp này đã khiến cho sự thuần khiết về thể tài có phần bị ảnh hưởng. Cho nên đã có người xác định thể tài của *Chén thuốc độc* là Bi Hài kịch. Nếu *Chén thuốc độc* không kết thúc có hậu thì có lẽ nó đã trở thành vở Bi kịch. Cái *măng đa* xuất hiện đã làm xoay chuyển thể tài từ Bi kịch sang Bi Hài kịch. Sự xoay chuyển này có nét tương đồng với vở Chèo *Quan Âm Thị Kính.* Cốt truyện kể về cuộc đời bất hạnh, đầy truân chuyên của người phụ nữ hết bị nghi oan giết chồng, phải đi tu, lại bị đổ vạ làm Thị Màu có chửa, phải nuôi con, dắt con đi xin sữa… và cuối cùng hóa thành Quan Âm Thị Kính. Có thể nói, yếu tố bi hài đan xen của Chèo và của Tuồng, cùng xu thế hài hước hóa trong Chèo và bi hùng hóa trong Tuồng đã có những ảnh hưởng không nhỏ đến yếu tố thi pháp này trong Kịch nói Việt Nam.

Thể tài, cũng như yếu tố kết thúc có hậu của Kịch nói nửa đầu thế kỷ 20 có nhiều nét tương đồng với thể tài trong kịch hát truyền thống. Dù là vô thức hay hữu thức thì mạch nguồn văn hóa dân tộc đã bén rễ trong bút pháp của các nhà soạn kịch thời bấy giờ.

Ở phương Tây, từ thời cổ đại, kịch 5 hồi đã được thành thân. Cấu trúc này tiếp tục được tổng kết ở thời kỳ Phục hưng và ngự trị nhiều thế kỷ trên kịch trường. Có thể nói, cấu trúc kịch 5 hồi là cấu trúc điển hình của kịch phương Tây. Cấu trúc kịch 5 hồi có thể có biến dạng, rút ngắn thành 4 hồi hoặc 3 hồi, nhưng đó chỉ là sự cô đọng hoặc rút ngắn lại của kịch 5 hồi mà thôi. Mỗi hồi lại có sự gắn kết chặt chẽ với nhau, không thể tách rời. Cấu trúc kịch 5 hồi của phương Tây là cấu trúc theo sự phát triển của xung đột kịch.

Kịch hát truyền thống của Việt Nam ta lại khác. Chúng ta không đi theo cấu trúc kịch 5 hồi. Mặc dù Tuồng cổ cũng cấu trúc theo kiểu *pho* hoặc *hồi*, nhưng lại khác kiểu chương, hồi của phương Tây. Tức là mỗi hồi lại có tính độc lập tương đối trong tương quan với cả vở. Mỗi hồi là một phần trọn vẹn, được trình bày theo trình tự đầu - cuối, trước – sau, chứ không phải là hồi theo sự phát triển của xung đột kịch như kịch phương Tây. Mỗi hồi trong vở Tuồng Sơn hậu có thể tách ra diễn trọn trong một đêm. Trong cả vở lại có những mảnh trò như: Tiểu Giang Sơn, Phàn Đình Công đề cờ; Đổng Kim Lân, Khương Linh Tá vào thử Lê Tử Trình; Kim Lân cứu ấu chúa; Ngọn đèn Khương Linh Tá…Chèo cũng vậy, mỗi vở Chèo được tạo nên bởi những mảnh trò, các mảnh trò kết hợp lại trong cấu trúc mảnh trò để làm nên một vở Chèo, vừa chặt chẽ lại vừa có tích. Vở Chèo Quan Âm Thị Kính gồm các mảnh trò như: Thiện Sĩ hỏi vợ, Thị Kính cắt râu chồng, Thị Màu lên chùa, Mẹ Đốp – Xã trưởng, Việc làng…

Các nhà viết kịch Việt Nam thấm nhuần truyền thống dân tộc, nên mặc dù vẫn cấu trúc kịch theo lối kịch Tây, chia hồi, chia phần và phân cảnh (sen) trong kịch bản rất cụ thể và chi tiết, nhưng trong cách cấu tứ của mình, vẫn xen vào những đoạn, những cảnh được cấu trúc theo lối mảnh trò. Trong *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long, có màn hầu đồng của Mẹ Đồng quan được cấu trúc rất gần với kịch hát truyền thống. Màn hầu đồng này cũng giống như nhiều mảnh trò khác trong kịch hát truyền thống, có thể tách riêng ra mà hoàn toàn không làm ảnh hưởng đến cấu trúc chung của kịch. Nó cũng có thể diễn riêng thành một mảnh trò với sự độc lập tương đối với toàn vở kịch. Trong *Tòa án lương tâm* cũng vậy, màn xem bói của cô giáo Quý cũng có thể tách riêng ra mà không làm ảnh hưởng gì đến cấu trúc chung của vở. Xem xét kỹ trên phương diện thi pháp, màn này mang tính trò diễn rất cao: cái cách mà thày tướng cầm tay cô giáo Quý, cách ông này phán về nước da, về gò má, về đôi mắt, về cái miệng, về chân khí, về nốt ruồi... mới đậm đặc tính trò diễn làm sao!

Trong *Khúc nghê thường* của Khái Hưng ta cũng tìm thấy dấu vết của cấu trúc mảnh trò. Cảnh múa, hát của thiếu nữ cho Văn xem là một mảnh trò rất đặc sắc. Mảnh trò này có thể tách ra để diễn độc lập mà vẫn rất trọn vẹn. Hơn nữa, trong mảnh trò này, người diễn viên có thể phô diễn được nghệ thuật diễn xuất của mình, vận dụng đến nhiều động tác vũ đạo. Đặc điểm này rất gần với cách biên kịch của kịch hát truyền thống, để diễn viên phô diễn tài năng vừa múa, vừa hát. Mảnh trò này, cũng gợi cho người tiếp nhận liên tưởng đến các mảnh trò của đào lẳng ghẹo trai trong kịch hát dân tộc, như: Loan Dung ve Phụng Đình, Nguyệt Cô ghẹo Tiết Giao, bà Chúa học đàn, Thị Màu lên chùa…

Rõ ràng là dù có ý thức hay không thì cấu trúc mảnh trò vẫn để lại dấu vết trong thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 rất đậm nét. Điều đó đã góp phần làm nên cái riêng rất độc đáo cho Kịch nói Việt Nam. Sau này, có nhà viết kịch đã thăng hoa với cấu trúc được khơi nguồn từ thi pháp kịch hát truyền thống của dân tộc này và tạo ra những vở Kịch nói mang đậm cấu trúc mảnh trò. Một trong những vở kịch đó là: *Lời nói dối cuối cùng, Hồn Trương Ba – da hàng thịt* của Lưu Quang Vũ.

Thi pháp kịch hát truyền thống quan niệm: *có tích mới dịch nên trò*. Điều này có nghĩa là *tích*, tức là cốt truyện được coi là yếu tố then chốt. Muốn diễn kịch thì cần có cốt truyện, tức là cần trả lời câu hỏi: Diễn kịch về cái gì? Đặc điểm này có quan hệ mật thiết với yếu tố tự sự của kịch hát dân tộc mà chúng tôi sẽ phân tích, so sánh cụ thể ở mục tính hành động. Đặc điểm này có sự khác biệt so với kịch phương Tây, khác với quan niệm về sự phát triển của hành động và xung đột trong kịch.

Cốt truyện vở Tuồng *Hồ Nguyệt Cô hóa cáo* kể về quá trình tha hóa của một con người. Từ cốt truyện rất căn bản này, tác giả đã đưa vào nhiều mảnh trò như: Nguyệt Cô ghẹo Tiết Giao, Tiết Giao đoạt ngọc, Nguyệt Cô hóa cáo… Những mảnh trò được đưa vào là để hành động hóa các sự kiện xảy ra với cuộc đời nhân vật. Qua các mảnh trò đó, khán giả nhận biết được nhân vật cùng lỗi lầm của họ.

Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20, tiếp thu tư duy của nghệ thuật biên kịch truyền thống nên nhiều tác phẩm đặt cốt truyện lên trước sau đó bồi đắp vào cốt truyện đó những mảnh trò. *Ông Tây An Nam* là một ví dụ. Câu chuyện kịch kể về sự lố lăng, miệt thị cha mẹ, miệt thị dân tộc của một con dân nước Việt được cha mẹ nuôi ăn học vài năm ở Pháp. Để cấu tứ cho cốt truyện này, tác giả đã đưa vào nhiều mảnh trò như: trò đối thoại giữa Cử Lân với cha mẹ, Cử Lân với Tham Tứ, Cử Lân với Khiếu, Cử Lân với Kim Ninh… để từng bước, từng bước, *ông Tây giả cầy* bộc lộ bản chất, người tiếp nhận nhận diện nhân vật.

Kịch nói tiếp thu yếu tố cốt truyện và yếu tố cấu trúc của kịch hát dân tộc có mối quan hệ khăng khít với nhau. Tiếp thu yếu tố cốt truyện là tiền đề dẫn tới việc tiếp thu yếu tố cấu trúc.

Các tác giả của kịch cổ điển Pháp thường tập trung miêu tả xung đột giữa cá nhân với quốc gia, giữa tình yêu và sự nghiệp, giữa quyền lợi và nghĩa vụ. *Le Cid* của Corneil là vở Bi kịch đại diện tiêu biểu cho khuynh hướng sáng tác này. Xung đột kịch nổ ra từ mâu thuẫn không thể hòa giải giữa cái chung và cái riêng tức là giữa cá nhân và xã hội, giữa lý trí và tình cảm. Vì bổn phận làm con, vì sự hiếu thuận của đạo làm con, Rodrigue buộc phải thách đấu với bố vợ tương lai và giết chết ông. Rồi cũng vì bổn phận và trách nhiệm của một người con, Simen người yêu Rodrigue tha thiết, cũng đến yêu cầu nhà vua xét xử Rodrigue. Sự việc tạm hoãn lại khi quân Moor đến xâm lược, Rodrigue và Simen gác lại tình riêng, gác lại bổn phận để Rodrigue làm nghĩa vụ với đất nước. Khi thắng lợi vinh quang trở về, chàng quay trở lại với món nợ phải trả bằng máu.

Tuồng quân quốc của chúng ta cũng khai thác hình thái xung đột này. Vở Tuồng *Sơn hậu* là một ví dụ điển hình. Đổng Kim Lân và Khương Linh Tá vì bổn phận của kẻ làm tôi, vì trách nhiệm với quốc gia nên đã xung đột với anh em họ Tạ. Xung đột lên cao khi cả Đổng Kim Lân và Khương Linh tá đều không nghĩ đến bản thân mà nguyện quên mình vì nghĩa lớn, vì chữ trung, chữ hiếu. Tuy nhiên, đây chỉ là một mảng hình thái xung đột trong Tuồng. Bên cạnh Tuồng quân quốc, với những vở về đề tài quốc gia, dân tộc, khai thác hình thái xung đột giữa chữ trung với chữ hiếu, giữa cá nhân với lợi ích dân tộc, giữa tình riêng với nghĩa cả; còn có Tuồng đồ. Tuồng đồ đi vào cuộc sống hàng ngày của người dân. Cũng giống như Chèo, chủ yếu đi vào cuộc sống của người nông dân với rất những hỉ, nộ, ái, ố… đằng sau lũy tre làng. Dù có khai thác những hình thái xung đột khác nhau, nhưng các nhà nghiên cứu đều thống nhất cho rằng sân khấu truyền thống của ta là sân khấu giáo huấn đạo đức, vấn đề được khai thác nhiều nhất vẫn là vấn đề đạo đức.

Tiếp nối truyền thống này, xung đột được khai thác trong đại đa số kịch bản Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20 là vấn đề đạo đức, vấn đề xung đột trong văn hóa ứng xử. Từ Vũ Đình Long đến Nguyễn Hữu Kim, Vi Huyền Đắc, Đoàn Phú Tứ, Tương Huyền, Vũ Trọng Phụng, Vũ Trọng Can, Khái Hưng, Nguyễn Nhược Pháp… đều đi vào hình thái xung đột này.

Sau *Chén thuốc độc*, Vũ Đình Long viết *Tòa án lương tâm,* tiếp tục khai thác hình thái xung đột là vấn đề đạo đức.Vấn đề đạo đức được triển khai trong kịch bản này là nghĩa vợ chồng. Cô giáo Quý vì mê cậu Ả Quay mà đối xử tệ bạc với chồng. Xung đột lên cao trào khi cô cùng nhân tình giết chết chồng, rồi lại giết chết bạn chồng và tên nô bộc trong nhà chỉ để được tự do quan hệ yêu đương với nhau. Vợ chồng là đạo mà cũng là nghĩa. Xã hội tha hóa, nhân tình thế thái cũng tha hóa, các giá trị đạo đức bị băng hoại. Vũ Đình Long miêu tả đầy xót xa xung đột này. Cô giáo Quý, cậu Ả Quay cuốn vào cơn lốc băng hoại nhân phẩm, quay cuồng với những toan tính và khi nhìn lại thì tất cả đã quá muộn.

Không đẩy mâu thuẫn đến cái chết như Vũ Đình Long, Khái Hưng có cách khai thác khác trong *Đồng bệnh*. Ông để nhân vật của mình cuốn vào dục vọng, cuốn vào khát vọng gả con để có của, gả con để mong có thể trả được nợ, gả con để có thể khôi phục lại được gia sản. Những toan tính đó của ông Đán được đặt cạnh ước mong rất tình, rất người của ông Nghị là tìm mọi phương thuốc để chữa trị bệnh cho ông Đán mà không mảy may nghĩ đến việc ông Đán đang *đóng kịch*, đang *diễn Tuồng* để lừa gạt cả gia đình ông Nghị, hòng chiếm được cảm tình của ông Nghị và cố tạo cơ hội cho Lan gặp gỡ Hương. Khai thác một lát cắt khác, nhưng cũng vẫn là vấn đề đạo đức, một hình thái xung đột quen thuộc trong thi pháp kịch hát truyền thống.

Một yếu tố nữa, xung đột trong kịch hát truyền thống chủ yếu là xung đột giữa số phận cuộc đời nhân vật và hoàn cảnh xung quanh: Thị Phương dắt mẹ chồng đi ăn mày sa vào hang quỷ, quỷ đực đòi ăn thịt, quỷ cái động lòng thương, rồi lại sa vào tay thần Rừng, thần rừng động lòng thương tha, nhưng khi sa vào tay thần linh, thần linh đã móc mắt nằng; Thị Kính bị vu giết chồng phải đi tu, rồi bị Thị Mầu vu oan, bị làng đánh đòn, phải nuôi con Thị Mầu, bị ra ở Tam quan, rồi phải đi ăn xin để nuôi con… Bản chất của những xung đột này không phải là xung đột một mất một còn như trong kịch cổ điển Pháp. Những đau khổ, bất hạnh mà nhân vật phải trải qua chỉ để thử thách đạo đức của nhân vật. *Uyên ương* của Vi Huyền Đắc cũng khai thác xung đột theo hướng này. Cậu Ngọc Hồ bị đẩy vào hoàn cảnh trớ trêu: mù mắt do bị sét đánh. Cô Cẩm Hà đã hứa hôn với Ngọc Hồ không vì hoàn cảnh bi thương của Ngọc Hồ mà thoái hôn. Ngược lại, cô nỗ lực để được kết hôn với Ngọc Hồ, mặc cho Ngọc Hồ vì mặc cảm mà khước từ. Hoàn cảnh đau thương đã trở thành cái cớ, thành thử thách đối với đạo đức, nhân cách của cả Cẩm Hà và Ngọc Hồ. Cũng giống như các vở kịch hát truyền thống, cuối cùng sau những vật lộn, sau những nỗ lực để vượt lên hoàn cảnh, Ngọc Hồ và Cẩm Hà đã được hạnh phúc bên nhau.

Một trong những đặc điểm có tính đặc định của Kịch nói đó là ngôn ngữ đối thoại. Kịch sử dụng ngôn ngữ đối thoại để diễn tả xung đột, hành động… Đối thoại trong Tuồng, Chèo vừa có nói, vừa có hát. Kịch nói Việt Nam tuy không vừa nói, vừa hát như trong kịch hát nhưng một số yếu tố của kịch hát dân tộc đã được chuyển hóa vào Kịch nói một cách tự nhiên để phù hợp với văn hóa, với thói quen tiếp nhận nghệ thuật sân khấu của người Việt.

Tuồng và Chèo là kịch hát, nhưng trong bản thân các loại kịch chủng này, nhân vật không phải lúc nào cũng đối thoại bằng cách hát. Kịch hát truyền thống của chúng ta ghi nhận những màn đối thoại bằng lời nói rất hay và độc đáo như: màn đối thoại Đổng Kim Lân, Khương Linh Tá thử Lê Tử Trình trong vở Tuồng *Sơn hậu*; màn việc làng, màn xã Trưởng mẹ Đốp trong vở Chèo *Quan Âm Thị Kính* và nhiều màn hề đối thoại với cậu trong các vở Chèo cổ… Các màn đối thoại này được *bác thơ* xây dựng rất đặc sắc, nó thể hiện rõ tính cách nhân vật cũng như tư tưởng của người kể chuyện.

Màn đối thoại giữa Cử Lân và Khiếu ở Sen 1, hồi thứ hai trong *Ông Tây An Nam* của Nam Xương có nét hao hao giống với các màn hề - cậu trong các vở Chèo cổ. Màn đối thoại không dừng ở việc hai nhân vật giao đãi, mà chủ yếu là để thể hiện tính cách nhân vật, người ở bóc mẽ chủ: bóc mẽ thói sính ngoại, miệt thị dân tộc, coi khinh cội nguồn của *ông Tây giả cày*.

Một trong những biện pháp gây cười thường thấy trong Chèo đó là sử dụng từ đồng âm, dị nghĩa để gây cười. Điều này chúng ta cũng được thấy trong Ông Tây An Nam của Nam Xương. Người tiếp nhận không chỉ cười cái sự lố lăng của Cử Lân, Khiếu khi nói tiếng Tây giả cầy mà còn phải bấm bụng trước màn đối thoại giữa Cử Lân và Bộc. Kẻ nói tiếng Tây, người hiểu sang tiếng Việt.

*“Cử Lân: Il y a oui, ou non! Không biết, mais con lơn toi? Oui ou non?”.* [53. Tr.211]Bộc lại hiểu sang nghĩa khác và trả lời: *“Bẩm quan lớn, lợn chưa mua, chưa làm lông”.* [53. Tr.211]Cách chơi chữ kiểu đồng âm khác nghĩa đã được Nam Xương vận dụng linh hoạt và tài tình, biến cuộc đối thoại của hai thày trò thành một màn hài châm biếm.

Bi kịch phương Tây có rất nhiều đoạn độc thoại, nhân vật dùng độc thoại để bộc lộ tâm trạng, bộc lộ tính cách, thể hiện tư tưởng và cũng có khi dùng độc thoại để dẫn truyện. Kịch hát truyền thống của dân tộc ta không có nhiều độc thoại. Có chăng, ta chỉ tìm thấy dấu vết độc thoại trong một số vai hề. Có lẽ, thấm nhuần văn hóa tiếp nhận của dân tộc, nên kịch Việt Nam không có nhiều độc thoại. Trong Bi kịch được nhiều nhà nghiên cứu coi là Bi kịch đầu tiên của lịch sử kịch Việt Nam, *Vũ Như Tô,* tần xuất xuất hiện của độc thoại cũng rất ít: chỉ có 03 lần nhân vật độc thoại và dung lượng độc thoại trong mỗi lần ấy cũng không dài. Ở lớp 3, hồi 3, Vũ Như Tô độc thoại khoảng ¼ trang giấy; lớp 9, hồi 3 lại vẫn là Vũ Như Tô độc thoại chưa đến 1 trang giấy; lớp 6, hồi 4 Phó Cõi độc thoại khoảng ¼ trang giấy.

Từ xa xưa, tính hành động đã được coi là đặc trưng thể loại của kịch. Kịch nói phương Tây, trừ kịch tự sự của Becton Brech, phần đa đều hướng tới hành động kịch là hành động hiện tại hóa, tức là hành động đang diễn ra và tự nó diễn ra trong sự thống nhất nội tại của nó. Vì vậy, thi pháp gắn liền với lí luận này đó là các hành động trong kịch tự nó diễn ra, như cuộc sống, như sự mô phỏng hành động và cuộc sống đang diễn ra trên thực tiễn vậy. Lý thuyết này của kịch phương Tây có điểm khác với kịch hát truyền thống của Việt Nam.

Kịch hát truyền thống của chúng ta mang tính tự sự cao. Sân khấu luôn cho khán giả thấy là chúng tôi đang kể một câu chuyện, kể về chuyện đã xảy ra trong quá khứ bằng một thì *quá khứ tiếp diễn*. Chèo cổ thường mở đầu bằng một vai giáo đầu, giáo đầu thông báo cho khán giả biết là sẽ kể một câu chuyện gì, giới thiệu tích trò và nhân vật. Sau đó câu chuyện kịch mới bắt đầu diễn ra. Và khi chuyện kịch đang diễn ra, lại có sự xuất hiện của tiếng đế. Khi thì tiếng đế để bình luận về hành động của nhân vật, lúc lại làm cầu nối giữa người xem và nhân vật. Tiếng đế ấy, mỗi khi vang lên lại khiến cho kịch trùng xuống, làm người tiếp nhận chợt bừng tỉnh và nhận ra là chúng ta đang tiếp nhận kịch chứ không phải đời, chúng ta đang nghe kể chuyện chứ không phải cuộc sống đang diễn ra trước mắt.

Tiếp nối cội nguồn này, nhiều văn sĩ của chúng ta khi viết kịch cũng đã tự sự hóa kịch bản của mình. Như trong *Vũ Như Tô* của Nguyễn Huy Tưởng, trước khi vào kịch, tác giả có đề tựa:

*Chẳng biết Vũ Như Tô phải hay những kẻ giết Vũ Như Tô phải. Đài Cửu trùng không thành, nên mừng hay nên tiếc? Tháp người Hời nguyên là giống Angkor! Một vật liêu quên cả đài cao mộng lớn. Công ông cha hay là nỗi thiệt thòi? Ôi khô khan! Ôi gay gắn! Nhưng đừng vội tủi. Sức sống tràn đi từ ải Bắc đến đồng Nam. Than ôi! Như Tô phải hay những kẻ giết Như Tô phải? Ta chẳng biết. Cầm bút chẳng qua cùng một bệnh với Đan Thiềm.* [53. Tr.610]

Với lời đề tựa này, không chỉ thể hiện quan điểm đồng cảm với khát vọng của Vũ Như Tô mà Nguyễn Huy Tưởng đã đưa kịch của mình lùi một thì động từ, đưa về thì quá khứ tiếp diễn. Tức là giống như kiểu của kịch hát truyền thống.

Dấu vết tự sự còn thấy nhiều trong kịch của Đoàn Phú Tứ, Vi Huyền Đắc, Khái Hưng. Trong *Ngã ba* của Đoàn Phú Tứ, ta thấy liên tiếp xảy ra các sự kiện: Hùng bị súng bắn, Tuyền tự vẫn và được người nhà Hùng cứu, Lão Trượng và thiếu nữ đến nhà Hùng ở… các sự kiện này không có sự liên quan nội tại đến nhau nhưng đã được tác giả sắp đặt theo trình tự thời gian và làm ảnh hưởng đến số phận và cuộc đời của các nhân vật. Cách kể chuyện theo lối tự sự kiểu này rất giống trong Chèo cổ. Thị Phương trong *Trương Viên* là người phụ nữ đức hạnh, cuộc đời nàng trải qua hết biến cố này đến biến cố khác: vừa lấy chồng đã phải xa chồng vì nạn binh đao, rồi nàng và mẹ chồng chạy loạn; khi thì gặp quỷ đòi ăn thịt; lúc lại bị thần rừng đòi ăn thịt, khoét mắt và rồi nàng bị khoét mắt thật. Tai bay vạ gió liên tiếp xảy ra với cuộc đời nàng. Về cơ bản, các sự kiện ấy cũng không có liên quan mật thiết với nhau, chúng liên tiếp ập đến cuộc đời nàng. Người xem, người đọc, cứ thế tiếp nhận các sự kiện, sự biến xảy ra với nhân vật của mình như một thói quen thưởng thức nghệ thuật. Còn người viết cũng viết như thể để thỏa mãn cái *gu* rất truyền thống ấy.

Bằng việc so sánh, phân tích trên đây, chúng ta đã thấy được sự ảnh hưởng, sự tiếp thu thi pháp kịch hát truyền thống trong thi pháp Kịch nói nửa đầu thế kỷ 20. Những ảnh hưởng và tiếp thu này đã mang đến cho Kịch nói Việt Nam một dáng nét riêng, một dáng nét vừa truyền thống lại vừa hiện đại. Có thể nói, từ một hiện tượng cưỡng bức văn hóa, trên nền hệ giá trị thẩm mỹ dân tộc, chúng ta đã có một sản phẩm văn hóa độc đáo, mang tính riêng, mang bản sắc dân tộc và không bị trộn lẫn trong thi pháp kịch nhân loại.

3.3. Luận bàn về thi pháp Kịch nói Việt Nam hiện nay từ sự phát triển của thi pháp Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20

Tìm lại dấu vết thi pháp của những vở kịch thời kỳ đầu khi Kịch nói mới ra đời, luận bàn về nó không chỉ là việc làm tổng kết lại lịch sử, nghiên cứu sinh hy vọng tìm đến quá khứ, tìm đến với khí tiết của giai đoạn trước để có được những vận dụng nhất định vào đời sống nghệ thuật kịch hiện tại. Khi mà Kịch nói của chúng ta đang bế tắc, chưa tìm được hướng đi để có thể lại hấp dẫn được khán giả như thời kỳ đầu mới ra đời hay như những thập niên 70, 80 của thế kỷ 20.

Cuộc sống hiện đại, Việt Nam mở rộng giao lưu với tất cả các nước trong khu vực và trên thế giới. Trên hành trình giao lưu đó, nếu hành trang của chúng ta chỉ là những cái chúng ta tiếp thu được, mà không dựa trên những giá trị căn cốt của mình, chúng ta sẽ rất nhanh chóng bị hòa tan, bị mai một và tan biến. Tinh thần quốc tế cần được phát huy trên nền tảng dân tộc hiện đại.

Cha ông ta đã học hỏi Kịch nói phương Tây, trên cơ sở thi pháp Kịch nói phương Tây vận dụng sáng tạo và cho ra đời Kịch nói Việt Nam; đưa việc sáng tác, biểu diễn và thưởng thức Kịch nói thành một trào lưu phát triển mạnh mẽ trong đời sống xã hội Việt Nam nửa đầu thế kỷ 20. Làm được điều đó căn bản là do thế hệ đi trước đã biết biến cái quốc tế thành cái riêng mang bản sắc dân tộc. Đây là việc làm, là hướng đi cần được tiếp tục phát huy trong đời sống kịch hiện nay.

Trong quá khứ, sau thời kỳ đầu của Kịch nói Việt Nam, những năm 1980, Lưu Quang Vũ đã có những sáng tạo độc đáo theo hướng tiếp cận này và cho ra đời vở kịch *“Hồn Trương Ba – da hàng thịt”.* Lưu Quang Vũ đã vận dụng cấu trúc mảnh trò như một thi pháp thể loại. Trên thực tế, đây vẫn là một kịch bản Kịch nói với kết cấu các màn, các cảnh diễn như: Cảnh trên thiên đình; Cảnh dưới hạ giới, nhà Trương Ba; Cảnh nhà người Hàng Thịt; Cảnh hồn Trương Ba và bà vợ… nhưng trong đó lại có các mảnh trò chính, đặc sắc tạo nên vở kịch: Nam Tào – Bắc Đẩu xóa sổ nhân mạng; Đế Thích đánh cờ nơi hạ giới; Trương Ba từ trần; Vợ Trương Ba đại náo thiên đình; Hồn Trương – Da Hàng thịt…

Lưu Quang Vũ vẫn theo kết cấu kịch phương Tây với tình huống xuất phát là sự bất cẩn, vô trách nhiệm của Nam Tào – Bắc Đẩu; xung đột kịch tăng dần khi Trương Ba bị chết oan, rồi hồn Trương Ba nhập vào xác anh Hàng Thịt; nút kịch thắt chặt lại khi những rắc rối mà hồn nọ xác kia ngày càng gia tăng, người nhà ông Trương Ba không thể chấp nhận được những trái khoáy mà xác ông Hàng Thịt mang đến, còn vợ anh Hàng Thịt cứ dứt khoát đòi chồng; Xung đột này chùng xuống ở cảnh hồn Trương Ba về giúp vợ Hàng Thịt; Và xung đột được giải tỏa khi hồn Trương Ba quyết định tách hoàn toàn ra khỏi xác anh Hàng Thịt. Nhưng trên nền logich ấy, vẫn có thể tách các mảnh trò: Nam Tào – Bắc Đẩu xóa sổ nhân mạng; Đế Thích đánh cờ nơi hạ giới; Trương Ba từ trần; Vợ Trương Ba đại náo thiên đình; Hồn Trương – Da Hàng thịt ra diễn độc lập mà người xem vẫn có thể tiếp nhận được các mảnh trò đó một cách độc lập tương đối. Trên thực tế, người ta đã tách các mảnh trò này ra để diễn nhiều như tách các mảnh trò: Thiện Sỹ hỏi vợ; Thị Kính cắt râu chồng; Thị Màu lên chùa; Mẹ Đốp – Xã Trưởng trong vở Quan Âm Thị Kính. Có những khán giả nhớ được các mảnh trò: Nam Tào – Bắc Đẩu xóa sổ nhân mạng; Đế Thích đánh cờ nơi hạ giới mà lại không nhớ được chính xác mảnh trò đó nằm trong vở diễn nào, mạch ngầm của cả vở ra sao. Rõ ràng, lối kết cấu này khiến độc giả, khán giả Việt Nam dễ tiếp nhận hơn và dễ mang đến nơi người tiếp nhận những xúc cảm thẩm mĩ hơn.

Các nhà viết Kịch nói thường hướng tới sự chân thực trong ngôn ngữ đối thoại. Chính vì vậy, người ta có thể thấy được văn hóa, thấy được cách thức sử dụng ngôn từ của từng giai cấp, từng con người với địa vị xã hội khác nhau qua các vở Kịch nói.

Kịch hát lại khác, đối thoại trong kịch hát là lối đối thoại tổng hợp, vừa có nói, vừa có hát. Vì thế, văn chương đối thoại trong kịch hát không chỉ có văn xuôi để nói mà còn có văn biền để nói lối và thơ để hát. Thành ra, khác với Kịch nói, ngôn ngữ đối thoại trong kịch hát vận dụng nhiều các biện pháp tu từ như ước lệ, tượng trưng, cách điệu…

Để dung hòa hai đặc trưng thi pháp thể loại này, với hồn Trương Ba da Hàng Thịt, Lưu Quang Vũ đã tìm đến với chất liệu cuộc sống mà ở đó tiềm ẩn nhiều yếu tố ẩn dụ, ước lệ, tượng trưng… đó là chuyện dân gian. Câu chuyện dân gian về cuộc đổi hình, thoát xác đã được Lưu Quang Vũ kể lại bằng sân khấu Kịch nói với rất nhiều ý tứ mới. Nhưng màu sắc cũng như âm hưởng tác phẩm kịch này mang lại là âm hưởng của những câu chuyện dân gian với những huyền bí qua nghệ thuật ẩn dụ, ước lệ, tượng trưng và cách điệu. Chúng ta cùng thử khảo sát một đoạn trong vở kịch:

*Vợ Trương Ba: - Tôi dọn nhà, thấy thẻ hương dắt trên cột, tôi thắp ba nén lên bàn thờ ông Trương Ba, bỗng thấy y như có trận gió cuốn mình đi, vừa định thận thì thấy mình đã ở đây, nhìn xuống dưới chỉ thấy mây là mây, mới đoán mình đã ở trên giời…*

*Tiên à, Quan nhà giời à? Nam Tào, Bắc Đẩu à? Thế thì (xăm xăm tiến đến trước mặt Nam Tào, Bắc Đẩu) Tôi đã lên được đến đây, tôi phải hỏi các người cho ra lẽ. Tại sao chồng tôi phải chết? Ông ấy tốt là thế, hiền hậu là thế, sao các người nỡ… (Quát to, tay vung cái liềm) Đồ độc ác! Đồ bất nhân! (Nam Tào, Bắc Đẩu sợ hãi lùi vào một góc) Các người phải trả lời tôi: Tại sao?* [57.Tr.945-946]

Rõ ràng là huyền bí. Một con người chỉ cần đốt 3 nén nhang là đã có thể lên đến Trời, lại còn ra sức quát mắng quan nhà Trời nữa chứ. Ẩn sâu dưới lớp ngôn ngữ này lại là một cú huých mạnh vào hiện thực cuộc sống, nơi mà các thế lực thống trị đang tác oai tác quái hoành hành. Sự ngoa dụ trong ngôn ngữ của bà vợ Trương Ba là sự ngoa dụ rất quen trong kịch hát dân tộc.

Tìm đến với những mạch nguồn dân gian khiến cho tất cả những yếu tố tưởng chừng như xa lạ với Kịch nói là tượng trưng, ước lệ, ẩn dụ trở nên nhuần nhuyễn, mềm mại và tạo được cái duyên riêng trong từng lớp kịch, từng đoạn đối thoại.

Kịch là sự hiện tại hóa sự vật. Thi pháp kịch hát truyền thống Việt Nam lại là sự quá khứ hóa. Khác với kịch phương Tây, nó không coi sự việc là đang diễn ra mà coi câu chuyện kịch là cái đã xảy ra và bây giờ sân khấu thông qua nghệ thuật biểu diễn kể lại câu chuyện đó. Cũng vì thế mà Lưu Quang Vũ chọn cho mình cách kể lại một câu chuyện dân gian. Câu chuyện ấy đã xảy ra, giờ đây ông Vũ kể lại, tất nhiên kể lại theo cách của ông và đưa vào đó những tư tưởng chủ đề mới. Ông cũng không chấp nhận để hồn ông Trương Ba chứa đựng trong một cái vỏ không phù hợp là xác ông Hàng Thịt như trong chuyện dân gian mà đã cải biên, đưa thêm vào màn đấu tranh giữa Hồn và Xác để rồi sau cuộc đấu tranh từ thế giằng co sang quyết liệt ấy, Hồn đã có được quyết định táo bạo và dứt khoát: rời khỏi cái xác không phù hợp như một sự giải thoát cho cả hai.

Bên cạnh các yếu tố về cấu trúc, ngôn ngữ đối thoại, cách tiếp cận, xử lý và cách thức diễn tả cuộc sống chịu ảnh hưởng của thi pháp truyền thống, trong Hồn Trương Ba, da Hàng Thịt, Lưu Quang Vũ còn vận dụng yếu tố nhân vật với số phận cuộc đời và yếu tố tự sự (kể câu chuyện kịch theo trình tự thời gian từ khi ông Trương Ba còn sống, ông chơi cờ với Đế Thích đến khi ông lìa đời, vợ ông lên đòi Nam Tào Bắc Đẩu sửa sai đến khi ông được nhập vào xác ông Hàng Thịt cùng những bất tiện mà tâm hồn và thể xác không phù hợp đem lại, cho đến khi hồn Trương Ba quyết định ra đi). Tất nhiên, những yếu tố này không phải là đặc sản của thi pháp kịch hát truyền thống Việt Nam nên chúng tôi không đi sâu khảo sát, phân tích mà chỉ dừng lại ở việc gọi tên để thấy được sự đan xen, hoàn quện giữ thi pháp Kịch nói phương Tây với thi pháp kịch hát truyền thống Việt Nam trong một tác phẩm. Theo chúng tôi, sự tiếp cận và xâm thực này không chỉ mang đến bản sắc riêng cho Kịch nói Việt Nam mà còn tạo được hiệu quả thẫm mĩ nơi người tiếp nhận và góp phần làm tăng tính hấp dẫn cho tác phẩm kịch.

Với những sáng tạo này, *“Hồn Trương Ba – da hàng thịt”*của Lưu Quang Vũ không những nhận được sự đón nhận nhiệt tình của khán giả Việt Nam nhiều thế hệ mà khi đi biểu diễn ở nước ngoài, vở kịch cũng nhận được sự hưởng ứng nhiệt tình của khán giả và bạn bè quốc tế. Đây là vở Kịch nói đầu tiên của Việt Nam mang ra nước ngoài công diễn. Năm 2002, *“Hồn Trương Ba – da hàng thịt”* đã được ê-kip đạo diễn người Anh dàn dựng và công diễn tại nhà hát Yellow Earth với tên *“The Butcher`s skin”.*

Nối tiếp cách tiếp cận này, khi sân khấu Việt Nam nói chung, Kịch nói Việt Nam nói riêng đang thiếu vắng khán giả, năm 2016 NSƯT Trần Lực đã tìm đến với phương pháp sáng tạo của sân khấu truyền thống để kết hợp với Kịch nói theo kiểu phương Tây, làm thức tỉnh khán giả hiện đại, kéo khán giả *ùn ùn* đến với Kịch nói và mang đến cho vở diễn của mình Huy chương Bạc tại Liên hoan Sân khấu Thủ đô 2016 khi dựng lại *“Quẫn”* của Lộng Chương theo phương pháp của kịch hát truyền thống.

Quẫn là một Hài kịch rất hay của Lộng Chương, đã từng làm mưa làm gió trên sân khấu kịch Việt Nam một thời nhưng tư tưởng chủ đề cũng như những giá trị xã hội của nó không còn phù hợp với hiện thực xã hội của ngày hôm nay. Cái cười trước sự hám của, tư lợi của giai cấp tư sản trong giai đoạn công tư hợp doanh có vẻ không còn thích hợp trong thời kinh tế thị trường.

Tiếp cận kịch bản Quẫn bằng cái nhìn của người hôm nay, Trần Lực đã rất tinh tế và chi tiết khi phân tích kịch bản, dàn dựng vở diễn. Kịch bản được Trần Lực viết lại, cấu tứ lại bằng tư duy đương đại nên Quẫn của Trần Lực có một lôgich mới.

Ngay từ đầu vở kịch, Trần Lực đã cuốn người xem vào mối lo của ông bà Đại Cát: lo cất dấu, tẩu tán tài sản. Trên sân khấu, tâm trí của ông bà Đại Cát lúc nào cũng căng như dây đàn, toan tính cất giữ, chia chác tài sản. Ông bà không có được một phút yên thân

Trần Lực không sử dụng âm nhạc theo lối hiện đại, hòa âm, phối khí cầu kỳ. Âm thanh, âm nhạc được dùng trong vở diễn chủ yếu là từ lời của diễn viên. Những lời thơ, lời hát có sức lay động, ăn nhập một cách hoàn mỹ với mạch kịch cũng như âm hưởng chủ đạo của toàn vở.

Nghệ thuật ước lệ và tả thần của kịch hát dân tộc đã được NSUT Trần Lực khai thác khá đắt. Mỗi lần câu hát *Ai lo tăng gia mà không ra sức, mà không ra sức đánh giặc giữ làng*… vang lên, ta lại thấy được không khí chung của cả xã hội lúc bấy giờ. Không khí ấy bao trùm lên toàn xã hội, tác động mạnh đến cuộc sống của mỗi người dân. Tất cả mọi người, dù vô tình hay hữu ý, dù chủ quan hay khách quan, dù muốn hay không thì đều bị cuốn vào vòng quay đó. Ông bà Đại Lợi dù đang tìm cách cất dấu của cải, cụ Đại Lợi, cô Đại Hưng đang tìm đủ mọi ngón nghề để giành lấy phần tài sản của mình; hay như bọn Ba Lường, bọn đang lợi dụng sự hỗn loạn của xã hội để trục lợi thì tất cả đều có một mối lo chung, một mối lo công tư hợp doanh, lo quyền lợi của mình bị xâm hại, lo mình không có được nhiều quyền lợi. Và dù đang làm gì, trong đầu họ đang toan tính ra sao thì ngay khi thấy bị động họ lập tức như một cái máy kêu ra rả: *Ai lo tăng gia mà không ra sức*… Trần Lực quả là tài tình. Anh tìm được cách kể chuyện, cách tả thần quá đắt! Sự đối lập giữa bản chất bên trong, giữa những toan tính mà họ đang thực hiện với những ngôn từ được phát ra kiểu *loa phường* của họ khiến sân khấu vỡ òa với những tràng cười của khán giả.

Trần Lực hóm hỉnh nhưng không phải kiểu đả kích sâu cay. Anh nhìn sự tư lợi của giai cấp tư sản bằng cái nhìn cảm thông. Đúng như cách anh nhìn cuộc đời. Cách nhìn đó của anh nhận được sự đồng cảm của không ít khán giả hôm nay. Bởi ai cũng hiểu, tiền bạc đâu dễ ai rời ra. Người đi xem Quẫn của Trần Lực không thấy ghét vợ chồng Đại Lợi mà thấy thương họ. Nhưng cũng không phải là cái thương cho sự không hợp thời. Mà là thương cho kẻ cùng quẫn, thương cho cái cảnh bùng nhùng mà ông bà Đại Lợi không thể nào thoát ra được, càng cố thoát ra lại càng vướng vào. Ông bà tuy nhiều tiền, nhiều bạc vàng nhưng không có một phút yên thân, không có được một giấc ngủ ngon. Ngay trong khi ngủ, ông bà cũng lo cất dấu vàng.

Cách dấu vàng của Trần Lực cũng rất thông minh. Nếu Lộng Chương dấu vàng ở đằng sau các khung ảnh, như một cách điểm chỉ, gọi mặt đặt tên dõng dạc, thì Trần Lực lại tìm được chỗ cất dấu rất hợp với phong cách nghệ thuật của anh. Đó là sự tối giản trong bài trí sân khấu. Đó là sự ước lệ, tượng trưng đến cô đặc. Chiếc hòm đặt giữa sân khấu vừa là nơi cất dấu vàng, vừa là sân khấu, lại vừa là đạo cụ. Chính nhờ chiếc hòm này mà nhân vật Đại Lợi có đất diễn.

Trần Lực đã kết hợp nhuần nhuyễn giữa các thủ pháp nghệ thuật trong sân khấu truyền thống với Kịch nói, thổi hồn đương đại vào một kịch bản có tuổi đời hơn một phần hai thế kỷ. Anh mang cả Rap, Hiphop vào “*Quẫn”*  nhưng người xem lại không thấy lệch, không thấy chênh mà ngược lại còn cuốn hút được người xem và mang đến sự hấp dẫn mới, giá trị thẩm mỹ mới cho “*Quẫn”*. Học theo lối cấu trúc mảnh trò của kịch hát dân tộc, *Quẫn* của Trần Lực đã được cấu tứ lại so với *Quẫn* của Lộng Chương và thực tế là cách làm đó đã mang đến cảm hứng, cảm xúc mới cho người xem, *rút được hầu bao* của họ và kéo họ đến với Kịch nói.

Cũng với cách làm đó, *Nàng Kiều* của Trần Lực cũng đã được anh biên tập lại từ *Truyện Kiều* của Nguyễn Du. Kể một câu chuyện cũ, quen thuộc với với người dân Việt Nam, nhưng lại bằng một cách nhìn mới, với một nàng Kiều mạnh mẽ, quyết liệt, chủ động và thông minh. Tác giả lại tìm đến với các trình thức thể hiện của Tuồng để diễn tả nhân vật và xung đột. Cách làm kết hợp hài hòa, tinh tế của Trần Lực giữa hiện đại và truyền thống đã nhận được sự hưởng ứng nhiệt tình của đông đảo khán giả Hà Nội và thành phố Hồ Chí Minh. Ý tưởng độc đáo của Trần Lực đã nhận được dự án hợp tác của Viện Goethe tại Việt Nam.

Rõ ràng, khi biết kết hợp một cách nhuần nhị và sáng tạo giữa cái được tiếp nhận với cái vốn có của dân tộc, tức là giữa sản phẩm ngoại lai với bản sắc văn hóa dân tộc, sẽ cho ra đời những sản phẩm có giá trị, có sức hấp dẫn không chỉ với khán giả trong nước mà còn với cả khán giả nước ngoài.

Từ sự phát triển của các biện pháp mỹ học trong thi pháp Kịch nói Việt Nam thời kỳ đầu, gợi cho chúng tôi những suy nghĩ về việc lựa chọn biện pháp mỹ học, liều lượng kết hợp giữa tính quốc tế, đại chúng với tính dân tộc cần phù hợp với điều kiện kinh tế, chính trị, văn hóa xã hội của từng thời kỳ. Khi Kịch nói mới vào Việt Nam, người dân Việt chưa quen với lối thưởng thức văn hóa của phương Tây thì các yếu tố thi pháp của kịch hát dân tộc đậm hơn, rõ nét hơn. Nhưng khi đã tạo được thói quen thưởng thức, yếu tố thi pháp của kịch hát truyền thống giảm dần về liều lượng, song lại tăng về chất lượng và hướng tới sự tinh tế.

Trở lại với *hiện tượng Quẫn* của Trần Lực, khi Kịch nói đang thiếu vắng khán giả, đang xa rời cuộc sống hiện đại, thì Trần Lực mang cả Rap, mang cả Hip Hop vào Kịch nói, kéo cuộc sống của hơn nửa thế kỷ trước đến cuộc sống đương đại bằng một sợi dây văn hóa truyền thống dân tộc. Ngay lập tức, Trần Lực chinh phục được khán giả.

Cũng cùng ý tưởng này, PGS. Tất Thắng đã viết tác phẩm *Nỗi u sầu*, kể về thân phận người phụ nữ, số kiếp một hồng nhan, một người phụ nữ tài sắc mà đa đoan – Phương Thảo, bằng lối cấu trúc mảnh trò. *Nỗi u sầu* được cấu trúc chặt chẽ theo hành động và xung đột, nhưng lại được cài cắm thêm những mảnh trò tuyệt hay như: mảnh trò đồng dao, mảnh trò tình tự bơi thuyền, mảnh trò giả trang của vua làm người lái buôn và gặp Phương Thảo, mảnh trò cuộc đời người cung nữ. Những mảnh trò này không chỉ tham gia đắc lực vào đặc tả hành động và xung đột, mà còn mang đến sự tươi mới, sự trong trẻo (như mảnh trò đồng dao, mảnh trò tình tự bơi thuyền), hay sự lãng mạn, bay bổng (như mảnh trò tình tự bơi thuyền, mảnh trò giả trang của vua làm người lái buôn và gặp Phương Thảo), hay sự đau xót, tái tê (như mảnh trò cuộc đời người cung nữ) nơi tâm hồn người tiếp nhận.

Trong thực tế Kịch nói Việt Nam đang thiếu vắng Bi kịch, sự xuất hiện của *Nỗi u sầu* đã mang đến cho Kịch nói Việt Nam một luồng gió mới. Cũng giống như nhiều Bi kịch khác của nhân loại, đối thoại trong *Nỗi u sầu* được viết bằng ngôn ngữ sang trọng, trong sáng. Tác giả đã tìm đến văn chương cổ, để những áng văn chương đó xuất hiện trong hoàn cảnh cụ thể, diễn tả được đầy đủ, sâu sắc tâm lý nhân vật. *Nỗi u sầu* không hấp dẫn khán giả kiểu như *Quẫn* của Trần Lực mà thu hút được sự chú ý của tầng lớp trung và cao niên bởi những chiêm nghiệm, những đau đáu, những triết lý nhân sinh về cuộc đời và số phận người phụ nữ cùng những áng văn trác tuyệt. *Nỗi u sầu* nói riêng, Bi kịch nói chung, sẽ góp phần làm sang trọng cho Kịch nói. Sự xuất hiện của *Nỗi u sầu* cũng đã góp phần để Kịch nói Việt Nam phát triển đăng đối hơn về thể tài.

Việc vận dụng sáng tạo thi pháp thể loại cũng đã được một số nhà viết kịch hiện nay ứng dụng vào tác phẩm của mình và mang đến những cảm xúc mới lạ cho người tiếp nhận. Tiếp thu cách làm kịch của cha ông, nhà viết kịch Xuân Đức đã đưa vào chính kịch của mình nhiều yếu tố hài. Yếu tố hài được ông đưa vào chính kịch không làm trùng tiết tấu kịch, cũng không làm mất yếu tố tập trung của kịch, mà ngược lại, từ cái hài ấy, nhân vật được nhận diện toàn diện và sâu sắc hơn. Nhân vật Phiệt trong *Những mặt người thấp thoáng* của Xuân Đức với nhiều yếu tố hài xoay quanh nhân vật này cộng với chi tiết mặt người xuất hiện thấp thoáng qua những ô cửa kính là yếu tố hài mang giá trị triết lý. Cũng chính những yếu tố này đã góp phần làm cho tác phẩm hấp dẫn hơn, cuốn hút hơn, đời hơn và mang đến những bất ngờ cho các tình tiết kịch.

Trước đây, khi viết về chiến tranh, bút pháp được ưa dùng là bút pháp sử thi hóa. Nhân vật thường hiện lên với vẻ đẹp hoàn mỹ, vẻ đẹp của những anh hùng. Nhưng hiện nay, khi tất cả mọi sự việc, hiện tượng đều được nhìn nhận ở góc nhìn đa chiều. Các nhà biên kịch cũng đã có những thay đổi trong bút pháp. Các nhà viết kịch như Xuân Đức, Chu Lai khi viết về chiến tranh, về cuộc sống của những người anh hùng sau thời chiến, đã chuyển dần sang hướng tiếp cận khác, bút pháp sử thi hóa đã được thay thế bằng bút pháp phi sử thi hóa. Nhân vật của chiến tranh, những người anh hùng sau thời chiến vì thế cũng hiện lên đời hơn, thật hơn với tất cả những suy nghĩ, những cảm xúc rất đỗi con người.

Thục của *Những mặt người thấp thoáng* là một thanh niên ưu tú, một chiến binh dũng cảm của thời chiến, nhưng lại bị cuộc khủng hoảng của thời bình gần như nhấn chìm. Kẻ cơ hội như Phiệt lại nhanh chóng đạt được những danh vọng nhờ thói xảo quyệt, lọc lừa. Những lát cắt của cuộc sống, con người trong và sau thời chiến được nhà viết kịch đặc tả, tập trung vào những mâu thuẫn, xung đột khiến tác phẩm cô đọng và có sức hấp dẫn lạ kỳ.

Những thay đổi trong bút pháp chứng tỏ sự tinh tế của nhà viết kịch, họ đã biết trở mình cho phù hợp với đòi hỏi của thực tiễn đời sống và nhu cầu của người tiếp nhận.

**Tiểu kết**

Trải qua 20 năm hình thành và phát triển, Kịch nói Việt Nam từ chỗ chập chững những bước đi đầu tiên đã dần dần khẳng định được vị thế của mình trong dòng chảy văn học nghệ thuật Việt Nam. Để đạt được những thành quả này, nhiều thế hệ hoạt động kịch đã không ngừng cố gắng. Từ chỗ vay mượn, tuân thủ các nguyên tắc của thi pháp kịch nước ngoài, các nhà viết kịch Việt Nam đã dần dần làm chủ thể loại văn học này. Các nguyên tắc, các biện pháp mỹ học cơ bản của kịch được tiếp thu và tuân thủ khá chặt chẽ. Nhưng đó là sự tiếp thu tinh hoa có chọn lọc. Tiếp thu và biến đổi sản phẩm ngoại lai để phù hợp với ngọn nguồn văn hóa dân tộc, tức là tiếp thu ở tư thế chủ động. Một cách rất tự nhiên, thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc đã ảnh hưởng đến thi pháp Kịch nói, mang đến cho thi pháp Kịch nói Việt Nam những đặc điểm, những giá trị mới, làm nên đặc điểm riêng cho thi pháp Kịch nói Việt Nam.

Thi pháp Kịch nói Việt Nam ngoài những đặc điểm về thi pháp kịch mang tính quốc tế, tức là mang đặc trưng thể loại, còn mang đặc điểm riêng, đó là ngọn nguồn văn hóa dân tộc, cụ thể là thi pháp các loại hình sân khấu truyền thống dân tộc – kịch hát truyền thống dân tộc. Những đặc điểm riêng này là cơ sở, là tiền đề để chúng ta có thể phát triển một nền Kịch nói sáng tạo, chuyên nghiệp, mang bản sắc riêng và có sức hấp dẫn. Nhà biên kịch cũng giống như một đầu bếp. Đầu bếp giỏi là hiểu được thực khách và điều chỉnh gia vị cho từng món ăn một cách phù hợp. Nhà biên kịch giỏi cũng là người biết vận dụng sáng tạo thi pháp thể loại cho phù hợp với khán giả và hiện thực đời sống kinh tế, chính trị, văn hóa xã hội.

KẾT LUẬN

Thi pháp là thuật ngữ từ lâu đã được sử dụng trong nghiên cứu văn học nghệ thuật. Thi pháp là cách thức tổ chức chất liệu để sáng tạo nên tác phẩm nghệ thuật. Nghiên cứu thi pháp là một trong những phương pháp nghiên cứu tác phẩm nghệ thuật từ góc nhìn nghệ thuật tổ chức chất liệu.

Nghiên cứu thi pháp Kịch nói là việc làm đã được nhiều học giả đi sâu nghiên cứu. Người đầu tiên nghiên cứu thi pháp Kịch nói là Aristote từ thời cổ đại. Sau Aristote, có nhiều học giả phương Tây, phương Đông nghiên cứu về thi pháp thể loại này. Cho đến nay, nhân loại đã hình thành được một hệ thống lý luận về thi pháp kịch. Do sự phát triển không ngừng của kịch, hệ thống lý luận này liên tục được làm dày thêm và bổ sung những nhân tố mới.

Cho đến nay, việc nghiên cứu thi pháp kịch ở nước ta không còn là vấn đề mới mẻ, nhưng nhiều vấn đề mang tính riêng của thi pháp Kịch nói Việt Nam vẫn còn là những ẩn số, hoặc chưa được nhận diện, hoặc chưa được gọi tên.

Luận án lựa chọn giai đoạn đầu của tiến trình phát triển Kịch nói Việt Nam để nghiên cứu với hy vọng tìm được dấu vết thi pháp Kịch nói Việt Nam từ khi mới ra đời. Qua khảo sát, nghiên cứu, chúng tôi không chỉ tìm thấy dấu vết thi pháp, mà còn thấy được sự phát triển vượt bậc của nghệ thuật kịch từ các biện pháp mỹ học: thể tài, cấu trúc, cốt truyện, xung đột, đối thoại, tính hành động trong giai đoạn đầu này. Trong mỗi biện pháp, sự phát triển ấy được thể hiện ở những khía cạnh, góc độ khác nhau và được biểu hiện cụ thể ở nhiều tác phẩm kịch.

Thi pháp Kịch nói Việt Nam giai đoạn đầu có điểm xuất phát là thi pháp kịch nhân loại, nhưng khi vào nước ta, những người làm Kịch nói đầu tiên phần đa là những người hoạt động trong lĩnh vực kịch hát truyền thống dân tộc. Những kinh nghiệm, những giá trị nghệ thuật của kịch hát truyền thống đã ăn sâu vào tiềm thức những người sáng tạo Kịch nói. Một cách rất tự nhiên, nó thẩm thấu vào thi pháp Kịch nói, làm nên đặc điểm riêng cho thi pháp Kịch nói Việt Nam, đó là chịu ảnh hưởng của thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc.

Từ ảnh hưởng của thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc đã mang đến một đặc điểm riêng của thi pháp Kịch nói Việt Nam thời kỳ đầu là sự pha trộn các yếu tố thi pháp thể loại. Nhiều tác phẩm kịch của thời kỳ mới ra đời đều là các vở Bi Hài kịch. Trong đó, các yếu tố bi, hài đan xen, một kiểu cấu tứ rất gần với Tuồng, Chèo.

Sau cái thuở ban đầu mới hình thành đó, nhiều văn sĩ Tây học hăm hở sáng tác kịch, tạo nên một trào lưu sáng tác và thưởng thức kịch trong đời sống văn học nghệ thuật ở nước ta. Lúc này, việc tiếp thu Kịch nói Pháp, Kịch nói Liên Xô, Trung Quốc… sâu rộng hơn, các yếu tố thi pháp của kịch hát truyền thống dân tộc cũng được các tác giả xử lý tinh tế và sâu sắc hơn. Tất cả những nỗ lực đó của lực lượng sáng tạo đã góp phần làm nên một dáng nét mới cho Kịch nói Việt Nam: đi sâu phản ánh trực diện nhiều mặt cuộc sống của người dân Việt.

Ngược lại, đến lượt mình, sự phát triển của thi pháp Kịch nói đã khuếch tán ảnh hưởng đến nghệ thuật thuật kịch hát truyền thống. Chèo cũng học theo cách cấu tứ của Kịch nói, chuyển từ Chèo sân đình sang Chèo văn minh, Chèo Nguyễn Đình Nghị, biểu diễn trên sân khấu hộp.

Tiến trình phát triển của thi pháp Kịch nói trong giai đoạn được chúng tôi lựa chọn nghiên cứu đi từ pha trộn các yếu tố thi pháp thể loại đến sự phân biệt thể loại và đạt đỉnh cao bằng một vở Bi kịch. Tiến trình này tuy khác với tiến trình phát triển của thi pháp kịch nhiều nước nhưng nó lại đánh dấu bước phát triển, mức độ ảnh hưởng, nghệ thuật đan xen, hòa quện giữa các yếu tố thi pháp Kịch nói nước ngoài với các yếu tố thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc của các nhà *làm* kịch. Khi Bi kịch ra đời, ấy là lúc Kịch nói Việt Nam đã phát triển đăng đối về thể tài, thi pháp kịch đạt đến độ trọn vẹn.

Nhìn lại giai đoạn trước, luận bàn về thi pháp kịch giai đoạn đầu khi Kịch nói mới ra đời, suy ngẫm về đời sống hiện tại của Kịch nói Việt Nam, hy vọng sẽ góp phần tìm được hướng đi mới cho Kịch nói Việt Nam hiện đại. Khi mà khán giả đang không mấy mặn mà với bộ môn nghệ thuật này. Đó là cần tìm được cái riêng cho Kịch nói Việt Nam, thi pháp Kịch nói Việt Nam. Một trong những cái riêng có thể hướng tới đó là cái riêng mang bản sắc dân tộc, tìm về với cội nguồn văn hóa dân tộc. Đây không phải là việc làm mới lạ, bởi trước đó, ngay từ khi Kịch nói ra đời, cha ông ta đã làm, đã tìm tòi, sáng tạo và đã đạt được thành tựu đáng kể.

Sau một thời gian phát triển, vì nhiều lí do khác nhau, thi pháp Kịch nói Việt Nam hướng nhiều đến yếu tố nhân loại, thời gian gần đây, một số tác giả, đạo diễn Kịch nói lại tìm về với lối sáng tạo: tiếp thu thi pháp kịch hát truyền thống dân tộc, kết hợp hài hòa, lôgich với các yếu tố khác, hứa hẹn mang đến một luồng sinh khí mới cho Kịch nói Việt Nam. Việc làm của họ bước đầu đã mang đến những thành công nhất định. Hy vọng, Kịch nói Việt Nam sẽ có những bước phát triển mạnh mẽ.

DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH ĐÃ CÔNG BỐ

**LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI NGHIÊN CỨU CỦA LUẬN ÁN**

1. Nguyễn Thị Thu Hiền (2019), *Ảnh hưởng của thi pháp kịch hát truyền thống đến thi pháp kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX,* Tạp chí nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh, số 22, tr.41 – 46.
2. Nguyễn Thị Thu Hiền (2019), *Về thi pháp bi kịch trong Vũ Như Tô,,* Tạp chí nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh, số 23, tr.44 – 48.
3. Nguyễn Thị Thu Hiền (2019), *Sự tiếp thu và phát triển của các biện pháp mỹ học trong thi pháp kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX,* Tạp chí nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh, số 24, tr.55 – 59.
4. Nguyễn Thị Thu Hiền (2020), *Kịch nói Việt Nam ra đời là một tất yếu lịch sử,* Tạp chí nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh, số 25, tr.60 – 65.

DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO

|  |  |
| --- | --- |
| Anhikst (1967), *Lý luận kịch từ Aristot đến Lessin*, Tất Thắng dịch, NXB Văn học (2003), Hà Nội. | |
| Aristote, *Nghệ thuật thơ ca*, Lê Đăng Bảng, Thành Thế Thái Bình, Đỗ Xuân Hà, Thành Thế Yên Bái dịch, NXB Văn học (1999), Hà Nội. | |
| Trần Bảng (1999), *Khái luận về nghệ thuật Chèo*, Viện Sân khấu, Trường đại học Sân khấu và Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội. | |
| Lưu Văn Bổng (chủ biên, 2001), *Văn học so sánh lý luận và ứng dụng,* NXB Khoa học xã hội, Hà Nội. | |
| IU. B. Bô-rép (1974), *Những phạm trù mỹ học cơ bản*, Hoàng Xuân Nhi dịch, Trường Đại học Tổng hợp, Hà Nội. | |
| Phạm Thị Chiên (2013), *Bi kịch trong văn học Việt Nam hiện đại (qua một số tác phẩm tiêu biểu)*, Luận án Tiến sĩ chuyên ngành Lý luận văn học, Học viện Khoa học xã hội. | |
| Phạm Vĩnh Cư (2000), “Bàn thêm về Bi kịch Vũ Như Tô”, *Tạp chí Văn học* (07). | |
| Nguyễn Văn Dân (1986), “Nghiên cứu sự tiếp nhận văn học trên quan điểm liên ngành”, *Tạp chí Văn học* (04). | |
| Nguyễn Văn Dân (1999), Tiếp nhận văn học – Một đề tài lớn của nghiên cứu văn học”, *Nghiên cứu Văn học – Lý luận và ứng dụng*, NXB Giáo dục, Hà Nội. | |
| Hà Diệp (1996), *Sân khấu Kịch nói tiếp thu sân khấu truyền thống*, NXB Sân khấu, Hà Nội. | |
| Hà Diệp (2005), *Nhân vật trung tâm của Kịch nói Việt Nam (1920-2000)*. NXB Văn học, Hà Nội. | |
| Hà Minh Đức (1985), *Tuyển tập Nguyễn Huy Tưởng*, NXB Văn học, Hà Nội | |
| Hà Minh Đức (1997), *Tổng tập văn học Việt Nam*, tập 23, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội | |
| Xuân Đức (2015), *Tác phẩm chọn lọc,* NXB Sân khấu, Hà Nội. | |
| Tuấn Giang (2006), *Nghệ thuật Cải lương*, Nxb Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh, thành phố Hồ Chí Minh. | |
| Phạm Thị Hà (2008), *Nhân vật nữ trong kịch Nguyễn Đình Thi*, Công trình nghiên cứu khoa học cấp Viện, Viện Sân khấu – Điện ảnh, Trường Đại học Sân khấu – Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội. | |
| Phạm Thị Hà (2016), *Tính hiện đại trong Kịch nói Việt Nam về đề tài lịch sử*, Luận án Tiến sĩ chuyên ngành Lý luận và lịch sử Sân khấu, Viện văn hóa nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội. | |
| Dương Quảng Hàm (1968), *Việt Nam văn học sử yếu (in lần thứ X)*, Trung tâm học liệu, Bộ Giáo dục xuất bản, Sài Gòn. | |
| Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (đồng chủ biên, 1992), *Từ điển Thuật ngữ văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội. | |
| Hegel (1999), *Mỹ học*, Tập 2A, Phan Ngọc giới thiệu và dịch, NXB Văn học, Hà Nội. | |
| Lưu Hiệp (1999), *Văn tâm điêu long*, Phan Ngọc giới thiệu và dịch, NXB Văn học, Hà Nội. | |
| Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*. NXB Hội Nhà văn, Hà Nội. | |
| Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Huệ Chi, Phùng Văn Tửu, Trần Hữu Tá (đồng chủ biên, 2004), *Từ điển Văn học – Bộ mới*, NXB Thế giới, Hà Nội. | |
| Đỗ Văn Hiểu (2016), “Mĩ học tiếp nhận và khả năng ứng dụng ở Việt Nam”, *Tạp chí Khoa học Đại học Hồng Đức* (10-2016). | |
| Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý (1978), *Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam*, NXB Văn hóa, Hà Nội. | |
| Phan Kế Hoành, Vũ Quang Vinh (1982), *Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam 1945-1975*, NXB Văn học, Hà Nội. | |
| Hội đồng Quốc gia chỉ đạo biên soạn Từ điển Bách khoa Việt Nam (1995-2005), *Từ điển Bách khoa Việt Nam*, NXB Từ điển Bách khoa, Hà Nội. | |
| Đào Mạnh Hùng (chủ biên, 2003), *Sân khấu truyền thống bản sắc dân tộc và sự phát triển*, NXB Sân khấu, Hà Nội. | |
| Trần Đình Hượu, Lê Trí Dũng (1988), *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời 1900-1930*, NXB Đại học và giáo dục chuyên nghiệp, Hà Nội. | |
| Đỗ Văn Khang (chủ biên) (2002), *Mỹ học đại cương*, NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội. | |
| Song Kim (1995), *Những chặng đường sân khấu*, NXB Sân khấu, Hà Nội. | |
| Nguyễn Văn Kim (chủ biên) (2018), *Tiếp biến và hội nhập văn hóa ở Việt Nam,* Tái bản lần thứ nhất, NXB đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội. | |
| Nguyễn Xuân Kính (2001), *Thi pháp ca dao*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội. | |
| Hoàng Châu Ký (1973), *Sơ khảo lịch sử nghệ thuật Tuồng,* NXB Văn hóa, Hà Nội. | |
| Vĩnh Quang Lê (2003), *Mỹ học Mác Lênin*, NXB Văn hóa dân tộc, Hà Nội. | |
|  | Vũ Đình Liên, Đỗ Đức Hiểu, Lê Trí Viễn, Huỳnh Lý, Trương Chính, Lê Thước Soạn (1957), *Lược thảo lịch sử văn học Việt Nam*, NXB Xây dựng, Hà Nội. |
|  | Phương Lựu (1997), *Giáo trình Tiếp nhận văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội. |
|  | Phương Lựu (2002), *Từ văn học so sánh đến thi học so sánh*, NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Phương Lựu (chủ biên, 2003), *Lí luận văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội. |
|  | Hoàng Như Mai (1986), *Nhận định về Cải lương*, NXB Mũi Cà Mau, Minh Hải. |
|  | Viên Mai (1999), *Tùy viên thi thoại*, Nguyễn Đức Vân dịch, Nguyễn Phúc giới thiệu và tuyển chọn, NXB Giáo dục, Hà Nội. |
|  | Trần Đình Ngôn (1996), *Kịch bản Chèo từ dân gian đến bác học*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Trần Việt Ngữ (1996), *Về nghệ thuật Sân khấu*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Trần Việt Ngữ (2013), *Về nghệ thuật Chèo*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Trần Việt Ngữ, Hoàng Kiều (1964), *Bước đầu tìm hiểu sân khấu Chèo*, Văn hóa – nghệ thuật, Hà Nội. |
|  | Nhà xuất bản Sân khấu (2005), *Kịch Nguyễn Đăng Chương*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhà xuất bản Sân khấu (2006), *Khái Hưng Văn và Kịch*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhà xuất bản Sân khấu (2007), *Kịch Đoàn Phú Tứ*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhà xuất bản Sân khấu (2007), *Kịch Vi Huyền Đắc*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhà xuất bản Hội Nhà văn (2009), *Tuyển tập kịch Vũ Đình Long*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội. |
|  | Nhiều tác giả (1990), *Tác gia kịch Việt Nam hiện đại*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhiều tác giả (1996), *Vấn đề văn học kịch,* NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhiều tác giả (1997), *Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX,* NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhiều tác giả (2000), *Kịch Việt Nam chọn lọc tập 1,* NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhiều tác giả (2000), *Kịch Việt Nam chọn lọc tập 2,* NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhiều tác giả (2000), *Kịch Việt Nam chọn lọc tập 3,* NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Nhiều tác giả (2000), *Kịch Việt Nam chọn lọc tập 4,* NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Vũ Ngọc Phan (1960), *Nhà văn hiện đại* (tái bản năm 2008), NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Vũ Đức Phúc (2001), *Bàn về văn học*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội. |
|  | Đình Quang (2004), *Về đặc trưng và hướng phát triển của Tuồng Chèo truyền thống*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Trần Đình Sử (2017), *Dẫn luận thi pháp học văn học,* NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội. |
|  | Hoàng Sự (2002), *Những vấn đề thi pháp kịch Chekhov*, NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Chiến Thạc (2004), *Sự phát triển nghệ thuật biên kịch Kịch nói Việt Nam nửa cuối thế kỷ XX*, Đề tài nghiên cứu khoa học cấp Bộ, Hà Nội. |
|  | Nguyễn Huy Thắng (2002), *Vũ Như Tô – Tác phẩm và dư luận (tuyển tập)*, NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (1993), *Về hình tượng con người mới trong kịch*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (1996), *Diện mạo sân khấu – Nghệ sĩ và tác phẩm*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2000), *Về thi pháp kịch*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2002), *Sân khấu truyền thống từ chức năng giáo huấn đạo đức*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2006), *Nghệ thuật Tuồng nhận thức từ một phía*, NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2007), *Nghệ thuật Chèo nhận thức từ một phía*, NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2009), *Lý luận kịch*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2010), *Tìm hiểu sân khấu Thăng Long*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2016), *Cảm hứng sáng tạo*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2018), *Tiếp thu tinh hoa thi pháp kịch nước ngoài tập 1,* NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (2018), *Tiếp thu tinh hoa thi pháp kịch nước ngoài tập 2,* NXB Văn học, Hà Nội. |
|  | Tất Thắng (1993), *Kịch hát truyền thống nhận thức từ một phía,* NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Trần Ngọc Thêm (1999), *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, Tái bản lần thứ hai, NXB Giáo dục, Hà Nội. |
|  | Bích Thu, Tôn Thảo Miên (2000), *Nguyễn Huy Tưởng – Về tác gia và tác phẩm*, NXB Giáo dục, Hà Nội. |
|  | Trần Thị Minh Thu (2005), *Kịch Việt Nam về đề tài lịch sử (giai đoạn 1985 đến nay)*, Luận văn tốt nghiệp đại học chuyên ngành Lý luận phê bình Sân khấu, Trường đại học Sân khấu – Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội. |
|  | Phan Trọng Thưởng (1996), *Những vấn đề lịch sử văn học kịch Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX*, NXB khoa học xã hội, Hà Nội. |
|  | Sỹ Tiến (1984), *Bước đầu tìm hiểu sân khấu Cải lương*, NXB Thành phố Hồ Chí Minh, Hồ Chí Minh. |
|  | Trương Bỉnh Tỏng (1997), *Nghệ thuật Cải lương những trang sử*, NXB Viện Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Đinh Quang Trung (2009), *Kế thừa và biến đổi trong sân khấu Chèo hiện nay*, Luận án Tiến sĩ chuyên ngành Lý luận và lịch sử Sân khấu, Viện văn hóa nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội. |
|  | Hoàng Phong Tuấn (2010), “Về sự khác nhau giữa "Lý thuyết tiếp nhận" và "Mỹ học tiếp nhận" của Hans Robert Jaub”, *Tạp chí Văn hóa Nghệ An điện tử*, bản ghi ngày 10/7/2010, http://vanhoanghean.com.vn |
|  | Trương Tửu (1957), *Mấy vấn đề văn học sử Việt Nam*, NXB Xây dựng, Hà Nội. |
|  | Tzvetan Todorov (2014), *Thi pháp văn xuôi,* Đặng Anh Đào, Lê Hồng Sâm dịch, in lần thứ tư, có chỉnh lí, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội. |
|  | Viện Sân khấu (1996), *Hình tượng người cộng sản trên sân khấu*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Viện Sân khấu (1997), *Sân khấu với hình tượng người thương binh liệt sĩ*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |
|  | Viện Sân khấu (1999), *Ảnh hưởng của sân khấu Pháp với sân khấu Việt Nam*, NXB Thế giới, Hà Nội. |
|  | Viện Sân khấu và Sở VHTT Bình Định (2001), *Phong cách nghệ thuật Tuồng Đào Tấn*, NXB Văn hóa Dân tộc, Hà Nội. |
|  | Trần Quốc Vượng (chủ biên) (2003), *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, Tái bản lần thứ năm, NXB Giáo dục, Hà Nội. |
|  | Xuân Yến (1998), *Nghệ thuật Tuồng trong thời đại mới (vấn đề truyền thống và cách tân)*, NXB Sân khấu, Hà Nội. |

PHẦN PHỤ LỤC

**Phụ lục 1: KỊCH MỤC THAM KHẢO**

(**Xếp theo thứ tự thời gian**)

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **STT** | **Tên tác phẩm** | **Tên tác giả** | **Năm sáng tác/công bố** |
| 1 | Chén thuốc độc | Vũ Đình Long | 1921 |
| 2 | Tòa án lương tâm | Vũ Đình Long | 1923 |
| 3 | Bạn và vợ | Nguyễn Hữu Kim | 1927 |
| 4 | Uyên ương | Vy Huyền Đắc | 1927 |
| 5 | Hoàng Mộng Điệp | Vy Huyền Đắc | 1928 |
| 6 | Không một tiếng vang | Vũ Trọng Phụng | 1931 |
| 7 | Ông Tây An Nam | Nam Xương | 1931 |
| 8 | Nghệ sĩ hồn | Vy Huyền Đắc | 1932 |
| 9 | Mơ hoa | Đoàn Phú Tứ | 1934 |
| 10 | Con chim xanh | Đoàn Phú Tứ |  |
| 11 | Kiều Liên | Đoàn Phú Tứ | 1937 |
| 12 | Những bức thư tình | Đoàn Phú Tứ | 1937 |
| 13 | Kim tiền | Vy Huyền Đắc | 1938 |
| 14 | Ông Ký Cóp | Vy Huyền Đắc | 1938 |
| 15 | Vũ Như Tô | Nguyễn Huy Tưởng | 1941 |
| 16 | Đồng bệnh | Khái Hưng | 1942 |
| 17 | Khúc nghê thường | Khái Hưng | 1942 |

**Phụ lục 2: BẢNG THỐNG KÊ CÁC TÁC PHẨM KỊCH NÓI**

**SÁNG TÁC NỬA ĐẦU THẾ KỶ 20, TỪ 1921 ĐẾN NHỮNG NĂM 1941**

**(Xếp theo thứ tự thời gian)**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **STT** | **Tên tác phẩm** | **Tên tác giả** | **Năm sáng tác/công bố** |
| 1 | Chén thuốc độc | Vũ Đình Long | 1921 |
| 2 | Tây sương tân kịch | Vũ Đình Long | 1922 |
| 3 | Nỗi lòng ai tỏ | Nguyễn Ngọc Sơn | 1922 |
| 4 | Tình hối | Nguyễn Từ Sơn | 1922 |
| 5 | Tòa án lương tâm | Vũ Đình Long | 1923 |
| 6 | Dải đồng tâm | Trần Đại Thụ | 1923 |
| 7 | Dây oan nghiệt | Trần Đại Thụ | 1923 |
| 8 | Đồng bóng | Trần Đại Thụ | 1923 |
| 9 | Lửa đốt lòng | Trần Đại Thụ | 1923 |
| 10 | Hai gia đình | Tú Mỡ | 1924 |
| 11 | Cái nghiện đập đồ | Tú Mỡ | 1925 |
| 12 | Cái vạ đồng tiền | Tú Mỡ | 1925 |
| 13 | Một nhà bị lụt | Nguyễn Ngọc Sơn | 1925 |
| 14 | Nghị ngốc | Nguyễn Ngọc Sơn | 1925 |
| 15 | Kẻ ăn mắm người khát nước | Trung Tín | 1925 |
| 16 | Toa toa, moa moa | Trung Tín | 1925 |
| 17 | Án Hồ Gươm | Nguyễn Hữu Kim | 1927 |
| 18 | Bạn và vợ | Nguyễn Hữu Kim | 1927 |
| 19 | Cái bài ngà | Nguyễn Hữu Kim |  |
| 20 | Cái đời bỏ đi | Nguyễn Hữu Kim |  |
| 21 | Giời đất mới lên | Nguyễn Hữu Kim |  |
| 22 | Giọt lệ sau cùng | Nguyễn Hữu Kim |  |
| 23 | Một người thừa | Nguyễn Hữu Kim | 1927 |
| 24 | Thủ phạm là tôi | Nguyễn Hữu Kim |  |
| 25 | Tòa án âm phủ | Nguyễn Hữu Kim |  |
| 26 | Uyên ương | Vy Huyền Đắc | 1927 |
| 27 | Kinh Kha | Vy Huyền Đắc |  |
| 28 | Lệ Chi Viên | Vy Huyền Đắc |  |
| 29 | Thành Cát Tư Hãn | Vy Huyền Đắc |  |
| 30 | Hoàng Mộng Điệp | Vy Huyền Đắc | 1928 |
| 31 | Hai tối tân hôn | Vy Huyền Đắc | 1928 |
| 32 | Nặng nghĩa tớ thày | Tương Huyền | 1929 |
| 33 | Chạm trán | Tương Huyền |  |
| 34 | Giá mợ bớt đi | Tương Huyền |  |
| 35 | Mợ Son | Tương Huyền |  |
| 36 | Ớt không cay | Tương Huyền |  |
| 37 | Sau mười lăm phút | Tương Huyền |  |
| 38 | Cô Minh Nguyệt | Tương Huyền | 1930 |
| 39 | Chàng ngốc | Nam Xương | 1930 |
| 40 | Học làm sang | Thái Phỉ | 1930 |
| 41 | Kén cái chết | Hý Tế Ông | 1930 |
| 42 | Sóng Đồ Sơn | Hoàng Ngọc Trung | 1930 |
| 43 | Cô Đốc Sao | Mộng Vân |  |
| 44 | Đời cạo giấy | Tản Dương | 1931 |
| 45 | Giời đất mới, nhân vật mới | Tân Việt Tử |  |
| 46 | Hai gã thanh niên | Đỗ Xuân Ủng |  |
| 47 | Không một tiếng vang | Vũ Trọng Phụng | 1931 |
| 48 | Kiều đời nay | Trần Tuấn Khải | 1931 |
| 49 | Mồ cô Phượng | Mộng Vân |  |
| 50 | Nguồn ân bể ái | Tản Dương | 1931 |
| 51 | Ông bảo vì ai | Tùng Lâm |  |
| 52 | Ông Tây An Nam | Nam Xương | 1931 |
| 53 | Tiểu thư đi bộ | Lê Công Đắc | 1931 |
| 54 | Văn sĩ | Phùng Bảo Thạch |  |
| 55 | Nghệ sĩ hồ | Vy Huyền Đắc | 1932 |
| 56 | Mơ hoa | Đoàn Phú Tứ | 1934 |
| 57 | Cuối mùa | Đoàn Phú Tứ | 1935 |
| 58 | Gái không chồng | Đoàn Phú Tứ | 1935 |
| 59 | Cậu cả | Khái Hưng | 1936 |
| 60 | Chết | Khái Hưng | 1936 |
| 61 | Chiếc đèn xe đạp | Khái Hưng | 1936 |
| 62 | Cóc tía | Khái Hưng |  |
| 63 | Giết mẹ | Vũ Trọng Phụng | 1936 |
| 64 | Một chiều chủ nhật | Nguyễn Nhược Pháp | 1936 |
| 65 | Người chồng | Khái Hưng | 1936 |
| 66 | Người học vẽ | Nguyễn Nhước Pháp | 1936 |
| 67 | Người mẹ | Khái Hưng | 1936 |
| 68 | Quyển sách ước | Khái Hưng |  |
| 69 | Sau cuộc khiêu vũ | Đoàn Phú Tứ | 1936 |
| 70 | Táo quân | Đoàn Phú Tứ | 1936 |
| 71 | Thằng Cuội ngồi gốc cây đa | Đoàn Phú Tứ |  |
| 72 | Tiền | Khái Hưng | 1936 |
| 73 | Cái chết bí mật của người trúng số độc đắc | Vũ Trọng Phụng | 1937 |
| 74 | Chiếc nhạn trong sương | Đoàn Phú Tứ |  |
| 75 | Con chim xanh | Đoàn Phú Tứ |  |
| 76 | Ghen | Đoàn Phú Tứ | 1937 |
| 77 | Hận ly tao | Đoàn Phú Tứ | 1937 |
| 78 | Kiều Liên | Đoàn Phú Tứ | 1937 |
| 79 | Lòng rỗng không | Đoàn Phú Tứ |  |
| 80 | Ngã ba | Đoàn Phú Tứ |  |
| 81 | Những bức thư tình | Đoàn Phú Tứ | 1937 |
| 82 | Biển lận | Vũ Trọng Can |  |
| 83 | Cái tủ chè | Vũ Trọng Can |  |
| 84 | Cái vạ đồng tiền | Vũ Trọng Can |  |
| 85 | Kim tiền | Vy Huyền Đắc | 1938 |
| 86 | Ông Ký Cóp | Vy Huyền Đắc | 1938 |
| 87 | Xuân tươi | Đoàn Phú Tứ | 1938 |
| 88 | Vũ Như Tô | Nguyễn Huy Tưởng | 1941 |
| 90 | Đồng bệnh | Khái Hưng | 1942 |
| 91 | Khúc nghê thường | Khái Hưng | 1942 |
| 92 | Nhất tiếu | Khái Hưng | 1942 |

*Một số tác phẩm do không xác định được chính xác thời điểm ra đời, mà chỉ có được thông tin về khoảng thời gian xuất hiện, nên nghiên cứu sinh để trống phần năm sáng tác/ công bố.*