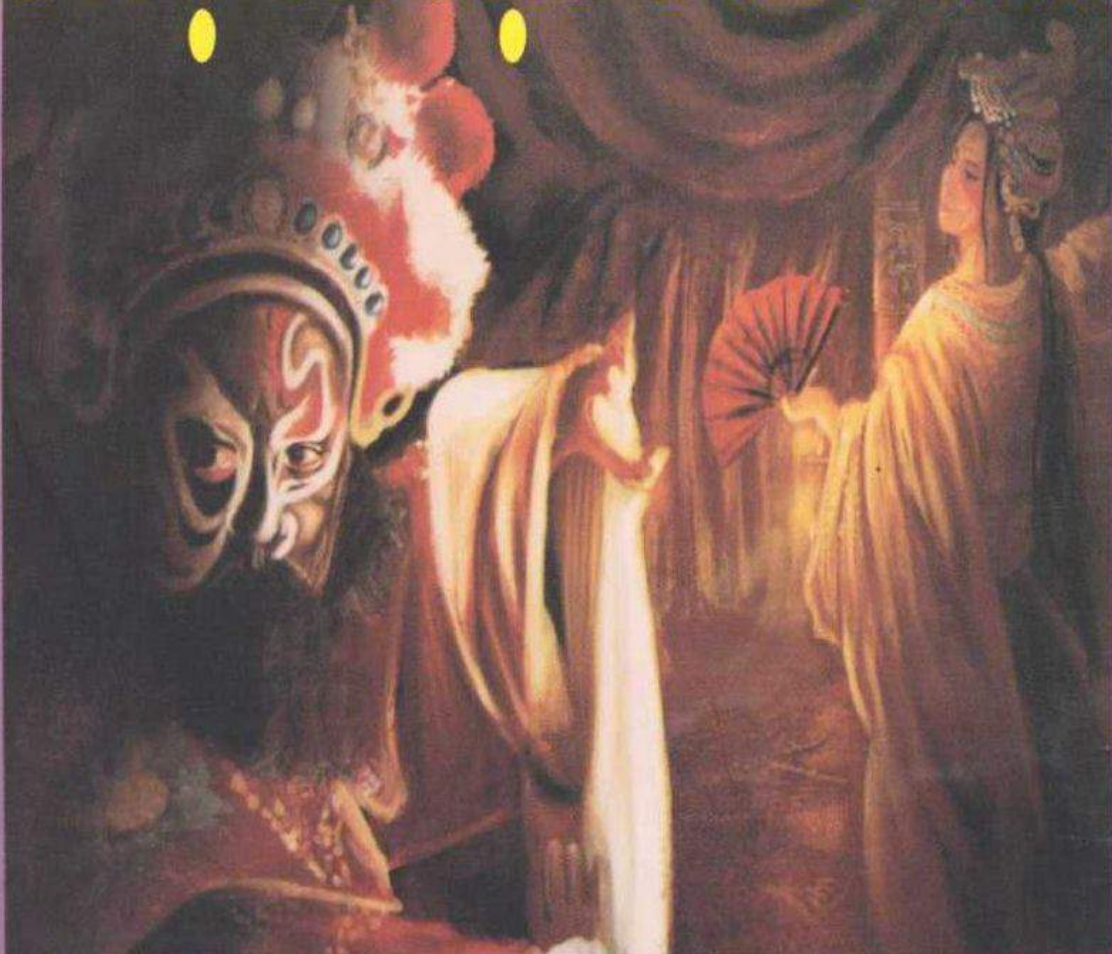




TRƯỜNG ĐẠI HỌC VĂN HOÁ HÀ NỘI

TRẦN TRÍ TRẮC

ĐẠI CƯƠNG NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU



NHÀ XUẤT BẢN ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI

TRẦN TRÍ TRẮC

**ĐẠI CƯƠNG
NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU**

NHÀ XUẤT BẢN ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI

MỤC LỤC

Trang

Lời nói đầu	7
-------------------	---

Chương 1

VAI TRÒ, VỊ TRÍ, NGUỒN GỐC RA ĐỜI, NHỮNG THÀNH PHẦN CƠ BẢN TRONG NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU

1.1. Vai trò, vị trí của nghệ thuật sân khấu trong đời sống xã hội	9
1.2. Nguồn gốc ra đời của nghệ thuật sân khấu	11
1.3. Những thành phần cơ bản trong nghệ thuật sân khấu	14

Chương 2

HÀNH ĐỘNG SÂN KHẤU

2.1. Hành động của con người	29
2.2. Những hình thức hành động của con người	31
2.3. Hành động sân khấu	33
2.4. Tầm quan trọng của hành động trong nghệ thuật sân khấu ..	35
2.5. Mối quan hệ giữa hành động sân khấu với các thành viên khác của nghệ thuật sân khấu	37

2.6. Hạt nhân cơ bản của hành động	38
2.7. Phương tiện hành động của nghệ sĩ	40
2.8. Kỹ thuật xây dựng hành động	41
2.9. Hành động với thể tài sân khấu	42

Chương 3 **XUNG ĐỘT SÂN KHẤU**

3.1. Định nghĩa	45
3.2. Tầm quan trọng của xung đột trong nghệ thuật sân khấu ...	46
3.3. Những tính chất của xung đột sân khấu	47
3.4. Những hình thức của xung đột sân khấu	51
3.5. Những hình thức kết cấu xung đột kịch.....	53

Chương 4 **THỂ TÀI SÂN KHẤU**

4.1. Định nghĩa	73
4.2. Tầm quan trọng của thể tài trong nghệ thuật sân khấu.....	74
4.3. Những đặc điểm của thể tài sân khấu	75
4.4. Những đặc trưng cơ bản của các thể tài chính ở sân khấu phương Tây.....	77

Chương 5 **HÌNH TƯỢNG SÂN KHẤU**

5.1. Hình tượng nghệ thuật.....	95
5.2. Hình tượng nghệ thuật sân khấu	114

Chương 6
NHỮNG ĐẶC TRƯNG CƠ BẢN CỦA NGHỆ THUẬT
SÂN KHẤU TRUYỀN THỐNG VIỆT NAM

6.1. Định nghĩa.....	133
6.2. Nguồn gốc ra đời của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam	134
6.3. Những đặc trưng của nghệ thuật sân khấu Tuồng và Chèo Việt Nam	134
Kết luận.....	151
Những kịch bản sinh viên cần phải đọc	153
Câu hỏi ôn tập	155
Tài liệu tham khảo	157

LỜI NÓI ĐẦU

Sân khấu là một loại hình tổng hợp, có nhiều thành phần, nhiều mối quan hệ phức tạp. Để hiểu về nghệ thuật sân khấu một cách tường tận, thì phải cần đến nhiều thời gian học tập, nghiên cứu và gắn bó chặt chẽ với thực tiễn sân khấu.

Do số tiết của môn học qui định và điều kiện tham gia thực tiễn của sinh viên bị hạn chế, nên môn học này chỉ hướng tới những thành phần, những mối quan hệ cơ bản nhất của nghệ thuật sân khấu. Đó là: vai trò, vị trí, nguồn gốc ra đời và những thành phần cơ bản (tác giả, diễn viên, đạo diễn, khán giả) trong nghệ thuật sân khấu; hành động sân khấu; xung đột sân khấu; thể tài sân khấu và hình tượng sân khấu; những đặc trưng cơ bản của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam. Nội dung của những thành phần và những mối quan hệ trên của giáo trình cũng chỉ là những gợi ý ngắn gọn cần thiết để sinh viên nhập môn và có thể từ đó tự nghiên cứu ngoài giáo trình theo yêu cầu thiết yếu trong công việc của mình.

Giáo trình này đòi hỏi giảng viên biết kết hợp khéo léo giữa lí thuyết với những ví dụ cụ thể của sân khấu để sinh viên được nhận thức sáng tỏ nội dung của lí thuyết.

Hà Nội, 2009

Trần Trí Trác

Chương 1

VAI TRÒ, VỊ TRÍ, NGUỒN GỐC RA ĐỜI, NHỮNG THÀNH PHẦN CƠ BẢN TRONG NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU

Sân khấu là loại hình nghệ thuật tổng hợp. Ở đó, có cả văn học, âm nhạc, hội họa, điêu khắc, múa, điện ảnh và nghệ thuật biểu diễn của diễn viên, cùng sự tham gia trực tiếp của khán giả. Nó mang trong mình những nội dung phong phú, đa dạng về cuộc sống, từ triết học, mỹ học, sử học, dân tộc học, xã hội học đến chính trị, đạo đức, tôn giáo... với bao niềm vui, nỗi buồn, thương, yêu, hờn, giận, khát vọng, ước mơ và hi vọng của con người...

Nghệ thuật sân khấu là toàn bộ thế giới tinh thần và vật chất của con người, được thể hiện bằng sáng tạo của nghệ sĩ ở trên sân khấu trước khán giả xem trực tiếp và khán giả cũng sáng tạo trực tiếp cùng với nghệ sĩ.

1.1. Vai trò, vị trí của nghệ thuật sân khấu trong đời sống xã hội

Nghệ thuật sân khấu - là tấm gương phản ánh cuộc đời. Thông qua nghệ thuật sân khấu, con người có thể tự chiêm ngưỡng về mình: mình đã sinh ra, tồn tại, vận động, phát triển qua những thời kì nào, đang sống và khát vọng tới đâu? Vì, cuộc

sống ở trong nghệ thuật sân khấu là hiện thực ở cuộc đời, được bắt nguồn từ cuộc đời, phụ thuộc vào qui luật của cuộc đời và được nghệ sĩ khái quát, sáng tạo để nói về cuộc đời.

Nghệ thuật sân khấu - không chỉ là tấm gương phản chiếu cuộc đời, mà còn là cuốn sách giáo khoa vĩ đại giảng giải cuộc đời về cái đẹp, cái xấu, cái thiện, cái ác; cái thực, cái giả; cái tiên tiến, cái lạc hậu; cái mới, cái cũ; cái vui, cái buồn; cái yêu, cái ghét; cái khóc, cái cười... và giúp con người có sức mạnh, niềm tin để vươn lên cái cao cả, hoàn thiện cuộc đời. Nghệ thuật sân khấu làm cho con người đã biết lại được biết nhiều hơn, đã hiểu lại được hiểu sâu hơn, đã tin lại càng thêm tin hơn và làm cho con người được lớn hơn bản thân họ vốn có.

Nghệ thuật sân khấu - làm cho con người có khả năng nhận thức từ những bài học chân lý sâu sắc của đời để tạo cho con người có khả năng hành động, làm đảo lộn phong tục, tập quán, đạo đức của một dân tộc và có thể thay đổi cả nền chính trị - xã hội. Nó “như thủy ngân chảy xuống đất, không có lỗ nào là không thể vượt qua, mà công dụng của nó, thì tuy pháp luật nghiêm khắc và dày dặn, tôn giáo tinh vi cũng không thể nào thắng được nó” [22, tr.82]. Vì thế mà Schiller đã nói rằng: “Khi mà chính nghĩa trở nên mù quáng và bị dày xéo bởi cái sức mạnh ghê gớm của vàng bạc, khi chính nghĩa câm lặng và phục vụ cho lỗi lầm, khi sự độc ác đẩy sức mạnh đè nén lên sự bất lực của chính nghĩa, khi nỗi lo sợ của con người trói tay các nhà cầm quyền..., thì sân khấu giơ cao lên thanh gươm và cán cân công lý, sân khấu lôi cổ tội ác và xấu xa ra trước vành móng ngựa hải hùng và, khi hàng vạn cái xấu xa tội lỗi còn đồn ứ ở đằng sau toà án mà chưa bị trừng phạt, thì sân khấu ra tay, hàng ngàn vạn cái tốt còn nằm im lặng thinh và quên lãng bởi cán cân công lý, thì sân khấu lên tiếng” [1, tr.652].

Nghệ thuật sân khấu - là một hoạt động đem đến cho mọi người niềm khoái cảm, giải trí. Khoái cảm, giải trí của nghệ thuật sân khấu bao giờ cũng mang tính thẩm mỹ và tính giáo dục. Tính giáo dục càng cao, tính thẩm mỹ càng lớn thì khoái cảm và giải trí của nghệ thuật sân khấu càng mạnh, càng thỏa mãn, thu hút lòng người. Khoái cảm và giải trí là bạn đường tối ư cần thiết của thi ca nói chung và của nghệ thuật sân khấu nói riêng. Không có khoái cảm, giải trí thì nghệ thuật sân khấu mất đi sức mạnh đặc biệt của mình và có thể nói, như cái xác không hồn!

1.2. Nguồn gốc ra đời của nghệ thuật sân khấu

Từ thời cổ xưa, con người đã sáng tạo ra nghệ thuật sân khấu, nhưng họ chưa đủ khả năng để giải thích về nguồn gốc ra đời của nghệ thuật sân khấu và đã dựng lên những vị thần: Zeus, Hera, Apollo, Artemis, Athena, Helios...

Ngày nay, với trí thức khoa học hiện đại của con người, chẳng có ai tìm thấy Thượng đế hay các vị thần ở một địa chỉ cụ thể nào và tất nhiên, cũng chẳng còn ai tin rằng nghệ thuật sân khấu đã được bắt nguồn từ Thượng đế hoặc do các vị thần.

Ở Việt Nam cũng như ở nhiều nước trên thế giới, có quan niệm cho rằng: nghệ thuật sân khấu được bắt nguồn từ nghi lễ, tôn giáo. Như Bi kịch, Hài kịch từ nghi lễ cúng thần rượu nho Dionysos, Chèo từ nghi lễ nhà chùa, Tuồng từ nghi lễ cung đình v.v...

Nhưng, ở trên thế giới cũng như ở Việt Nam, có biết bao đất nước, dân tộc cũng có nhiều lễ nghi, tôn giáo với những hình thức muôn màu muôn vẻ mà sao vẫn không có nghệ thuật sân khấu truyền thống của mình (như nước Lào và hơn 50 dân tộc ít người

trên đất nước Việt Nam)? Do đó, đúng như Borix Xuskov - nhà mĩ học nổi tiếng của Liên Xô nói: “Nếu ngấm ngấm gấm liền nguồn gốc sinh thành của nghệ thuật với lễ nghi, tôn giáo là một điều không thể chấp nhận được. Bởi vì nhận định như vậy thì nghệ thuật chỉ có chức năng thực dụng..., mà động cơ thúc đẩy con người sáng tạo nghệ thuật còn phức tạp hơn nhiều so với sự thỏa mãn đơn thuần một nhu cầu thực tế nào đó. Nghệ thuật mở cho ta thấy cuộc sống tinh thần và cảm xúc phong phú của con người, khiến con người giao cảm với cái đẹp, với một hình thức đặc biệt, hết sức đậm đà, sinh động và khoái cảm. Lễ nghi, tôn giáo không thể nào cung cấp một gam phức tạp đến nhường ấy cho cảm giác, xúc động và tâm tưởng của con người” [8, tr.27]. Thông qua đó, ta có thể nhận thức: lễ nghi, tôn giáo và nghệ thuật có đối tượng, mục đích thể hiện khác nhau. Lễ nghi, tôn giáo có thể sử dụng nghệ thuật để trang điểm cho mình thêm hấp dẫn, thêm sức sống và nghệ thuật với đề tài lễ nghi, tôn giáo cũng làm mình mới mẻ hơn, hữu ích và thực tế hơn. Chúng tác động qua lại lẫn nhau, nhưng không thể đồng nhất làm một và càng không thể coi là nguồn gốc sinh thành của nhau.

Nghệ thuật sân khấu bắt nguồn từ lao động. Thông qua thực tiễn lao động của con người, ta thấy, lúc đầu lao động chỉ có tính thực dụng, rồi dần dần tính thẩm mĩ của con người được hình thành từng bước và kết quả đi đến: một bước tiến từ lưỡi rìu thô kệch của thời đại đá cũ đến lưỡi búa trau chuốt của thời đại đá mới, tức là bước tiếp vĩ đại đầu tiên từ cái có ích đơn thuần, thực dụng sang cái có ích mang theo cái đẹp, cái nghệ thuật. Trải qua nhiều thời kì, tư duy thẩm mĩ của con người càng phát triển và nghệ thuật nói chung, sân khấu nói riêng cũng phát triển không ngừng.

Nói nguồn gốc của nghệ thuật sân khấu là lao động hay nghệ thuật sân khấu được ra đời từ lao động. Vậy, con người lao động, lao động để tồn tại, phát triển loài người. Nhưng, cũng lao động như nhau, tại sao dân tộc này tạo được cho mình một nền sân khấu, còn dân tộc kia lại không tạo được cho mình một hình thức sân khấu nào cả? Đặc biệt hơn, cùng lao động như nhau, ở mỗi dân tộc, mỗi đất nước, mỗi vùng miền lại có những loại hình sân khấu khác nhau? Ví dụ Việt Nam có Tuồng, Chèo, Cải lương; Trung Quốc có Kinh kịch, Việt kịch; Nhật Bản có Noh, Kabuki v.v... Hoặc ở miền Bắc Việt Nam có Chèo, miền Trung có Tuồng, miền Nam có Cải lương và ở Nghệ Tĩnh có Ví dặm, Thừa Thiên Huế có Kịch hát dân ca Huế, Liên khu V có Bài chòi...

Xuất phát từ câu hỏi trên, chúng ta có thêm nhận thức rằng: nghệ thuật sân khấu bắt nguồn từ lao động. Nhưng, lao động phải được quan hệ với Thiên - Địa - Nhân - Ngoại (ngoại sinh) theo dân tộc, quốc gia, vùng miền. Tức là quan hệ với văn hóa bản địa cụ thể. Hay nói cách khác, nghệ thuật sân khấu còn được bắt nguồn từ nền văn hóa cụ thể, mà nền văn hóa ấy được sinh thành từ lao động trong mối quan hệ biện chứng, khách quan của Thiên - Địa - Nhân - Ngoại.

Thông qua cơ sở văn hóa bản địa, con người lao động, sáng tạo ra những hình thức sinh hoạt văn hóa cộng đồng như ca, múa, nhạc, kể, diễn... dân gian và dần dần thành *diễn xướng dân gian*. Diễn xướng dân gian là hình thức sinh hoạt văn hóa cộng đồng, dẫn tới những hình thức *trò diễn* làm tiền đề cho nghệ thuật sân khấu ra đời. Không có trò diễn sân khấu, thì không thể có nghệ thuật sân khấu. Vì, ngôn ngữ của nghệ thuật sân khấu là hành động, mà *trò diễn* chính là những hành động bất chước, trò nhại của nghệ sĩ.

Căn cứ vào trò diễn sân khấu làm cơ sở cho sự hình thành của nghệ thuật sân khấu, chúng ta thấy, có những lao động của cộng đồng người trong vùng văn hóa Thiên - Địa - Nhân - Ngoại khác nhau mà dẫn đến sự xuất hiện trò diễn sớm muộn khác nhau, tạo ra sự hình thành các nền sân khấu trên thế giới không đồng nhất với nhau theo thời gian và không gian. Như Tuồng, Chèo hình thành sớm hơn Cải lương và Cải lương hình thành sớm hơn sân khấu Ví dặm, Bài chòi v.v... Hơn nữa, cũng căn cứ vào *trò diễn*, có thể giải thích được vì sao có dân tộc, có vùng văn hóa lớn, có những hình thức diễn xướng dân gian phong phú, mà vẫn không có nghệ thuật sân khấu. Vì, dân tộc ấy, vùng văn hóa ấy, diễn xướng dân gian ấy còn thiếu nhân tố *trò diễn*. Như Dân ca quan họ Bắc Ninh, Hát xoan, Hát ghẹo, Hát vãn... không thành nghệ thuật sân khấu, trong khi đó, Dân ca Bài chòi, Ví dặm, Dân ca Huế, Dân ca Chăm... lại thành kịch hát dân ca của các vùng văn hóa địa phương.

Rõ ràng, ta có thể hình dung nguồn gốc của nghệ thuật sân khấu theo quá trình phát triển từ vô thức đến ý thức trong không gian và thời gian là: lao động → Thiên - Địa - Nhân - Ngoại → diễn xướng dân gian → trò diễn → nghệ thuật sân khấu dân gian - nghệ thuật sân khấu bác học → nghệ thuật sân khấu hiện đại.

1.3. Những thành phần cơ bản trong nghệ thuật sân khấu

1.3.1. Tác giả

Kịch là một thể loại của loại hình văn học (tự sự, trữ tình, kịch) và lấy ngôn từ làm đặc trưng cơ bản của mình, nên gọi là

kịch - văn học. Kịch - văn học không thể hiện cuộc sống hình tượng bằng thể văn trần thuật như tiểu thuyết và cũng không bằng thể thơ trữ tình, mà bằng đối thoại, độc thoại, bàng bạch, trực bạch... của các nhân vật. Nhưng, kịch - văn học vẫn liên quan mật thiết và kết hợp khéo léo trong mình *tính tự sự* với *tính trữ tình*. *Tính tự sự* có trong kịch - văn học, tuy không ở dạng kể tả, nhưng qua các lớp đối thoại, độc thoại giữa các nhân vật, vẫn thấy được một câu chuyện có đầu, có đuôi cụ thể, rõ ràng. Và, cũng qua đối thoại, độc thoại ấy mà các nhân vật tự bộc lộ được tư tưởng, tình cảm, khát vọng của mình do tác giả văn học đứng ra mô tả thành *tính trữ tình* của kịch.

Mặt khác, kịch - văn học, với tư cách là một thể loại độc lập, nên bản thân nó bao giờ cũng chứa đựng mâu thuẫn, xung đột để thành *kịch tính* mà ở tiểu thuyết, cũng như thơ hoặc tản văn khác không nhất thiết phải có. Như vậy, kịch - văn học là một thể loại văn học đã mang trong mình tính tổng hợp của loại hình (tự sự + trữ tình + kịch) và tạo ra sức hấp dẫn đặc biệt của loại hình văn học.

Kịch - văn học là một thể loại dễ đọc. Những yếu tố đọc đã trở thành bút pháp, thủ pháp và nghệ thuật của tác giả trong khả năng biểu hiện ngôn từ đối với cảm xúc người đọc. Nhưng, thực tế cho thấy, không có nhà văn nào viết kịch chỉ để đọc với những ngôn từ kể lể, trần thuật hay độc thoại, đối thoại trong mâu thuẫn, xung đột từ đầu đến cuối (nếu vậy thì viết tiểu thuyết hơn), mà thường có ý muốn được trình diễn trên sân khấu.

Kịch - văn học thành vở diễn trên sân khấu là một quá trình đi từ loại hình văn học sang loại hình nghệ thuật và phải tuân theo những qui tắc của nghệ thuật sân khấu.

Một trong những qui tắc hàng đầu của nghệ thuật sân khấu là hành động, đòi hỏi nhà văn phải thực hiện kịch bản của mình thông qua ngôn từ, để hướng tới ngôn ngữ sân khấu - hành động: hành động nhân vật, hành động tâm lí, hành động ngoại hình, hành động ngôn từ v.v... để nghệ sĩ có thể dựa trên cơ sở đó mà *biểu diễn*, chứ không phải *kể* trên sân khấu trước khán giả *xem*. Kịch bản văn học không có yếu tố hành động, tính hành động không thể chuyển thành vở diễn trên sân khấu. Do đó, nhà văn phải am hiểu về nghệ thuật sân khấu, thông hiểu tường tận về nghệ thuật biểu diễn của nghệ sĩ và còn phải nắm chắc về phong cách của từng đơn vị nghệ thuật. Nhiều tác giả, khi sáng tác kịch bản văn học của mình đã hình dung những nhân vật hành động trên sân khấu ra sao và những nhân vật đó do nghệ sĩ của đơn vị nghệ thuật nào thể hiện để sáng tác nhân vật vừa có tính sân khấu, lại vừa có tính biểu diễn cụ thể. Tất nhiên, trong thực tế, có những nhà văn đã viết kịch bản không cần am hiểu nhiều về sân khấu, không tường tận lắm về các nghệ sĩ và đơn vị nghệ thuật. Nhưng, lịch sử sân khấu nhân loại đã chứng minh rằng, các tác giả vĩ đại có những tác phẩm bất hủ như: Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes, Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Gogol, Victor Hugo, Chekhov v.v... đều am hiểu sâu sắc về sân khấu và sự thực là những người sống trong nghệ thuật sân khấu. Đời sống sân khấu đã giúp họ có những tác phẩm hoàn toàn thuộc về loại hình sân khấu. Goethe đã nói rằng: “Viết cho sân khấu đó là công việc độc đáo, không ai quen biết sân khấu đến từng chi tiết nhỏ nhất của nó, thì tốt hơn hết là đừng làm việc đó. Có thể có một nội dung tốt và lí thú, nhưng nội dung đó sẽ là lí thú cả khi anh xem nó trên sân khấu. Chẳng có gì giống nhau cả! Vở kịch có vẻ không tồi khi anh đọc nó và khi anh mừng tượng

về nó, nhưng trên bục gỗ thì nó lại hóa ra hoàn toàn khác. Và cái điều làm anh ngạc nhiên trên trang sách, thì rất có thể lúc ra sân khấu, xem nó, anh lại thờ ơ, lạnh nhạt. Thế đấy, viết cho sân khấu, đó là một nghề độc đáo mà ta nên biết, để viết như vậy thì phải có tài năng nghề nghiệp. Biết nghề và có tài, cái này và cái kia đều là ít gặp. Nhưng ở nơi mà cả hai cái đó không có, hai điều kiện đó không có, thì chưa chắc đã tìm ra được điều gì tốt đẹp cả” [1, tr. 650].

Loại hình sân khấu, như chúng ta đều biết, là *tổng hợp*. Ở đó, có cả văn học, triết học, sử học, dân tộc học, xã hội học, hội họa, kiến trúc, âm nhạc, múa, diễn... đã đòi hỏi tác giả phải biết lớn hơn, hiểu hơn phạm vi loại hình văn học của mình để vươn lên tầm kiến thức tổng hợp của loại hình sân khấu. Nhờ có những kiến thức tổng hợp ấy mà kịch bản văn học được cấu trúc theo sức sống tổng hợp của sân khấu, sẽ có những ý đồ về trang trí, âm thanh, tiết tấu, không khí cũng như màu sắc, tính cách nhân vật với những hành động đa chiều, phong phú trong kịch bản văn học, làm tiền đề cho những sáng tạo của các nghệ sĩ trên sân khấu. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, những tác giả nào từng kinh qua diễn viên, đạo diễn hay người nhắc kịch của Nhà hát, thì thường trong tác phẩm của mình có nhiều tính sân khấu hơn và có nhiều điều kiện thuận lợi cho thành công hơn. Như Shakespeare, Molière, Gogol... mà ai ai cũng đã biết.

Nghệ thuật sân khấu không thể thiếu kịch bản văn học. Kịch bản văn học giữ vai trò quan trọng hàng đầu trong nghệ thuật tổng hợp sân khấu. Nó như là *nguyên liệu* cho một nhà máy sản xuất vậy. Không có nguyên liệu, thì nhà máy chỉ là đồng sắt, vô tri vô giác và các đơn vị nghệ thuật không có kịch bản văn học, thì cũng vô tri vô giác như thế.

Lịch sử sân khấu thế giới đã chứng minh rằng, khi nghệ thuật sân khấu chưa thành loại hình bác học, chuyên nghiệp, thì kịch bản văn học đã trở thành thứ yếu. Vì, chủ nhân của sân khấu dân gian là nghệ sĩ: nghệ sĩ sáng tác, nghệ sĩ biểu diễn và sáng tác, biểu diễn dưới hình thức tập thể, truyền miệng, khuyết danh. Nhưng, dù vậy, thì nghệ thuật sân khấu dân gian vẫn không thể thiếu vai trò của kịch bản ban đầu: đề cương, kịch cương về một nội dung nào, câu chuyện nào, diễn biến ra sao và nhằm mục đích gì. Đề cương, kịch cương ấy chính là hình thức sáng tác kịch bản thời kì ấu thơ của nghệ thuật sân khấu và người nghệ sĩ hay bất kì ai tham gia vào đó, đều được gọi là tác giả kịch bản để phân biệt với nghệ sĩ biểu diễn, với khán giả đến xem. Khi chúng ta nói kịch bản là nguyên liệu của nghệ thuật sân khấu tức là nói tới vai trò khởi nguồn của kịch bản văn học đối với nghệ thuật sân khấu. Ở đó, tác giả đã qui định cho đạo diễn, diễn viên những lời kịch, sự kiện, xung đột, tính cách, các mối quan hệ nhân vật, không gian, thời gian, màu sắc, âm thanh của các hành động kịch và cả chủ đề tư tưởng, phong cách thể tài sáng tạo cùng những cảm hứng cho nghệ sĩ.

Kịch bản văn học không chỉ giữ vai trò *nguyên liệu* cho nghệ thuật sân khấu, mà còn là cơ sở cho loại hình phát triển. Lịch sử sân khấu thế giới đã trải qua nhiều giai đoạn, nhiều khuynh hướng, chủ nghĩa khác nhau và đại biểu tiên phong cho các giai đoạn, khuynh hướng, chủ nghĩa ấy chính là tác giả. Tác giả kịch bản văn học là những người mở đường cách tân nghệ thuật sân khấu bằng những sáng tác của mình. Nhờ những sáng tác cách tân đó mà nghệ thuật sân khấu đổi mới và phát triển như Aeschylus, Sophocles, Euripides (sân khấu Cổ đại Hy Lạp), Shakespeare (Phục Hưng), Molière (Cổ điển Pháp), Goethe,

Schiller (Ánh sáng), Victor Hugo (Lãng mạn), Chekhov (Nga), Bertholt Brecht (Đức), Gorky (Liên Xô) v.v... đã đem đến cho nghệ thuật sân khấu những màu sắc, sức sống mới phù hợp với thời đại mới.

Như vậy, thật rõ ràng, vai trò thứ nhất trong nghệ thuật sân khấu là tác giả văn học và kịch bản văn học. Vì, không có kịch bản thì sân khấu không có gì để diễn và không có tác giả thì tất nhiên cũng không có kịch bản nào được ra đời. Tác giả và kịch bản là hai phạm trù vừa độc lập, vừa thống nhất với nhau, trong đó, vai trò tác giả luôn luôn là *nhân tố quyết định*. Do đó, các Nhà hát, các đơn vị nghệ thuật phải có đội ngũ tác giả, lực lượng cộng tác viên sáng tác của mình. Chất lượng của đội ngũ tác giả, tài năng của đội ngũ tác giả chính là sức sống, uy tín của mỗi Nhà hát và đơn vị nghệ thuật trong mọi thời đại.

1.3.2. Diễn viên (nghệ sĩ biểu diễn)

Sân khấu là loại hình nghệ thuật mà trong đó con người vừa là đối tượng sáng tạo, vừa là chủ thể sáng tạo, vừa là phương tiện để thực hiện sáng tạo và đồng thời cũng là đối tượng thưởng thức sáng tạo của chính mình. Đặc điểm độc đáo của loại hình sân khấu ấy chính là do người nghệ sĩ biểu diễn tạo nên và thông qua đặc điểm đó mà người nghệ sĩ ở trên sân khấu vừa là họ, lại vừa không phải là họ. Vì, nghệ sĩ có cuộc sống, tính cách, tên tuổi riêng, còn nhân vật kịch lại có cuộc đời, tính cách và tên tuổi khác. Người nghệ sĩ lên sân khấu đâu phải để diễn về mình, về cuộc đời mình, mà để sáng tạo hình tượng nghệ thuật. Còn nhân vật được sống ở trên sân khấu đâu phải bằng hư vô, mà qua tài năng của nghệ sĩ biểu diễn. Nghệ sĩ trên sân khấu đã “lột xác” mình để xây dựng hình tượng nhân vật, đã “biến hoá” bản thân mình để trở thành

người khác và đã lấy toàn bộ tâm hồn, trí tuệ, thể xác của mình để làm “phương tiện” sáng tạo ra nhân vật từ chân tơ, kẽ tóc đến hoạt động, tư tưởng, tính cách, tình cảm, số phận con người để khán giả hứng thú, khoái cảm... Họ - là tác giả của nhân vật. Nhờ có họ, nghệ thuật sân khấu mới thành nghệ thuật sân khấu, mới là phương tiện thực hiện mọi ý tưởng của tác giả, đạo diễn và các thành viên tổng hợp khác. Họ cho nhân vật “mượn cơ thể tình cảm” của mình, cho tác giả, đạo diễn “mượn tài năng hoạt động” của mình để làm “cầu nối” giữa nghệ thuật sân khấu với khán giả, giữa người xem với nhân vật, giữa cuộc đời với nghệ thuật. Họ - là trung tâm, là ông vua, bà chúa của nghệ thuật sân khấu và nghệ thuật sân khấu đã mang theo ngôn ngữ hành động của họ thành đặc trưng cơ bản so với các loại hình nghệ thuật khác.

Nghệ sĩ trên sân khấu sáng tạo phụ thuộc vào tác giả kịch bản đã giới hạn trong nhân vật cụ thể, trong phong cách thể tài rõ ràng, lại còn phải lựa theo ý đồ của đạo diễn, khả năng của bạn diễn và trình độ, ý thích của khán giả. Tất cả những giới hạn và phụ thuộc của nghệ sĩ trong sáng tạo hình tượng nhân vật đều được họ giải tỏa và biến hoá thành cái “tự do”, cái “cảm hứng” cho sáng tạo “đây bản lĩnh”, “khách quan” của họ, làm cho họ mỗi lần diễn là mỗi lần “lột xác”, mỗi lần đóng vai là mỗi lần đổi mới và tác phẩm - nhân vật của họ không ngừng vận động theo không gian, thời gian ở sân diễn trước khán giả, tạo nên tác phẩm *động* với những giá trị *động* của loại hình sân khấu.

Nghệ thuật sân khấu không thể thiếu nghệ sĩ và quan trọng hơn là không thể thiếu nghệ sĩ tài năng. Nghệ sĩ tài năng là nghệ sĩ có năng khiếu trời cho, có vốn sống, vốn nghề phong phú và có tình yêu nghề nghiệp thấm thiết. Những nghệ sĩ như thế bao giờ cũng làm nên nghệ thuật sân khấu hoàng kim.

1.3.3. Khán giả

Sân khấu không thể không có khán giả. Khán giả là một trong những bộ phận cấu thành và có tính quyết định sự tồn tại, phát triển nghệ thuật sân khấu. Khán giả vừa là đối tượng khách thể để phản ánh, vừa là đối tượng chủ thể hưởng thụ, đánh giá, sáng tạo nghệ thuật.

Đối tượng phản ánh của nghệ thuật sân khấu là hiện thực - đó là cuộc sống của khán giả, là những tâm tư, tình cảm, ý nghĩ, nguyện vọng và những mối quan hệ xã hội của khán giả. Khán giả đến với sân khấu, tức là đến với cuộc sống hiện thực của mình. Thông qua nghệ thuật sân khấu, khán giả nhận thức, đánh giá về cuộc sống, về những mối quan hệ xã hội chung quanh mình và tìm thấy ở đấy những niềm vui, lòng tin, sức mạnh của cuộc sống, của lí tưởng mà mình đã có, đang có, sẽ có...

Sân khấu thuộc về khán giả, là tiếng nói chân thực với những giá trị hữu ích nhất cho khán giả. Nó là tấm gương phản chiếu cuộc đời, là công cụ để khám phá, để hiểu biết, để sáng tạo hiện thực xã hội.

Nghệ thuật sân khấu là một trong những hình thái cao nhất của quan hệ thẩm mĩ của con người đối với hiện thực. Mối quan hệ thẩm mĩ đó trong nghệ thuật sân khấu là mối quan hệ biện chứng giữa quan hệ thẩm mĩ của khán giả với quan hệ thẩm mĩ của nghệ sĩ đối với hiện thực, trên cơ sở một lí tưởng thẩm mĩ của một giai cấp, một dân tộc, một thời đại nhất định.

Nghệ sĩ đi vào cuộc sống hiện thực, nhận thức, khám phá cái thẩm mĩ của hiện thực để sáng tạo ra tác phẩm nghệ thuật. Còn khán giả đến với sân khấu, nhận thức, khám phá cái thẩm mĩ trong tác phẩm nghệ thuật để nâng cao và sáng tạo cái thẩm mĩ

mối cho cuộc đời. Mối quan hệ thẩm mỹ này có tính nhân quả chu kỳ và luôn luôn ảnh hưởng, tác động qua lại lẫn nhau, làm cho giá trị thẩm mỹ của hiện thực, của nghệ thuật không ngừng phát triển ngày càng cao hơn, tiến tiến hơn.

Cái thẩm mỹ của nghệ thuật sân khấu là cái thẩm mỹ của hiện thực khách quan được tái tạo bằng những trình độ, những khả năng, những nhận thức chủ quan của nghệ sĩ về cái thẩm mỹ của hiện thực, trên cơ sở thống nhất, chung đúc trong những mối quan hệ thẩm mỹ giữa nghệ sĩ với khán giả, giữa hiện thực với sân khấu.

Khán giả đến với sân khấu, nhận thức cái thẩm mỹ trong nghệ thuật bằng những khả năng, trình độ, nhận thức chủ quan của khán giả về cái thẩm mỹ của hiện thực để hưởng thụ, đánh giá cái thẩm mỹ trong nghệ thuật và cũng được thống nhất, chung đúc trên cơ sở của mối quan hệ thẩm mỹ giữa khán giả với nghệ sĩ, giữa sân khấu với hiện thực.

Do đó, khi nào mối quan hệ trên được đảm bảo thống nhất, thì khi đó nghệ thuật sân khấu tỏ ra sống động, phồn thịnh theo chân lí: “khán giả nào thì sân khấu ấy và sân khấu thế nào thì khán giả thế ấy”. Sự sống động và phồn thịnh ở đây bao giờ cũng được thể hiện qua hai mặt của một tác phẩm nghệ thuật: vừa làm thỏa mãn cái nhu cầu hưởng thụ thẩm mỹ của khán giả, vừa nâng cao trình độ nhận thức cái thẩm mỹ cho khán giả. Nghĩa là, nghệ thuật sân khấu đã làm cho khán giả nhận thức được đầy đủ nhất, toàn diện nhất, đúng đắn nhất về cái thẩm mỹ của hiện thực.

Hiện thực đời sống của khán giả luôn phong phú, đa dạng và không ngừng vận động, biến đổi, làm cho mối quan hệ thẩm mỹ của khán giả đối với hiện thực cũng phong phú, đa dạng và vận

động, biến đổi theo, dẫn đến nghệ thuật sân khấu phải chuyển hoá cùng hiện thực đời sống với những mối quan hệ thẩm mỹ mới phù hợp: nếu nghệ thuật sân khấu không chuyển hóa kịp thời đại, kịp hiện thực đời sống, kịp nhu cầu thẩm mỹ của khán giả, thì nghệ thuật sân khấu sẽ lạc hậu, trì trệ, vắng khán giả và có nguy cơ tan rã. Vì vậy, hiện thực đời sống, thẩm mỹ khán giả bao giờ cũng là nhân tố thứ nhất quyết định sự tồn tại, phát triển của nghệ thuật sân khấu và nghệ thuật sân khấu luôn không ngừng đổi mới, phát triển cùng cuộc sống hiện thực, như thuyền với biển - biển là cuộc sống và nghệ thuật sân khấu là thuyền trên biển đó! Ở phạm vi này, cuộc sống của khán giả và nghệ thuật sân khấu đòi hỏi tác giả văn học, đạo diễn, diễn viên và các thành viên tổng hợp khác của sân khấu phải không ngừng rèn luyện tài năng và bám sâu vào trong lòng đất cuộc sống để sống cùng với hiện thực, hít thở bầu không khí trong lành của hiện thực và sáng tạo những tác phẩm phù hợp với hiện thực, với khán giả thời đại của mình.

1.3.4. Đạo diễn

Kịch bản văn học được trình diễn trên sân khấu gọi là vở diễn. Vở diễn này là kết quả lao động của nhiều thành phần: đạo diễn, nhạc, họa, múa, hóa trang, phục trang, đạo cụ, tiếng động, ánh sáng, âm thanh, đài, điện, sàn sân khấu, phòng khán giả, người bán vé, kiểm soát vé, diễn viên, tổng đài, chỉ đạo nghệ thuật, marketing v.v... Trong những thành phần “tổng hợp” đó có vai trò chỉ huy và linh hồn của vở diễn là *đạo diễn*.

Đạo diễn - thành phần sáng tạo thứ tư, đã xuất hiện ở nghệ thuật sân khấu từ lâu, từ khi nghệ thuật sân khấu mới ra đời, nhưng người ta chưa biết, chưa thừa nhận và bây giờ là người quyết định mọi sự sống còn của đơn vị nghệ thuật. Đạo diễn là

người xây dựng hình tượng nghệ thuật từ những dòng chữ trên trang giấy của nhà văn thành những con người sống động, chân thực “có da, có thịt”, có số phận trên sân khấu; là người tổ chức phối hợp các loại hình nghệ thuật, các thành viên sáng tạo vào một hướng cụ thể; là người chỉ đạo diễn xuất cho từng diễn viên để thành những hình tượng độc đáo... Vì vậy, người ta đã gọi đạo diễn là tác giả của vở diễn, là chủ nhân của nghệ thuật sân khấu hiện đại.

Vai trò, vị trí của đạo diễn rất lớn trong nghệ thuật sân khấu hiện đại. Không có đạo diễn, thì mọi ý định của tác giả, của diễn viên, của các thành viên khác không thể chuyển lên sân khấu được. Nếu có được, thì chỉ là một mớ hỗn tạp, thiếu thống nhất trong một chỉnh thể vì thiếu bàn tay chỉ huy, điều khiển những sáng tạo của tác giả, diễn viên, họa sĩ, nhạc sĩ, âm thanh, ánh sáng, tiếng động và những người phục vụ hậu đài vào một hoạt động thống nhất trong các hình tượng nghệ thuật sinh động, hoàn mĩ. Mặt khác, đạo diễn đã làm cho nghệ thuật thêm phát triển, hoàn thiện, đậm chất chuyên nghiệp và chất hiện đại, đã giúp cho kịch bản văn học có thêm tầm cao mới, chặt chẽ, hấp dẫn khán giả nhiều hơn với những yếu tố tổng hợp của nghệ thuật sân khấu.

Mối quan hệ giữa tác giả kịch bản văn học và đạo diễn sân khấu, trước hết, phải là đồng thuận về nội dung cuộc sống. Những ý tưởng của tác giả văn học phải là ý tưởng của đạo diễn, Những gì ở tác phẩm văn học bị hạn chế thì đạo diễn phải khơi gợi, bù đắp. Những vấn đề ở tác phẩm văn học đã hay thì đạo diễn phải làm cho nó hay hơn, tuyệt vời hơn. Có nghĩa là, tác giả và đạo diễn “tuy hai mà như một” - cùng chung một nhân sinh

quan, thế giới quan, một thẩm mỹ quan và nghệ thuật quan. Ở phạm vi này, đạo diễn không phải là người thợ minh họa thô thiển những nội dung văn học thành hình hài ở sân khấu một cách khô cứng, nghèo nàn, mà phải là một nhà khoa học sân khấu với bộ óc thông minh, uyên bác để đưa tác phẩm văn học lên sân khấu thành những hình tượng đầy sáng tạo, hứng thú, hấp dẫn và không trái với nội dung trong tác phẩm văn học. Nhờ có đồng thuận đó, đạo diễn có thể nâng cao, sửa chữa, thêm bớt, cắt xén cho kịch bản văn học phù hợp với sân khấu, làm thỏa mãn ý tưởng của tác giả văn học về tác phẩm của mình trên sân khấu.

Mặt khác, mối quan hệ của tác giả văn học với đạo diễn sân khấu còn là mối quan hệ nghệ thuật. Ở mối quan hệ này, đạo diễn cần phải tìm thấy phong cách tác giả, tác phẩm và phải biết tôn trọng, giữ gìn, đảm bảo phong cách ấy trong vở diễn của mình. Nhờ có mối quan hệ này mà nghệ thuật sân khấu được phong phú, đa dạng - đa dạng, phong phú bằng phong cách tác giả và phong cách tác phẩm, chứ không phải triệt tiêu phong cách tác giả, phong cách tác phẩm cho phong cách đạo diễn. Tất nhiên, phong cách đạo diễn cũng không bị triệt tiêu vì sự đảm bảo cho phong cách tác giả hay tác phẩm, mà phong cách đạo diễn ấy được hoá thân vào vở diễn, được “chết trong lòng hình tượng” tác phẩm, như người nghệ sĩ được “chết trong lòng nhân vật” vậy, như Stanislavski với Chekhov mà ai ai cũng biết.

Thực tế của lịch sử sân khấu thế giới cũng có những đạo diễn luôn muốn thể hiện mình, muốn bộc lộ phong cách của mình và bắt mọi phong cách của tác giả, tác phẩm thành phương tiện để “khoa trương” phong cách của mình. Ở phạm vi này không nhiều và chỉ có được khi đạo diễn phải là nhân tài, phải có một khuynh

hướng mới như cách tân cho nghệ thuật sân khấu. Đó là trường hợp Liubimov của Nhà hát Tácgan - Moskva.

Khi chúng ta nói đạo diễn là tác giả của vở diễn, tức là thừa nhận sự sáng tác của đạo diễn trong tác phẩm sân khấu. Đó là, trước hết, người đạo diễn cũng phải mang toàn bộ vốn sống của mình hòa vào vốn sống của nhà văn để tạo nên những hình tượng sống động ở trên sân khấu. Không có vốn thực tế của đạo diễn, thì mọi hình tượng ở trên sân khấu sẽ nghèo nàn, khô cứng và mang tính minh họa “vốn sống” của nhà văn một cách thô thiển. Mặt khác, người đạo diễn còn phải am hiểu vốn sống của khán giả, chất lọc và đưa vốn sống ấy vào hình tượng, để phù hợp với cảm thụ hiện thực của khán giả. Thiếu vốn sống của khán giả thì hình tượng ở trên sân khấu sẽ kém sức hấp dẫn và thu hút khán giả.

Bên cạnh vốn sống, người đạo diễn cũng như nhà văn, phải mang toàn bộ kiến thức, trình độ, vốn nghề của mình cùng với những xúc cảm nghệ thuật vào hình tượng bằng ngôn ngữ đạo diễn – midansen trong tổng thể của các thành viên sáng tạo khác (nhạc sĩ, họa sĩ, biên đạo múa, diễn viên v.v...). Do đó, đạo diễn hoàn toàn xứng đáng với tên gọi “tác giả vở diễn” và nhà văn chỉ là một cộng tác viên quan trọng bậc nhất của đạo diễn mà thôi. Nói nhà văn là cộng tác viên quan trọng bậc nhất của đạo diễn, có nghĩa là, đạo diễn phải làm việc với nhà văn để hiểu nhà văn, hiểu tác phẩm và lôi kéo nhà văn vào cuộc sáng tạo vở diễn cùng với mình trong phạm vi kịch bản văn học, thuyết phục nhà văn sửa chữa, nâng cao tác phẩm văn học cho hay hơn, hoàn thiện hơn và phù hợp với sân khấu hơn.

Mối quan hệ giữa đạo diễn và nhà văn luôn mang tinh thần máu thịt của tác giả trước số phận đứa con vở diễn. Vì vậy, mối

quan hệ này càng đồng thuận, gắn bó bao nhiêu, thì sự thành công của vở diễn càng suôn sẻ bấy nhiêu.

Tóm lại, nghệ thuật sân khấu là một loại hình tổng hợp của nhiều thành phần nghệ thuật khác nhau trong một chỉnh thể vở diễn. Tuy nhiên, trong thế giới tổng hợp của nghệ thuật sân khấu, vai trò quan trọng đặc biệt và có mối quan hệ biện chứng khách quan với nhau là *tác giả kịch bản văn học, nghệ sĩ biểu diễn, khán giả và đạo diễn*. Bốn thành phần cơ bản đó tạo nên bộ mặt, sức sống của nghệ thuật sân khấu và cũng là quá trình vận hành lịch sử, cũng là thước đo của bất kì nền nghệ thuật sân khấu nào. Nghệ thuật sân khấu không thể thiếu bốn thành phần đó và càng không thể thiếu những tài năng của bốn thành phần đó trong mối quan hệ thống nhất, hài hòa của tác phẩm, cũng như của bất kì nền nghệ thuật sân khấu nào hiện nay.

Chương 2

HÀNH ĐỘNG SÂN KHẤU

2.1. Hành động của con người

Con người sinh ra muốn tồn tại và phát triển thì phải hành động. Bất kì con vật nào, dù thông minh đến tuyệt đỉnh, thì cũng không biết hành động. Con ong có thể làm được cái tổ tinh xảo, có thể chất lọc các loại hoa để thành mật ngọt, nhưng đó chỉ là những hoạt động mang tính bản năng và không thể gọi là hành động. Vì, cái tổ ong 5 triệu năm trước cũng giống như cái tổ ong của ngày hôm nay, cái tổ ong ở nước Mĩ cũng chẳng khác gì cái tổ ong ở nước Nhật, Trung Quốc, Triều Tiên hoặc Việt Nam. Mọi sản phẩm, hoạt động của con ong không thể có tính lịch sử, tính dân tộc và tính văn hoá. Do đó, hành động đã trở thành phương tiện duy nhất để phân biệt giữa con người với con vật.

Hành động - không chỉ là phương tiện duy nhất để phân biệt giữa con người với con vật, mà còn là phương tiện độc đáo để con người giao tiếp, bộc lộ thái độ, tình cảm của mình trong thế giới người. Chỉ có thể thông qua hành động, con người mới hiểu nhau, mới biết mục đích của nhau mà tụ hội, mới hiểu thái độ yêu thương, hờn giận như thế nào, tới mức nào và hướng về đâu. Vì vậy, khoa tâm lí học duy vật đã xác định: hành động là “cửa sổ” của tâm hồn con người, là phương tiện để tìm hiểu về con người

và không có hành động thì con người không thể tồn tại, phát triển hoặc chỉ là con vật. Nhờ có hành động, con người biết được mặt trời với các vì sao, biết được núi cao, sông dài, biển rộng với rừng xanh, hoa nở. Nhờ có hành động, con người mới có được Kim tự tháp Ai Cập, Vạn Lý Trường Thành, đền Angkor; có được định luật hấp dẫn, công thức Pitago, bảng Mêđêép và tác phẩm *Hamlet* với những bản giao hưởng, bức vẽ tuyệt vời. Hành động đã đưa con người từ biệt thế giới động vật thành thế giới người và tạo nên một thế giới văn hóa người.

Hành động là gì? Trả lời cho câu hỏi này có thể có nhiều cách khác nhau, nhiều nội dung khác nhau với những nhận thức khác nhau. Thông qua thực tiễn đời sống, chúng ta xác định rằng: *Hành động là những hoạt động của con người trong những hoàn cảnh cụ thể nhằm đạt được những mục đích nào đó.* Ở xác định này, chúng ta thấy có ba nội dung: hoạt động - hoàn cảnh - mục đích luôn luôn quan hệ thống nhất biện chứng với nhau và không thể thiếu hoặc tách biệt nhau. Trong ba nội dung đó, thì mục đích giữ vai trò trọng yếu và quyết định. Vì, như Lessin nói: “Hành động có mục đích là điều kiện để nâng con người lên trên tất cả những tồn tại hạ đẳng” [1, tr.519] và con người khác với con vật chính ở mục đích trong hoạt động. Con người có thể có những hoạt động giản đơn như: ngồi xuống, đứng lên, ăn cơm, đọc báo, nghe đài...; cũng có thể có những hoạt động phức tạp: nghiên cứu, sáng tác, giảng dạy, xây nhà máy, thiết kế tàu vũ trụ...; có thể có những hoạt động ngoại hình trong trạng thái động và cũng có thể có những hoạt động nội tâm trong trạng thái tĩnh v.v... Nhưng, tất cả những hoạt động ấy đều phải có mục đích rõ ràng. Hành động không có mục đích chỉ có thể ở con người thần kinh hoặc con người động vật mà thôi.

Mặt khác, những hoạt động của con người luôn được gắn liền với những hoàn cảnh cụ thể và thông qua hoàn cảnh cụ thể, mục đích rõ ràng, hoạt động của con người được mang tính người hơn. Ví dụ, cùng một hành động mặc áo, nhưng do mục đích khác nhau, hoàn cảnh khác nhau mà đã dẫn đến những dạng vẻ khác nhau: mặc áo đi ngủ không giống với mặc áo đi dự hội; mặc áo đi làm việc mùa đông không giống với mặc áo đi làm việc mùa hè; mặc áo tiếp khách sang trọng không giống với mặc áo đi cày ruộng; mặc áo đi dạo chơi dưới trăng thanh, gió mát không giống với đi xe máy trong cơn mưa như trút nước... Con người khác với con vật ở khả năng hành động và hành động hướng tới cải tạo, khắc phục hoàn cảnh nhằm phù hợp, thích nghi với hoàn cảnh để hành động được mang phẩm chất văn hóa người.

2.2. Những hình thức hành động của con người

Hành động của con người thường được thể hiện dưới hình thức: nội tâm, ngoại hình, vô thức và ngôn từ.

1. *Hành động nội tâm* - là những hoạt động bên trong của con người, là thế giới thâm kín mà khó ai có thể nhìn thấy bằng mắt thường. Nó mang những nội dung ước vọng, khát khao của con người và trở thành động lực, mục đích hành động của con người. Hành động nội tâm của con người có nhiều dạng vẻ: vui, buồn, hờn, giận, yêu, thương, oán, hận, căm thù, trăn trở, khổ đau, nhớ mong v.v... Nó là đặc trưng của tính người và chỉ có con người mới có hành động nội tâm, mới có thế giới tinh thần, nhân sinh quan, thế giới quan, tư tưởng, lập trường... bằng con người, cho con người.

2. *Hành động ngoại hình* - là toàn bộ những hoạt động hình thể, cơ bắp bên ngoài của con người mà ai ai cũng nhìn thấy, nhận thấy dễ dàng như: ăn cơm, uống nước, khám bệnh, chữa xe, gảy đàn, cười, khóc, hát, múa v.v...

Hành động ngoại hình, theo các nhà khoa học, là phương tiện thực hiện hành động nội tâm. Nghĩa là, hành động nội tâm có trước và hành động ngoại hình có sau. Hành động nội tâm là nguồn gốc của hành động ngoại hình và hành động ngoại hình là sự thực hiện nhiệm vụ của hành động nội tâm. Không có hành động nội tâm thì không có hành động ngoại hình và hành động ngoại hình không có hành động nội tâm chỉ đạo thì sẽ là hoạt động của kẻ tâm thần, mất trí mà thôi. Ai vui buồn trong nội tâm mà không được bộc lộ qua khóe mắt, nụ cười bên ngoài, thì làm sao biết được vui buồn ấy và vui buồn đến mức nào, để làm gì. Vì vậy, người ta thường bảo: hành động hình thể là “cửa sổ” của tâm hồn, là “hàn thử biểu” của tình cảm con người.

3. *Hành động vô thức* - là tất cả những hoạt động của con người không có mục đích cụ thể. Như cô gái ngồi trong công viên tự tình với người yêu thường có những hoạt động vặt vãnh, vắn vỏi, vò áo...; chàng trai đến nhà bố vợ tương lai ra mắt thường hay gãi đầu, xoa tay...; hoặc khi ảm ức quá thì hay dấm ngực, khi đau quá thì kêu “Trời ơi!”; khi xấu hổ thì che mặt v.v...

Hành động vô thức - là những hoạt động mang tính người. Những con vật và người máy không thể có hành động vô thức. Hành động vô thức tạo nên tính sinh động, tính người của con người. Con người thiếu hành động vô thức thì con người thành khô cứng như người máy và thiếu sinh động mang đặc trưng Người.

4. *Hành động ngôn từ* - là toàn bộ thế giới ngôn từ của con người nhằm bộc lộ tình cảm của con người. Hành động ngôn từ cũng là một hình thức của hành động ngoại hình tác động vào thính giác của người nghe, để người nghe hiểu được nội dung và mục đích của hành động nội tâm con người.

Tóm lại, bốn hình thức hành động của con người được trình bày ở trên bao giờ cũng được quan hệ thống nhất biện chứng với nhau trong một con người. Chúng không bị chia tách, biệt lập khỏi nhau và luôn luôn hòa lẫn vào nhau, nương tựa vào nhau thành nhân quả của nhau một cách vô cùng sinh động, phong phú, hài hòa.

2.3. Hành động sân khấu

Hành động sân khấu, trước hết là “bất chước hành động” của nghệ sĩ về cuộc đời. Theo Aristotle, bất chước là tái hiện hiện thực một cách sáng tạo, chứ không phải bê nguyên xi cuộc sống lên sân khấu và phải đem đến cho khán giả những nhận thức về cuộc sống cùng với những khoái cảm độc đáo. Ở đây, chúng ta hiểu rằng, hành động ở trên sân khấu “là sự bất chước không phải con người, mà bất chước hành động và đời sống, bất chước bằng sự may mắn hoặc sự bất hạnh, mà sự may mắn và nỗi bất hạnh ấy nằm trong hành động”, đồng thời, “nhà sử học thì nói về cái “thực sự” đã xảy ra, còn nhà thơ thì nói về cái “có thể” xảy ra”[1, tr.48]. Nói cách khác, những hành động ở cuộc sống không hoàn toàn đồng nhất với hành động sân khấu và hành động sân khấu bao giờ cũng phải mang giá trị chân thực, khoái cảm, thẩm mỹ trong hình thức kịch tính - bị phản hành động do nghệ sĩ hư cấu theo cái “có thể” xảy ra.

Mặt khác, thông qua thực tiễn, chúng ta thấy, ở nghệ thuật sân khấu bao giờ cũng tồn tại khách quan hai loại hành động: *hành động của nhân vật* và *hành động của nghệ sĩ*. Nhân vật hành động trong hoàn cảnh qui định của nhân vật để đạt mục đích của nhân vật. Còn nghệ sĩ lại hoạt động trong qui định của vai diễn nhằm mục đích xây dựng hình tượng nhân vật hoàn thiện và mang giá trị thẩm mỹ. Nhân vật là con người hư cấu, giả định của nhà viết kịch, có tên tuổi, cuộc đời, số phận riêng và không thể tự thân xuất hiện ở sân khấu để trình bày về mình trước khán giả. Ngược lại, nghệ sĩ cũng có tên tuổi, số phận riêng của mình và hành động trên sân khấu không phải để thể hiện về mình cho khán giả xem, mà để nói về nhân vật. Hành động của nhân vật cũng giống như hành động của con người ngoài đời, chân thực, sinh động, điển hình, khách quan như nó vốn có. Còn hành động của nghệ sĩ lại do hư cấu sáng tạo mà thành. Nó sinh động, phong phú, đa dạng, theo yêu cầu chủ quan của nghệ sĩ với phương tiện tổng hợp của nghệ thuật sân khấu (tác giả, đạo diễn, nhà quản lí, diễn viên, bạn diễn, họa sĩ, nhạc sĩ, biên đạo múa, ánh sáng, tiếng động, khán giả v.v...). Do đó, hành động sân khấu là hành động bao gồm cả hai loại hành động: nhân vật + nghệ sĩ và luôn luôn thống nhất biện chứng với nhau, không thể tách rời nhau, để tạo nên sự khác biệt giữa hành động sân khấu với hành động của con người ngoài đời. Từ đó, chúng ta có thể đưa ra hai định nghĩa như sau:

+ Hành động sân khấu là hoạt động của nhân vật, trong hoàn cảnh của nhân vật, để đạt được mục đích của nhân vật, do nghệ sĩ thể hiện ở trên sân khấu trước khán giả xem trực tiếp và mang giá trị thẩm mỹ (hành động sân khấu khác với hành động ngoài đời bằng chính giá trị thẩm mỹ của nó ở trên sân khấu).

+ Hành động sân khấu là hoạt động của nghệ sĩ, trong hoàn cảnh thể hiện nhân vật kịch trước khán giả xem trực tiếp, nhằm đạt mục đích xây dựng hình tượng nhân vật chân thực và sinh động.

Thông qua hai định nghĩa trên, nghệ thuật sân khấu thế giới đã từng xuất hiện nhiều khuynh hướng sáng tạo khác nhau. *Khuynh hướng thứ nhất*, theo Stanislavski, nghệ sĩ phải hoá thân vào nhân vật và trên sân khấu chỉ có nhân vật tồn tại mà thôi. Do đó, cái Tôi của nghệ sĩ được đồng nhất với cái Tôi của nhân vật để hành động theo nguyên tắc: *Tôi là Nó hòa vào Anh* (Tôi là nghệ sĩ, Nó là nhân vật, Anh là khán giả). *Khuynh hướng thứ hai*, của Bertholt Brecht, đòi hỏi ba ngôi hành động biệt lập theo tinh thần: *Tôi nói với Anh về Nó* (tức là nghệ sĩ hành động kể về nhân vật hành động cho khán giả hành động nghe về nhân vật). Để thực hiện được theo khuynh hướng này, Bertholt Brecht đã đặt ra thủ pháp *gián cách* nhằm vào ba ngôi hành động độc lập theo mục đích của mình. *Khuynh hướng thứ ba*, nghệ thuật Chèo Việt Nam, lại đòi hỏi hành động sân khấu theo xu hướng: *Tôi và Anh cùng nói về Nó*. Nghĩa là, nghệ sĩ và khán giả cùng hành động kể về nhân vật, ở sân khấu không có nhân vật hành động mà chỉ có nghệ sĩ và khán giả kể chuyện về nhân vật mà thôi v.v...

2.4. Tầm quan trọng của hành động trong nghệ thuật sân khấu

- Nếu ngôn ngữ là phương tiện giao tiếp của con người đối với con người trong xã hội, thì bất kì loại hình nghệ thuật nào cũng có ngôn ngữ riêng của mình để thành phương tiện giao tiếp giữa nghệ sĩ với khán giả về hiện thực. Như: ngôn ngữ của văn

học là ngôn từ; của âm nhạc là giai điệu, âm thanh, tiết tấu; của hội họa là màu sắc, đường nét, hình khối; của sân khấu là hành động... Do đó, không có ngôn ngữ nghệ thuật, thì sẽ không có loại hình nghệ thuật nào cả và không có hành động – ngôn ngữ của nghệ thuật sân khấu thì cũng không thể có loại hình sân khấu. Hành động đã mang tầm quan trọng là ngôn ngữ của nghệ thuật sân khấu.

- Nhân vật sân khấu là con người ở ngoài đời, được nghệ sĩ khái quát, sáng tạo. Con người ở ngoài đời lấy ngôn ngữ làm phương tiện giao tiếp với nhau, thì ở nghệ thuật sân khấu, các nhân vật giao tiếp với nhau cũng chính bằng hành động. Thông qua hành động, nhân vật mới được bộc lộ hành vi, tính cách, khát vọng của mình và, chỉ có bằng hành động, nhân vật mới được hình thành, tồn tại, phát triển trong tác phẩm sân khấu. Vì vậy, hành động đã có tầm quan trọng là “sự sống” của nhân vật. Không có hành động, thì nhân vật không thể có sự sống, không thể thành nhân vật kịch.

- Nghệ thuật sân khấu mang trong mình bao chức năng: *nhận thức, giáo dục, thẩm mỹ, giải trí...* và biết bao những giá trị: *triết học, lịch sử học, xã hội học, dân tộc học, đạo đức học, tôn giáo học...* đối với khán giả. Tất cả những chức năng, nhiệm vụ, giá trị ấy của nghệ thuật sân khấu chỉ có thể chuyển tải tới khán giả bằng một phương tiện duy nhất là hành động. Không có hành động sân khấu, thì khán giả không nhận thức được mục đích với những nội dung chân – thiện – mỹ của nghệ sĩ và của tác phẩm sân khấu. Do đó, hành động sân khấu đã mang tầm quan trọng của “chiếc cầu nối” giữa nghệ sĩ với khán giả, giữa sân khấu với cuộc đời. Nhờ đó, khán giả đã trở thành một thành viên máu thịt của nghệ thuật sân khấu.

2.5. Mối quan hệ giữa hành động sân khấu với các thành viên khác của nghệ thuật sân khấu

Như chúng ta đều rõ, nhà văn, họa sĩ, nhạc sĩ... thường chỉ có một cá nhân mình sáng tạo xây dựng hình tượng nhân vật. Nhưng, người nghệ sĩ sân khấu lại phải kết hợp và phụ thuộc vào nhiều mối quan hệ sáng tạo của các thành viên khác trên sân khấu. Đó là tác giả kịch bản văn học, nhà quản lý chọn kịch, đạo diễn dựng kịch, nhạc sĩ, họa sĩ, phục trang, hóa trang, đạo cụ, tiếng động, khán giả và các bạn diễn trong các nhân vật liên quan. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, thực tiễn sân khấu cho thấy, cùng một kịch bản văn học, nhưng đạo diễn khác nhau thì sẽ có những vở diễn khác nhau. Cùng một đạo diễn, một kịch bản văn học nhưng do các nghệ sĩ của đơn vị này không giống với các nghệ sĩ của đơn vị khác mà đã có cách thể hiện nhân vật không giống nhau. Hoặc người nghệ sĩ đóng vai với bạn diễn ở kíp I và đóng vai với nghệ sĩ ở kíp II cũng tạo ra hình thái nhân vật khác nhau, bởi hai người bạn diễn có hình thể, trình độ, cảm thụ và hành động sáng tạo không đồng nhất như nhau.

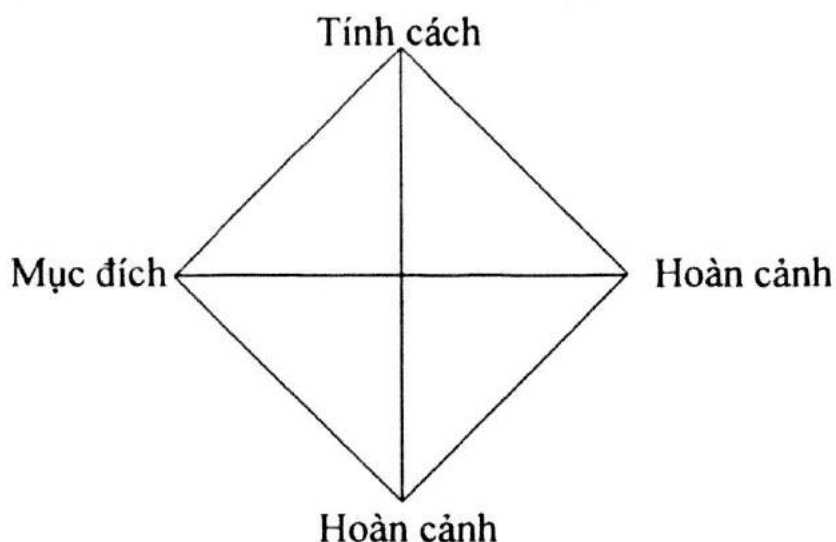
Đặc biệt hơn, cùng một vở diễn, cùng một cách thể hiện của đơn vị nghệ thuật, nhưng do đối tượng khán giả xem khác nhau, thời tiết đêm diễn cùng sàn sân khấu to nhỏ, rộng hẹp với ánh sáng, âm thanh khác nhau cũng dẫn đến kết quả cảm thụ khác nhau. Như vậy, hành động sân khấu là hành động mang tính tổng thể, tập thể và biến động không ngừng qua mỗi lần biểu diễn của nghệ sĩ. Do đó, hành động sân khấu không thể nhận thức như những hoạt động cá thể, tĩnh tại của nghệ sĩ và đòi hỏi người nghệ sĩ không ngừng sáng tạo nhạy cảm theo tính tổng thể, tập thể, động của nghệ thuật sân khấu.

Sân khấu là một loại hình nghệ thuật tổng hợp phản ánh hiện thực đời sống xã hội bằng phương tiện hành động. Hành động là phương tiện sáng tạo của nghệ sĩ biểu diễn và đã trở thành ngôn ngữ đặc trưng của nghệ thuật sân khấu. Không có hành động, không thể có nghệ thuật sân khấu và tất cả các thành phần tổng hợp của loại hình phải nương tựa vào hành động để tồn tại thống nhất trong loại hình. Thực tế của nghệ thuật sân khấu cho thấy, văn sĩ, nhạc sĩ, họa sĩ, vũ sĩ, đạo diễn... đều có ngôn ngữ của riêng mình, nhưng khi tham gia vào nghệ thuật sân khấu, với tư cách là một thành viên của loại hình tổng hợp, thì phải biến ngôn ngữ đặc trưng của riêng mình thành hành động hoặc có tính hành động để góp phần vào hành động nghệ sĩ, hành động loại hình làm nên những hình tượng nghệ thuật tuyệt mỹ sân khấu. Họ không thể đứng biệt lập bằng ngôn ngữ của mình, không thể tách rời khỏi ngôn ngữ hành động sân khấu, vì họ là văn sĩ, nhạc sĩ, họa sĩ, vũ sĩ, đạo diễn... sân khấu và phải mang theo đặc thù của sân khấu là hành động.

2.6. Hạt nhân cơ bản của hành động

Ngôn ngữ của nghệ thuật sân khấu là hành động, nhưng ngôn ngữ ấy không có một khuôn mẫu duy nhất mà biến hoá phong phú khôn lường theo những quan niệm, khuynh hướng sáng tạo khác nhau. Mỗi quan niệm, khuynh hướng đó đều là cái đẹp của sáng tạo, đều có sở trường, sở đoản của mình, nên không thể đề cao cái này và hạ thấp cái kia, hoặc lấy cái này làm chuẩn mực đánh giá cho cái kia. Chúng có đối tượng phản ánh, phương tiện phản ánh, hiệu quả phản ánh riêng của chúng. Tuy nhiên, hành động sân khấu có những quan niệm, khuynh hướng thể hiện khác nhau, nhưng tất cả vẫn có chung một mục đích là hướng về

nhân vật, nói về nhân vật, thể hiện về nhân vật. Vì vậy, để nói về nhân vật một cách chân thực, sâu sắc trong hình tượng nghệ thuật, các nghệ sĩ của các khuynh hướng đều đi tìm *hạt nhân cơ bản của hành động nhân vật*. Hạt nhân cơ bản của hành động nhân vật chính là mối quan hệ thống nhất biện chứng giữa *tính cách* với *mục đích*, *hoàn cảnh* của nhân vật.



Tính cách, theo tinh thần của Aristotle, là những đặc điểm riêng biệt, độc đáo trong hình thể, phẩm chất, nhân cách, lí tưởng của một con người mà không ai giống như thế. Tính cách ấy phải rõ ràng, cụ thể, không mờ nhạt, chung chung; phải phù hợp, logic với hành động và ngôn ngữ theo từng lứa tuổi, từng loại người, từng giới chuẩn xác; phải liên tục thống nhất từ đầu đến cuối... Nếu có tính cách không thống nhất, liên tục, thì phải do chính tính cách ấy sinh ra, chứ không phải do tác giả mong muốn; phải điển hình, tức là phải sáng tạo, chứ không phải nói như sự thực đã xảy ra ở cuộc đời, mà cần nói về cái có thể xảy ra ở cuộc đời theo qui luật xác suất, tất yếu của sự vật...

Thông qua mối quan hệ thống nhất biện chứng giữa tính cách với mục đích, hoàn cảnh trên, ta thấy: tính cách ấy, trong hoàn cảnh ấy, với mục đích ấy, thì sẽ dẫn đến hành động như vậy

và ngược lại. Ở đó, tính cách - thuộc tính riêng, là quan trọng hàng đầu. Vì, trong cuộc sống, có nhiều nhân vật có hoàn cảnh và mục đích giống nhau, nhưng do tính cách khác nhau mà đã dẫn đến hành động khác nhau. Vì vậy, nhà văn, đạo diễn, nghệ sĩ, họa sĩ, nhạc sĩ... muốn thể hiện hình tượng nhân vật, thì điều trước tiên là phải xác định *tính cách*, xây dựng *tính cách*, hướng về *tính cách* để sáng tạo hình tượng nhân vật của mình và người nghệ sĩ sân khấu sẽ dùng phương tiện hành động để thể hiện, bộc lộ *tính cách* đó trong hình tượng nghệ thuật sân khấu. Như vậy, không có *tính cách* thì không có hành động và hành động bao giờ cũng được bắt nguồn sâu xa từ *tính cách*. Do đó, hành động để thể hiện *tính cách* và, thể hiện *tính cách* phải bằng hành động - là chân lí của hành động sân khấu.

2.7. Phương tiện hành động của nghệ sĩ

Hành động sân khấu của người nghệ sĩ là nhằm mục đích thể hiện nhân vật bằng toàn bộ tâm hồn, thể xác, tài năng của mình. Nói cách khác, tất cả những gì thuộc về đời sống của người nghệ sĩ đều phải trở thành công cụ của mình, như chiếc đàn piano của nghệ sĩ piano, như bút vẽ và khung vải của họa sĩ... để tạo nên tác phẩm nghệ thuật. Người nghệ sĩ đàn piano và họa sĩ kia có thể thay đổi công cụ của mình, có thể đi mượn đàn, bút vẽ, khung vải của người khác để sáng tạo, nhưng người nghệ sĩ sân khấu không thể đi mượn chân, tay, mặt, mũi, mắt, mồm và tâm hồn của người khác để thể hiện nhân vật được, mà chỉ có thể duy nhất bằng chính mình làm công cụ cho công việc sáng tạo của mình. Trong toàn bộ thế giới công cụ đặc thù của người nghệ sĩ sân khấu ấy, thì ba phạm vi: *mặt, tay, tiếng nói* là quan trọng bậc nhất. Vì ba phạm vi đó bao giờ cũng được bộc lộ ra trước mắt khán giả và được biểu hiện mọi cung bậc hỉ - nộ - ái - ố của vai diễn cho khán

giả cảm thụ. Thông qua ba phạm vi công cụ đó, khán giả nhận biết được tài năng của nghệ sĩ và nhận biết được chân dung nhân vật cùng với giá trị thẩm mỹ của nhân vật. Ba phạm vi *mặt, tay, tiếng nói* của nghệ sĩ sân khấu không chỉ do trời phú cho những khả năng biểu cảm huyền diệu, mà còn do rèn luyện kỹ thuật của họ hàng ngày trong học tập cũng như trong thực tế không biết mệt mỏi, để họ có khả năng biến hoá *mặt, tay, tiếng nói* của mình thành nhiều dáng vẻ, hình thái, âm điệu theo những hình tượng nhân vật do họ thể hiện. Vì vậy, có thể nói, *công cụ hành động chủ yếu nhất của người nghệ sĩ sân khấu là mặt, tay, tiếng nói* và qua đó mà tâm hồn, tính cách, khát vọng, hình tượng nhân vật được bộc lộ, biểu hiện trước khán giả. Nhà văn, đạo diễn, họa sĩ, nhạc sĩ, khán giả... có thể hiểu về nhân vật rất sâu sắc, biết tính cách và hành động của nhân vật rất tường tận, nhưng họ lại không có những công cụ huyền diệu, không có khả năng biến hoá *mặt, tay, tiếng nói* của mình thành nhân vật như nghệ sĩ biểu diễn sân khấu được. Có nghĩa là, họ không có khả năng hành động biểu cảm như nghệ sĩ để thể hiện hình tượng nhân vật.

2.8. Kỹ thuật xây dựng hành động

Nhiệm vụ của nghệ sĩ sân khấu là thể hiện nhân vật bằng hành động của mình. Để hoàn thành được mục đích đó, trước hết, theo Stanislavski, người nghệ sĩ phải xác định được *mục đích tối cao* của nhân vật. *Mục đích tối cao* là nhiệm vụ chủ yếu của nhân vật cần đạt tới mà tác giả văn học mong muốn. Hay nói cách khác, là nhân vật muốn gì và khán giả cần nhận thức được điều gì qua hoạt động của nhân vật đó. Stanislavski đã nhấn mạnh: mỗi nhân vật đều có mục đích tối cao của nó và mục đích tối cao chính là sức sống của nhân vật. Mục đích tối cao thay đổi thì hình tượng nhân vật thay đổi và “thậm chí một chi tiết hết sức

nhỏ không có liên quan gì tới mục đích tối cao thì cũng có hại, sẽ làm phân tán chú ý của khán giả tới hình tượng.

Nếu mục đích tối cao là cơ sở cho nghệ sĩ sáng tạo nhân vật thì theo Stanislavski, *hành động quán xuyên* là phương tiện hữu hiệu để thực hiện triệt để *mục đích tối cao* đó.

Hành động quán xuyên - là hành động bao trùm và xuyên suốt trong toàn bộ đời sống của nhân vật. Mọi hoạt động của nhân vật phải được bắt nguồn và chịu sự chỉ đạo của hành động quán xuyên. Không có hành động quán xuyên thì nhân vật không hiểu mình sẽ đi đâu, làm gì để được gì. Hành động quán xuyên của nhân vật không chỉ nằm trong kịch bản do tác giả sáng tác, mà còn nằm ở ngoài kịch bản; không chỉ nằm ở một giai đoạn mà còn ở toàn bộ cuộc đời nhân vật trước khi vào kịch và sau khi hết kịch. Do đó, nghệ sĩ phải khám phá kĩ lưỡng trong kịch bản qua từng lời kịch, lớp kịch và cả cuộc sống xã hội của nhân vật.

Tóm lại, mục đích tối cao là linh hồn, mục đích hoạt động của nhân vật và hành động quán xuyên là phương tiện thực hiện mục đích tối cao. Không có mục đích tối cao thì hành động quán xuyên không có phương hướng. Ngược lại, không có hành động quán xuyên thì mục đích tối cao không thể hoàn thành, thực hiện. Mục đích tối cao là tư tưởng, còn hành động quán xuyên là phương tiện thực hiện tư tưởng đó. Hai mặt trong sáng tạo sân khấu luôn luôn quan hệ thống nhất biện chứng với nhau và là nhiệm vụ hàng đầu của nghệ sĩ sáng tạo trong hình tượng sân khấu.

2.9. Hành động với thể tài sân khấu

Nghệ thuật sân khấu là một loại hình tổng hợp. Ở đó có nhiều thể tài khác nhau và mỗi thể tài đều có những đặc trưng, đặc điểm riêng độc đáo. Như, đến với *Bi kịch*, người ta sẽ tìm

thấy những mẫu người cao đẹp, những chuẩn mực sống trong sáng, kính trọng, bằng *xót thương* để *tẩy rửa* tâm hồn, bằng những tình huống, sự kiện lớn lao, nguy hiểm để con người được nâng tâm cảm xúc, nhân cách, đạo đức và niềm tin vào sức mạnh của mình, của cái đẹp trong hiện thực xã hội.

Đến với *Hài kịch*, con người phát hiện thấy ở mình có những mặt tâm thường, xấu xa, không phù hợp với lí tưởng cao quý của cuộc sống và tự cười mình. Cười để mặt đất rung chuyển cho thói ác, đê tiện bị đập nhào xuống vĩnh viễn và để con người được tự tin, đứng cao hơn mâu thuẫn, khắc phục, tổng tiến mọi điều xấu xa trở về quá khứ...

Đến với *Chính kịch*, con người được độc thoại với chính mình, với những mối quan hệ anh em, bố con, vợ chồng, bạn bè, đồng chí trong xã hội thường nhật của mình để tìm ra những lời giải đáp cần thiết cho cuộc sống hàng ngày v.v...

Như vậy, mỗi thể tài đã qui định cho *ngôn ngữ hành động* của nghệ thuật sân khấu có những âm thanh, giai điệu, màu sắc khác nhau và người nghệ sĩ cần phải khám phá, nhận thức sâu sắc về thể loại cũng như yêu cầu của thể tài đối với hành động sáng tạo nhân vật của mình. Bởi vì, cùng là hành động, nhưng hành động của Hamlet, Vua Lear, Othello... không hề đồng nhất với hành động của Tartuffe, Don Juan, Harpagon, Scapin...(Molière) hay các nhân vật của Goethe, Chekhov, Gorky, Arbudop v.v...

Rõ ràng, hành động là ngôn ngữ của nghệ thuật sân khấu, nhưng ngôn ngữ ấy được biến hoá vô cùng sinh động theo thể tài, thể loại của tác phẩm (*Bi, Hài, Chính kịch, Chèo, Tuồng, Cải lương, Kinh kịch, Noh, Kabuki...*), theo đối tượng hành động (nhân vật, đạo diễn, tác giả, diễn viên, khán giả...), theo đối tượng khán giả và trình độ, tài năng nghệ sĩ cũng như cơ sở vật chất kĩ

thuật sân khấu... Do đó, nghệ sĩ sân khấu phải luôn tỉnh táo và có một bản lĩnh nghề nghiệp thông thái, uyên bác để thực hiện những nguyên lí hành động trong sáng tạo hình tượng nghệ thuật của mình.

Thông qua những vấn đề trên, chúng ta có thể xây dựng khái quát một sơ đồ của quá trình hành động xây dựng hình tượng nhân vật như sau:



Chương 3

XUNG ĐỘT SÂN KHẤU

3.1. Định nghĩa

Xung đột sân khấu – là mâu thuẫn của hiện thực đời sống xã hội đã phát triển cao đòi hỏi phải giải quyết và được nghệ sĩ phản ánh, khái quát, sáng tạo, mang giá trị thẩm mỹ trước khán giả. Thông qua định nghĩa này, chúng ta có thể nhận thức như sau:

- Xung đột sân khấu - là xung đột được bắt nguồn từ hiện thực đời sống xã hội, nhưng không đồng nhất với xung đột của hiện thực đời sống xã hội. Vì, nó là sáng tạo của nghệ sĩ, là hư cấu, là giả định để nói về cuộc sống hiện thực, chứ không phải chính bản thân xung đột của hiện thực. Do đó, xung đột sân khấu bao giờ cũng *mang tính thẩm mỹ*.

- Xung đột sân khấu - là xung đột đang vận động phát triển và thống nhất biện chứng của quá trình đi từ mâu thuẫn đến giải quyết hết mâu thuẫn. Tức là, ở xung đột sân khấu không thể có thứ mâu thuẫn ở mức độ thấp, bình thường, phát triển chậm, mà phải là loại mâu thuẫn ở mức độ cao, đấu tranh mạnh để đi đến hoá giải hết mâu thuẫn. Vì vậy, xung đột sân khấu bao giờ cũng *mang tính kịch quyết liệt*.

- Xung đột sân khấu - là xung đột được nghệ sĩ biểu diễn trên sân khấu, nên nó phải tuân theo mọi nguyên tắc của biểu diễn sân khấu. Tức là, xung đột sân khấu phải *mang tính hành động*.

3.2. Tầm quan trọng của xung đột trong nghệ thuật sân khấu

- Nếu ngôn ngữ của nghệ thuật sân khấu là hành động và xung đột là hành động bị phản hành động (Stanislavski), thì xung đột đã có một vai trò là *ngôn ngữ* của nghệ thuật sân khấu. Điều đó có nghĩa là: hành động sân khấu phải được thể hiện qua xung đột, qua phản hành động và xung đột sân khấu cũng phải được bộc lộ qua hành động, qua ngôn ngữ sân khấu.

- Bất kì tác phẩm sân khấu nào cũng phải chứa đựng trong mình một chủ đề tư tưởng nào đó và chủ đề tư tưởng của tác phẩm sân khấu chỉ có thể được hình thành, bộc lộ qua *xung đột*. Do đó, xung đột là nơi trú ngụ của chủ đề tư tưởng tác phẩm và cũng là phương tiện để bộc lộ chủ đề tư tưởng ấy. Không có xung đột, không có chủ đề tư tưởng tác phẩm sân khấu. Như tia lửa chỉ có thể được sinh ra từ hai hòn đá chạm nhau.

- Tác phẩm sân khấu hấp dẫn, lôi cuốn khán giả là nhờ ở *tính kịch*. Tính kịch càng cao thì tính hấp dẫn càng lớn. Tính kịch ở tác phẩm sân khấu chính là xung đột. Như vậy, xung đột có thể nói là phương tiện để hấp dẫn khán giả. Ở đâu thiếu tính hấp dẫn khán giả, thì ở đó thiếu tính xung đột kịch. Tính xung đột kịch cũng như men say của rượu. Rượu có thể có nhiều mùi vị, màu sắc khác nhau, nhưng không thể thiếu chất men say. Không có chất men say, thì rượu bất thành rượu.

- Mỗi tác phẩm kịch đều có một *xung đột riêng*. Xung đột là thước đo tâm vóc của tác phẩm. Tâm vóc của xung đột đến đâu thì tâm vóc của tác phẩm đến đó. Không thể có tình trạng: tâm vóc tác phẩm lớn được hình thành từ tâm vóc của xung đột nhỏ.

3.3. Những tính chất của xung đột sân khấu

3.3.1. Tính giai cấp

Tính giai cấp của xung đột sân khấu là sự thể hiện về nhân sinh quan, thế giới quan, thẩm mỹ quan của nghệ sĩ trong việc giải quyết xung đột theo hướng nào, cho ai, để làm gì. Đứng trước một hiện tượng xã hội, mỗi giai cấp đều được bộc lộ thái độ ứng xử, quan điểm, khát vọng của mình. Do đó, ở bất kì tác phẩm sân khấu nào, xung đột bao giờ cũng mang tính giai cấp rõ ràng.

Tính giai cấp trong xung đột sân khấu được các nghệ sĩ phân chia thành hai loại. Loại thứ nhất - *xung đột đối kháng* - là xung đột được bắt nguồn từ mâu thuẫn không thể điều hòa giữa các lực lượng xã hội, các lợi ích, mục đích, khuynh hướng của các giai cấp đối địch nhau. Giải quyết xung đột loại này bao giờ cũng mang tính thần huỷ diệt, “một mất một còn” với nồng độ bạo liệt, căng thẳng để đi đến “ai thắng ai” theo thái độ thẩm mỹ của nghệ sĩ: bảo vệ ai và phủ định ai. Loại thứ hai - *xung đột nội bộ* - là xung đột được sinh ra từ một giai cấp, từ một cộng đồng có khuynh hướng xã hội và quyền lợi chung. Giải quyết loại xung đột này không hướng tới sự huỷ diệt, mà thường theo chiều hòa hợp thống nhất trên cơ sở nhận thức và khắc phục sự đối lập một cách có lý, có tình. Ở loại xung đột này, nghệ sĩ được coi là thành

viên của cùng một giai cấp tham gia vào xung đột để giải quyết theo hướng có lợi cho bản thân giai cấp của mình.

Hai loại xung đột trên có đối tượng khác nhau, tính chất, mục đích khác nhau và đòi hỏi người nghệ sĩ phải phân biệt rõ ràng để thể hiện nó trên sân khấu một cách phù hợp, logic, biện chứng. Vì, mỗi loại xung đột đều có tính giai cấp riêng, dẫn đến cách giải quyết xung đột theo quan điểm thẩm mỹ riêng.

3.3.2. Tính dân tộc

Dân tộc là một khối cộng đồng ổn định dựa trên tiếng nói, lãnh thổ, canh tác, sinh hoạt, kinh tế, tâm lí, văn hóa v.v... Dân tộc có nhiều giai cấp hợp lại và tuy cùng sống trên một dải đất, dưới một bầu trời, chung một di sản tinh thần của cha ông, cùng một tiếng nói, nhưng vẫn có những mâu thuẫn với nhau do tâm tư, tình cảm, nguyện vọng nào đó khác nhau.

Trong thực tế lịch sử nhân loại, vấn đề dân tộc và giai cấp luôn luôn gắn bó với nhau. Nhưng tính giai cấp là nội dung của tính dân tộc và quyết định tính dân tộc. Vì, như V. I Lênin nói, trong mọi vấn đề chính trị thực sự nghiêm chỉnh và sâu sắc, người ta tập hợp nhau lại theo giai cấp chứ không phải theo dân tộc [13, tr.165] và mỗi giai đoạn lịch sử sẽ có một giai cấp đại diện cho dân tộc như: xã hội phong kiến thì giai cấp phong kiến, xã hội tư bản thì giai cấp tư bản, xã hội XHCN thì giai cấp vô sản... Do đó, không có tính dân tộc chung chung cho mọi giai cấp, mà chỉ có tính dân tộc được cụ thể trong tính giai cấp phong kiến, tư sản, vô sản...

Xuất phát từ đó, tính dân tộc trong xung đột sân khấu là hệ tư tưởng của giai cấp trong tác phẩm kịch. Tất nhiên, không ai có thể phủ nhận: đề tài, câu chuyện, nhân vật, sự kiện, tiếng nói... là những nhân tố quan trọng cho việc xác định bản sắc dân tộc của

tác phẩm sân khấu. Nhưng thực tiễn cho thấy, không ít người nước ngoài đã viết tác phẩm văn học nghệ thuật về đề tài, câu chuyện, nhân vật, sự kiện của Việt Nam và bằng tiếng Việt, thế mà vẫn chưa có được tính dân tộc Việt Nam. Ngược lại, Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Đào Tấn, Nguyễn Hiên Dĩnh, Bác Hồ và bao nhà văn hóa khác của Việt Nam đã lấy đề tài, con người, sự kiện, chữ viết nước ngoài làm cơ sở cho sáng tác của mình mà vẫn đậm đà bản sắc dân tộc Việt Nam. Như vậy, tính dân tộc trong xung đột kịch không phải ở đề tài, sự kiện, nhân vật, chữ viết... mà chủ yếu ở tư duy, tâm hồn, thái độ dân tộc của người nghệ sĩ trong việc thể hiện và giải quyết xung đột như thế nào.

Tư duy, tâm hồn, thái độ mang tính dân tộc không tự thân sinh ra, không từ cõi hư vô nào tới, mà bắt nguồn từ một dân tộc, một cội nguồn văn hóa cụ thể và được chuyển tiếp từ thế hệ này đến thế hệ khác, từ đời này sang đời khác để thành truyền thống. Truyền thống đó, nói cho cùng, chính là văn minh, văn hóa, sở đắc, thói quen của dân tộc được nghệ sĩ hấp thụ thành tư duy, tình cảm hàng ngày trong việc ứng xử, lí giải, thể hiện một tình huống, một sự kiện, một xung đột theo cách hồn nhiên của đời thường. Vì vậy, tính dân tộc trong xung đột kịch chính là tâm hồn, cảm xúc, thái độ của nghệ sĩ mang tính dân tộc trong việc xử lí, giải quyết xung đột kịch như thế nào, theo chiều hướng nào với những phẩm chất độc đáo nào. Ví dụ, một trong những đặc điểm tính dân tộc Việt Nam ở kịch là bao giờ cũng kết thúc có hậu, ở hiền thì gặp lành, ở ác phải bị trừng phạt.

3.3.3. Tính lịch sử

Xung đột nào của kịch cũng phải bắt nguồn từ hiện thực đời sống. Hiện thực đời sống trong kịch được các nghệ sĩ thể hiện vô

cùng sinh động, muôn màu muôn vẻ. Ví dụ, ở đề tài chiến tranh, ta thấy có vở chứa đựng cuộc xung đột chỉ kéo dài một năm, nhưng có vở chứa đựng cuộc xung đột kéo dài tới hàng chục năm, thậm chí vài thế kỉ. Có cuộc chiến tranh chỉ hạn chế trong phạm vi hai đất nước và có cuộc chiến tranh mở rộng tới toàn cầu. Như vậy, tính lịch sử cụ thể đã qui định cho mỗi cuộc chiến tranh và không thể lấy lịch sử của cuộc chiến tranh này áp đặt vào xung đột của cuộc chiến tranh khác. Như cuộc chiến tranh của Lê Lợi chống quân Minh không đồng nhất với cuộc chiến tranh của Quang Trung đại phá quân Thanh hay của nhà Trần chiến đấu với giặc Nguyên v.v... Mỗi cuộc chiến tranh ấy có xung đột đặc thù, có con người giải quyết xung đột đó riêng.

Bài học về tính lịch sử trong xung đột này ta có thể tìm thấy ở vở *Phranxe Vol Xíchkingel* của tác giả F. Laxan đã bị Engels phê phán là “quan điểm của đồng chí về bi kịch theo tôi quá trừu tượng, không được hiện thực mấy” [15, tr.31]. Vì, Laxan đã đem nội dung chính trị của cuộc chiến tranh nông dân Đức năm 1525 đồng nhất với cuộc cách mạng Paris năm 1784. Tức là đã đem lịch sử của thời đại này cắm vào xung đột của thời đại khác, đem đại biểu của thời đại này thành đại biểu của thời đại và giai cấp khác. Như vậy là phi lịch sử, dẫn đến phi hiện thực và tác phẩm kịch thành phi giá trị.

3.3.4. Tính thời đại

Đó là tâm hồn, ý chí, phong cách, tư duy, nếp sống của con người đương thời. Nó vừa mang xu hướng phát triển của con người, lại vừa mang cảm xúc của con người đương thời. Tác phẩm sân khấu, dù là đề tài lịch sử xa xưa, đề tài nước ngoài, đề tài viễn tưởng tương lai hay huyền thoại, thần thoại với những nội dung, hình thức xung đột khác nhau thì bản thân xung đột ấy vẫn phải

mang tính thời đại cho khán giả thời đại nhận thức, cảm xúc. Tính thời đại ấy tuy khó có thể cân đo đong đếm cụ thể, nhưng khán giả có thể cảm thụ được qua tiết tấu, tốc độ, cảm hứng, suy tư của hành động nhân vật trong giải quyết xung đột. Do đó, không phải ngẫu nhiên, có quan niệm đúng đắn rằng: tác phẩm sân khấu thể hiện đề tài và con người đương thời nhưng chưa chắc đã đạt được tính thời đại. Ngược lại, có tác phẩm sân khấu thể hiện đề tài lịch sử hay huyền thoại lại có tính thời đại sâu sắc. Vì thế, Đảng ta luôn yêu cầu nghệ sĩ sáng tạo “lấy xưa vì nay, lấy ngoài vì trong” với ý nghĩa vì cuộc sống tiên tiến của những con người đương thời, vì sự phát triển của đất nước trong qui luật vận hành chung và khách quan của nhân loại. Nghĩa là, ở tính thời đại của xung đột đã mang nội dung: xu hướng phát triển thời đại; tâm hồn, cảm xúc thẩm mỹ của con người đương thời và mọi khả năng, phương tiện thể hiện nghệ thuật sân khấu theo cách hiện đại.

Tóm lại, tính giai cấp, dân tộc, lịch sử, thời đại của xung đột sân khấu là khách quan và luôn luôn có mối quan hệ thống nhất biện chứng với nhau trong mỗi tác phẩm cụ thể. Chúng chi phối cho từng hành động, từng nhân vật, từng chi tiết của tác phẩm sân khấu và đòi hỏi bất kì nghệ sĩ chuyên nghiệp nào cũng phải quan tâm, nhận thức, thể hiện chúng một cách hiệu quả, logic, hài hòa, hấp dẫn... Vì, những tính chất ấy của xung đột chính là những tiền đề quan trọng cho một tác phẩm sân khấu hoàn mỹ.

3.4. Những hình thức của xung đột sân khấu

3.4.1. Xung đột giữa mình với chính mình

Đó là loại xung đột nội tâm, xung đột tâm lí của nhân vật được diễn ra trong cuộc đấu tranh chỉ có mình quyết định một

vấn đề nào đó cho mình. Như, một học sinh, trong tay có hai giấy báo trúng tuyển đại học. Tự bản thân đấu tranh nên quyết định chọn học ở trường đại học nào. Hoặc một cô gái lấy chồng. Người chồng đó, sau này cô phát hiện ra là đại tá nguy, đã bắn chết anh trai mình. Trong cô đã diễn ra xung đột giữa tình yêu vợ chồng với kẻ thù chiến tranh.

3.4.2. Xung đột giữa mình với hoàn cảnh

Đó là hình thức xung đột giữa nhân vật với hoàn cảnh khách quan của bản thân, của xã hội và của thiên nhiên. Ở hình thức xung đột này, khán giả thấy nhân vật đấu tranh với một lực lượng bất khả kháng hoặc với một lực lượng vô hình, vô ý thức. Như một người phụ nữ nuôi chồng thương binh nặng và những đứa con bị chất độc màu vàng da cam. Hoặc một người vợ vừa phải chống chọi với bão tố hủy hoại nhà cửa lại vừa phải tìm xác chồng ngoài biển khơi và chăm cho con ăn học... Hoàn cảnh khách quan như những sự kiện thử thách con người, bắt con người phải vượt qua để tồn tại hay buông xuôi phó mặc.

3.4.3. Xung đột giữa mình với người khác

Đó là cuộc đấu tranh giữa nhân vật này với nhân vật khác, giữa lực lượng này với lực lượng kia. Hình thức xung đột này trực diện, trực tiếp giữa hai lực lượng đối kháng, tạo ra tính căng thẳng, quyết liệt và đòi hỏi phải giải quyết “ai thắng ai”. Như, một cô gái bán hàng vàng bạc, đá quý phải chiến đấu với bọn cướp có vũ khí. Cuộc chiến đấu này được diễn ra căng thẳng, quyết liệt để đi đến cuối cùng: cô bán hàng và bọn cướp ai sẽ thắng ai? Hoặc, một chiến sĩ công an chống bọn tội phạm ma túy, bị bọn tội phạm phát hiện và nhốt vào một căn hầm dưới nhà máy điện thành phố với quả bom hẹn giờ. Người chiến sĩ công an ấy

• sống hay chết, bọn tội phạm có bị bắt hay không? Đó là những vấn đề đầy kịch tính của xung đột trực diện.

Tóm lại, ba hình thức xung đột trên là điển hình trong nghệ thuật sân khấu và có mối quan hệ thống nhất biện chứng với nhau trong mỗi tác phẩm kịch. Nghĩa là, ở bất kì tác phẩm kịch chân chính nào cũng tồn tại, hiện diện cả ba hình thức xung đột và hàm lượng nhiều ít, nặng nhẹ của mỗi hình thức xung đột đó có thể không giống nhau, nhưng tính thống nhất biện chứng giữa chúng là tất yếu khách quan. Tài năng của nghệ sĩ sẽ phụ thuộc vào việc thể hiện tính thống nhất biện chứng của ba hình thức xung đột đó trong một tác phẩm kịch thế nào.

3.5. Những hình thức kết cấu xung đột kịch

3.5.1. Hình thức kết cấu xung đột kịch theo Aristotle

Aristotle (384 - 322 TCN) - cha đẻ của lí luận kịch thế giới phương Tây. Tác phẩm *Nghệ thuật thi ca* nổi tiếng của ông đã đúc kết nguyên tắc bi kịch của thời Cổ đại Hy Lạp và đã trở thành nguyên lý cơ bản nghệ thuật kịch thế giới. Theo ông, kết cấu một vở kịch phải là quá trình vận động của xung đột từ *thắt nút* đến *cởi nút*. *Thắt nút* gồm “những sự kiện ở ngoài kịch và một số sự kiện nằm trong kịch” [1, tr.57]. Tức là, như chúng ta hiểu, mọi hành động kịch bắt đầu đến thời điểm xung đột, thời điểm va đập của những tính cách, những quan điểm, những khát vọng trái ngược nhau: giữa tốt với xấu, giữa thiện với ác, giữa đúng với sai, giữa chính diện với phản diện v.v... Còn *cởi nút* “là phần còn lại”. Tức là cuộc đấu tranh đã đi đến kết thúc, ai thắng ai, cái gì thắng cái gì đã được bộc lộ rõ ràng và xung đột không còn tồn tại, đã bị triệt tiêu.

Trong quá trình sáng tạo và phát triển nghệ thuật kịch thể giới, ta thấy các nghệ sĩ ở những thế kỉ sau, ngày càng bổ sung cho hình thức kết cấu xung đột Aristotle hoàn thiện với 7 bước cụ thể là: *mở màn, giao đãi, thắt nút, phát triển, cao trào, cởi nút và đóng màn*.

- *Mở màn*: là nghệ thuật sáng tạo của nghệ sĩ với tư duy nghiêm túc, công phu, mới mẻ, hấp dẫn nhằm tác động vào thính giác, thị giác của khán giả để lôi kéo khán giả chuyển từ tư duy sinh hoạt đời thường của mình sang tư duy hình tượng nghệ thuật và cảm thụ nghệ thuật. *Mở màn* là một đơn nguyên sáng tạo của đạo diễn và thường được đạo diễn xử lí bằng giai điệu âm nhạc hay một lớp hát múa tập thể để thể hiện chủ đề, thể tài, không khí vở diễn hoặc một lớp diễn “ngoài tích” mang tính “thương hiệu” của đạo diễn nhằm gây hấp dẫn, “đẹp đám” cho khán giả hướng lên sân khấu, trật tự, tập trung xem vở diễn.

- *Giao đãi*: là nhiệm vụ của nghệ sĩ qua hành động của mình để giới thiệu với khán giả về nhân vật (tên, tuổi, tính cách, nghề nghiệp), về các mối quan hệ giữa các nhân vật (vợ chồng, anh em, cha con, bạn bè, đồng nghiệp); về không gian và thời gian hành động (ở đâu, thời gian nào); về những mục đích, những vấn đề của kịch (đề tài, chủ đề, thể tài)...

Giao đãi là một công việc quan trọng trong mối quan hệ giữa sân khấu với cuộc đời, giữa nghệ sĩ với khán giả, giữa hư cấu, giả định với chân thực của sự thực. Người nghệ sĩ không làm tốt công việc này để khán giả hiểu tường tận mọi vấn đề ở sân khấu thì khán giả khó có thể theo dõi sự vận hành của hành động các nhân vật, khó hiểu cốt truyện kịch và những sáng tạo hình tượng nghệ thuật của nghệ sĩ. Kỹ thuật thể hiện nhiệm vụ giao đãi của các nghệ sĩ rất phong phú, đa dạng, muôn màu, muôn vẻ. Nhưng,

bài học chung của công việc này là phải ngắn gọn, nhanh chóng, đầy đủ và hoàn toàn tự nhiên.

- *Phát triển*: là sau *thắt nút*, xung đột được tiếp tục chuyển hóa theo chiều hướng phức tạp hơn, hiểm họa cho mỗi bên đối lập hơn và tác động vào tư duy, tình cảm của khán giả mạnh mẽ hơn.

- *Cao trào*: là xung đột bị hai lực lượng đối lập đẩy tới mức độ cao nhất, mạnh nhất để dẫn tới sự quyết định thắng bại cuối cùng của mỗi bên. Ở đây, chủ đề tư tưởng của tác phẩm đã được hình thành rõ ràng và báo hiệu cho khán giả biết xu hướng *cởi nút* sẽ ra sao.

- *Đóng màn*: là công đoạn cuối cùng của nghệ sĩ sáng tạo và cũng là đơn nguyên nghệ thuật của đạo diễn nhằm tác động vào tâm giác của khán giả để khán giả mang những ấn tượng thẩm mỹ sâu sắc nhất, mới mẻ nhất, lí thú nhất ra về với cuộc sống đời thường và sẽ mong muốn thực hiện trong đời thường theo những giá trị nhân văn, thẩm mỹ mà sân khấu đã đem lại cho họ.

Thực tế cho thấy rằng, công đoạn đóng màn này bao giờ cũng khó khăn với nghệ sĩ, thậm chí còn khó khăn hơn cả mở màn vì nó dễ bị nhàm chán, lặp lại, cũ kĩ, “đầu voi đuôi chuột”. Tuy vậy, bài học chung cho công đoạn kết màn là: độc đáo, mới mẻ, ấn tượng, chân thực và nhanh, ngắn, gọn, đủ. Vì xung đột đã kết thúc, tức là kịch đã hết, khán giả đã ra về, mọi xử lí của nghệ sĩ mà chậm chạp, dài dòng, thừa thãi thì tất cả đều vô nghĩa, phí phạm. Do đó, không phải ngẫu nhiên, nhiều đạo diễn tài năng đã lấy kết màn làm cơ sở cho mở màn, cho điều tiết các công đoạn trong kết cấu xung đột vở diễn của mình và đã đầu tư cho sáng tạo công đoạn kết màn trước hết, làm tiền đề, định lượng cho sáng tạo các công đoạn khác của mình.

Từ những nguyên tắc kết cấu Aristotle trên, chúng ta soi chiếu vào vở *Hamlet* của Shakespeare.

Nhân vật chính của vở là thái tử Hamlet – con trai của Vua Đan Mạch. Khi chàng đang học ở Wuerttemberg, thì nghe tin vua cha mất vì bị rắn độc cắn khi đang ngủ trong vườn thượng uyển và mẹ là Gertrube đã vội vã kết hôn với em chồng Claudius mới lên ngôi vua. Hamlet đau khổ, trở về Đan Mạch chịu tang, thì được hồn ma của cha hiện về, kể rằng ông bị Claudius đầu độc. Hồn ma yêu cầu Hamlet phải trả thù. Sau khi được gặp hồn ma, Hamlet đã giả điên để mọi người lầm tưởng chàng bị thất tình với người yêu Ophelia. Để giải khuây cho Hamlet, cha của Ophelia đã đưa ban kịch vào cung để mua vui. Hamlet đã lợi dụng ban kịch diễn một lớp kịch giống như hồn ma kể. Trong buổi diễn, Vua Claudius tỏ ra bối rối, mất bình tĩnh và bỏ đi. Hamlet xác định rõ thủ phạm giết cha, quyết trả thù cho cha, nhưng Claudius đang cầu kinh, nên Hamlet tạm tha. Hamlet đến phòng mẹ, bỗng nghe thấy tiếng động ở sau rèm, tưởng là Claudius nên đã đâm một nhát kiếm, nhưng người chết đó lại là cha của Ophelia... Để tìm cách thủ tiêu Hamlet, Claudius đã cử chàng sang Anh để trao bức thư bí mật. Trên đường đi, Hamlet đã đọc và thấy được âm mưu dã tâm của Claudius muốn mượn tay vua Anh để giết mình. Hamlet quay lại Đan Mạch. Claudius tạo ra quỷ kế để Hamlet đấu kiếm với Laertes, con trai của Polonius, anh của Ophelia. Mới đầu, Hamlet đã thắng Laertes, mẹ của Hamlet uống chén rượu mừng chiến thắng của con. Nhưng không ngờ chén rượu đã pha thuốc độc sẵn và bà đã chết. Laertes bị mũi kiếm của Hamlet đâm phải. Biết mình sẽ chết cùng Hamlet vì đầu mũi kiếm đã được Claudius tẩm thuốc độc bí mật, chàng đã

nói tất cả âm mưu, thủ đoạn của Claudius. Hamlet đã kết liễu Claudius bằng mũi kiếm có độc của hắn và, trước khi chết, Hamlet đã dặn Horatio rằng: hãy sống để nói rõ cho mọi người biết về cái chết của mình.

Như vậy, xung đột cơ bản của tác phẩm là trực diện giữa Hamlet với thế giới Claudius và được Shakespeare kết cấu theo hình thức Aristotle:

Mở màn – những người lính gác với hồn ma.

Hồi một – giao đãi: Hamlet đang học ở Wuerttemberg, nghe tin vua cha chết, về nước, thấy Claudius lên làm Vua và mẹ đã lấy hắn làm chồng.

Hồi hai - thắt nút: Hamlet gặp hồn ma, được biết về cái chết của cha.

Hồi ba - phát triển: Hamlet dùng đoàn kịch tìm sự thật về tội ác của Claudius.

Hồi bốn – cao trào: Hamlet tha chết cho Claudius đang cầu kinh, giết nhầm Polonius, Hamlet đi Anh và phát hiện âm mưu của Claudius, Ophelia chết, Hamlet đối thoại với người đào huyệt, xô xát giữa Laertes với Hamlet.

Hồi năm – cởi nút: Cuộc đấu kiếm, hoàng hậu và Claudius chết. Hamlet và Laertes chết.

Đóng màn: Bốn vị tướng quân khiêng thi hài Hamlet như một vị tướng, đặt lên linh sàng với một tràng đại bác nổ ran.

Thông qua xung đột và kết cấu trên, khán giả nhận thức được bài học: chân lí đôi khi thuộc về kẻ mạnh, nhưng cái ác, xấu xa sẽ được phơi bày và bị trừng phạt thích đáng dù có được che đậy và là quyền lực cao nhất.

Nghiên cứu những tác phẩm kịch được kết cấu xung đột theo hình thức Aristotle, chúng ta có những nhận thức sau:

- Kết cấu xung đột theo hình thức Aristotle là thể hiện một giai đoạn, một khoảnh khắc của đời sống nhân vật chứ không phải là toàn bộ cuộc đời của nhân vật.

- Trong hình thức kết cấu Aristotle, hành động của các nhân vật bao giờ cũng được sinh ra từ xung đột và cho việc giải quyết xung đột, chứ không phải ngẫu nhiên, vô tình. Tất cả hành động của các nhân vật luôn được thể hiện trong một không gian cụ thể với thời gian hiện tại, đang xảy ra.

- Hành động của các nhân vật dưới hình thức kết cấu Aristotle được thể hiện theo tư duy hiện thực. Tức là phải khách quan, chân thực như thực và giống với đời thường. Kỹ thuật biểu diễn của nghệ sĩ là *Tôi là Nó hòa vào Anh*, gây ảo giác để hòa cảm với khán giả.

- Kết cấu xung đột theo hình thức Aristotle được các nghệ sĩ sân khấu cho là “kết cấu kiểu kịch tính” và 7 bước được thể hiện tự do theo tài năng của nghệ sĩ, không nhất thiết phải tuần tự vì tiến một cách máy móc, thô thiển. Vì vậy, kết cấu kịch theo Aristotle là hình thức sáng tạo rất khó khăn, đòi hỏi người nghệ sĩ phải có tài và là hình thức luôn hấp dẫn khán giả.

3.5.2. Hình thức kết cấu xung đột theo tự sự

Đây là hình thức xung đột được thể hiện theo hình thức kể chuyện, được kể lại cho khán giả nghe về quá trình diễn biến của xung đột từ đầu đến cuối ra sao. Nó có những đặc điểm sau:

- Người kể chuyện là nghệ sĩ, người nghe là khán giả. Nghệ sĩ kể chuyện bằng hành động, bằng biểu diễn “kể”, còn khán giả

nghe bằng hành động “xem kể”. Do đó, xung đột theo kết cấu tự sự bao giờ cũng thuộc về thời gian quá khứ, đã xảy ra, mang tính chủ quan của người kể.

- Xung đột theo hình thức kết cấu tự sự không tuân theo nguyên tắc Aristotle, không có thắt nút, cởi nút, không bị khép kín, mà nó được thể hiện trong không gian, thời gian sinh động, các nghệ sĩ gọi là “kết cấu mở” và kỹ thuật biểu diễn của nghệ sĩ không bị “gây ảo giác” để hòa cảm với nhân vật, với khán giả.

- Xung đột kết cấu theo hình thức tự sự được tồn tại phát triển theo số phận của một nhân vật nào đó trong quá trình va đập với các sự kiện ở cuộc sống. Vì vậy, có thể nói, sự kiện, số phận nhân vật chính qua các sự kiện và thái độ thẩm mỹ của nghệ sĩ đối với nhân vật chính trong các sự kiện là hạt nhân cơ bản của kết cấu theo hình thức tự sự. Không có các sự kiện, nhân vật cốt truyện và thái độ thẩm mỹ của nghệ sĩ thì sẽ không có hình thức kết cấu tự sự.

- Sự kiện + nhân vật chính + thái độ thẩm mỹ của nghệ sĩ đã trở thành nguyên tắc thể hiện cho từng cảnh (mỗi cảnh có một không gian, một thời gian, một sự kiện cho nhân vật chính hoặc cho nhân vật liên quan tới nhân vật chính ứng xử và hành động).

Tác phẩm sân khấu theo hình thức tự sự thường có nhiều cảnh và không ít cảnh đã trở thành “miếng trô”, “trích đoạn” độc lập, độc đáo như: vở chèo *Quan Âm Thị Kính*, vở tuồng *Ngọn lửa Hồng Sơn* v.v...

Xung đột được kết cấu theo hình thức tự sự, từ thực tiễn sân khấu thế giới, chúng ta thấy có nhiều dạng vẻ khác nhau do quan niệm và mục đích của người kể chuyện - nghệ sĩ khác nhau. Đó là:

3.5.2.1. Tự sự phương Tây

Là hình thức được chứa đựng cả hai hành động của *người kể chuyện* và *người được kể chuyện* trong câu chuyện kể. Câu chuyện thuộc về thời gian quá khứ, thuộc về cái đã xảy ra, còn hành động của người kể và người được kể lại được hiện tại hóa như đang xảy ra trước mắt khán giả: người nghệ sĩ đang hành động kể chuyện và nhân vật đang hành động trước khán giả theo kể chuyện của nghệ sĩ. Ở đây, hành động của nghệ sĩ và hành động của nhân vật có lúc hoà nhập vào nhau, hòa cảm với khán giả, làm cho yếu tố tự sự chủ quan bị khách quan hóa, bị hiện tại hóa, tạo thành tính chân thực trong cảm thụ của khán giả. Có thể nói, tự sự phương Tây đã mang tính hòa cảm, ảo giác trong kể chuyện của nghệ sĩ về nhân vật qua các sự kiện trước khán giả. Nó khác với kết cấu Aristotle ở chỗ: hành động không sinh ra từ xung đột hướng tới giải quyết xung đột, mà là qua các sự kiện của nhân vật trung tâm; không khép kín, mà là mở, không khách quan, mà là chủ quan được khách quan hóa... Những đặc điểm đó của tự sự phương Tây được bắt nguồn từ tư duy hiện thực với mục đích thể hiện chân thực trên sân khấu như ở cuộc đời và yêu cầu khán giả hãy tin ở sân khấu như chính cuộc sống hàng ngày của họ.

Vở *Bi kịch lạc quan* của tác giả Vitnhepxki là một tác phẩm được viết theo hình thức tự sự phương Tây. Ở đó, có nhân vật Giáo đầu là thủy thủ đã kể lại câu chuyện về một Trung đoàn hải quân Nga sau Cách mạng tháng Mười năm 1917. Theo lời Giáo đầu, Trung đoàn không bắt các thế hệ sau phải đau buồn, khóc lóc, nhưng yêu cầu họ cần nghe cho đến hết câu chuyện để thấu hiểu sự thật của con đường lớn lao và anh hùng mà Trung đoàn đã đi qua. Trung đoàn muốn hậu thế biết họ đã chiến đấu gian

khổ và hi sinh như thế nào, biết trong Trung đoàn đã có cả kẻ hèn nhát, phản bội ra sao... Trong kịch cũng có nhân vật Thượng sĩ, thay mặt cho tác giả, làm nhiệm vụ kể chuyện và bình luận về những người thủy thủ với những ngôn từ đầy tính triết lí, bút chiến sâu sắc: “Một đảng của giai cấp vô sản trong cuộc chiến đấu chống lại mọi lực lượng của thế giới cũ. Kẻ nào dám chống lại một đảng như thế, thì kẻ đó sẽ bị đánh gục và tiêu diệt...”.

Vở kịch của Vitnhepxki đã không tuân theo nguyên tắc Aristotle, nên ở cảnh II, dù Aleksey và các thủy thủ đã đứng về phía Nữ chính ủy tiêu diệt Tên cầm đầu, cùng bọn Vô chính phủ, nhưng tác phẩm vẫn còn được kéo dài thêm cảnh III, để nói về số phận nhân dân, số phận thủy thủ đã giác ngộ đi theo đảng, đi theo cách mạng như thế nào...

Trong *Bi kịch lạc quan* có nhiều không gian, thời gian khác nhau và đã không thể hiện số phận cá nhân của Nữ chính ủy, Tên cầm đầu hay Aleksey, mà là bài ca về cuộc sống, về cách mạng, về đảng, về nhân dân.

Vở *Bi kịch lạc quan* được các nghệ sĩ của Nhà hát Kamenur ở Leningrad trình diễn chân thực và lãng mạn, hào hùng và bi thương, quá khứ với hiện tại đan cài vào nhau, làm khán giả vô cùng xúc động về những người anh hùng của Tổ quốc mình.

3.5.2.2. Tự sự phương Đông

Tự sự phương Đông là lối kể chuyện sân khấu của các nghệ sĩ phương Đông trên cơ sở của tư duy văn hóa nông nghiệp, mà điển hình là trọng tình hơn trọng lý. Nghĩa là, lấy tả ý hơn tả thực, lấy chủ quan hơn khách quan, lấy ước lệ, cách điệu, tượng trưng hơn giống đời thường. Do đó, mục đích của tự sự phương

Đông là lấy cái khác thực, phi thực ở sân khấu để thể hiện cái hiện thực vốn có ở ngoài đời.

Xuất phát từ đặc điểm và mục đích đó, tự sự phương Đông thường có những nguyên tắc sau:

- Câu chuyện kể thuộc về quá khứ, được diễn ra theo trình tự thời gian từ đầu cho đến cuối trong nhiều không gian, thời gian khác nhau.

- Cốt truyện được cấu trúc trên cơ sở số phận của một nhân vật chính trải qua nhiều sự kiện trọng đại với tinh thần triết lí: “ở hiền gặp lành”, “nhân nào quả ấy”, tạo nên tính khuyến giáo cao.

- Nghệ thuật biểu diễn của nghệ sĩ theo tư duy lãng mạn bằng phương tiện tổng hợp của ca, múa, nhạc, diễn... ước lệ, cách điệu, tượng trưng cao với nguyên tắc: *tả ý, tả thần*.

- Các hình tượng nhân vật thường được các nghệ sĩ thể hiện theo *mô hình*: Đào, Kép, Lão, Mụ, Hề (Việt Nam); Đào, Kép, Tịnh, Hề (Trung Quốc); Shite, Waki, Tsure, Tomo (Noh - Nhật Bản), đến các làn điệu, khuôn múa, hóa trang, phục trang một cách sinh động, đầy cảm hứng và sáng tạo không ngừng.

Như chúng ta đều rõ, Noh là một loại hình sân khấu của Nhật Bản với diễn viên nam là công cụ biểu đạt chủ yếu. Diễn viên của sân khấu Noh được chia làm 3 loại: Shite (diễn viên chính), Waki (diễn viên chính thứ hai) và Kyogen (diễn viên hài). Vai Shite là nhân vật trung tâm, vừa diễn, múa và hát. Những đối thoại và độc thoại ở Noh theo phong cách của ngâm vịnh và hầu hết các động tác được cách điệu cao. Kịch bản kết cấu theo hình thức tự sự, với 3 phần cơ bản là: Jo – Ha – Kyuu (giới thiệu – phát triển – giải quyết vấn đề).

1. *Giới thiệu (Jo)* – mở đầu phần giới thiệu là hợp xướng và nhạc; dàn nhạc giới thiệu vai - diễn viên chính thứ hai (Waki) và báo sự xuất hiện của vai – diễn viên chính (Shite); đồng thời, vai Waki hát. Tiếp theo, phát triển phần giới thiệu là ngâm thơ, hát, nói; vai Waki giới thiệu về thời gian, không gian xảy ra câu chuyện, rồi kết phần giới thiệu.

2. *Phát triển (Ha)* – dàn nhạc dạo, xuất hiện vai Shite trong trang phục và mặt nạ của vai được hóa kiếp; bài hát giới thiệu phần diễn phần kích (hashigakari). Tiếp theo là phần phát triển: độc thoại và đối thoại của Shite và Waki, hợp xướng tái hiện và phát triển chủ đề của lớp độc thoại, đối thoại trên. Rồi kết của phần phát triển: đối thoại của hai diễn viên Shite và Waki; hợp xướng, diễn xuất của Shite (diễn viên chính Shite ra khỏi sân khấu để thay trang phục), dàn nhạc tiếp tục với khán giả.

3. *Kết (Kyu)* – hợp xướng, dàn nhạc giới thiệu sự xuất hiện của vai Shite trong hình thức nhân vật trước khi chết và được hóa kiếp. Tiếp theo là phát triển phần kết: hát giới thiệu, múa của Shite (Shite hát kết hợp với múa). Rồi kết của phần kết: hợp xướng, Shite biến mất, Waki đi vào trong im lặng, dàn nhạc và hợp xướng cũng đi vào trong yên lặng.

3.5.2.3. *Tự sự Bertholt Brecht*

Bertholt Brecht (1898 - 1956) là một nghệ sĩ, đạo diễn cách tân sân khấu của nước Đức đầu thế kỉ XX.

Tại cuộc đối thoại về Bertholt Brecht tổ chức ở Berlin năm 1968, Jean Darcante, Tổng Thư kí Viện Sân khấu thế giới đã nói rằng: “Trong thời đại ngày nay, người đã gây nên sự chú ý rộng rãi trên khắp thế giới, người đã là đối tượng cho nhiều cuộc tranh

luận sôi nổi nhất (...) đó là Bertholt Brecht (...). Ông là nhà hoạt động sân khấu lỗi lạc nhất của thế kỉ chúng ta" [20, tr.3].

Bertholt Brecht đã công phu nghiên cứu sân khấu thế giới từ Cổ đại Hy Lạp, Trung cổ, sân khấu Elizabeth Anh, Cổ điển Pháp, tư sản Đức... cho đến sân khấu Liên Xô, sân khấu phương Đông và cả sân khấu hài hước ở các phiên chợ vùng quê hương ông nữa. Qua quá trình khảo sát đó, Bertholt Brecht đã cho rằng: hình thức biên kịch cũ sẽ không bao quát nổi sự phát triển đầy mâu thuẫn của thời đại. Cần phải có hình thức sân khấu mới toàn diện ở tất cả mọi khâu sáng tạo. Đó là sân khấu được thay đổi cơ bản về *chất*.

Xuất phát từ đó, Bertholt Brecht đã tìm thấy nhiều yếu tố tự sự của sân khấu Anh qua Shakespeare, sân khấu Đức qua Goethe, Schiller, sân khấu Noh, Kinh kịch Trung Quốc và đặc biệt qua biểu diễn của Mai Lan Phương. Ở những sân khấu đó có sự phóng khoáng về không gian và thời gian, cấu trúc thoáng mở, lối phát triển hành động kịch không hoàn toàn theo đường thẳng và đặc biệt là những thủ pháp gián cách trong nghệ thuật biểu diễn, không bị ảo giác, tả thực bò sát. Hơn nữa, Bertholt Brecht cũng tìm thấy những bài học quý giá của sân khấu Xôviết qua Meyerhold, Mayakovsky, Vactangov... về cách phân cảnh, về kĩ thuật montage, về thủ pháp hồi khúc, đặc tả, tiết tấu nhanh gọn v.v...

Qua nhiều thời gian suy ngẫm, sáng tạo, thực nghiệm và cuối cùng Bertholt Brecht đã đề ra cho mình một phương pháp sân khấu mới - *phương pháp tự sự biện chứng gián cách*.

- *Tự sự*: Trước hết, B.Brecht đã coi mọi vở kịch tự sự của ông là một câu chuyện (récit) được kết cấu một cách phóng khoáng,

chứ không chỉ là một hành động kịch (action drammatique) bị thu gọn một cách tập trung, dồn ép theo mô hình định sẵn *thắt nút* và *mở nút*. Do đó, B.Brecht đã xây dựng cốt truyện kịch của mình theo kiểu *sử thi* và cả kiểu *chắp đoạn*. Đó là sân khấu *mở*.

Mặt khác, câu chuyện trong kịch của B.Brecht là câu chuyện đã xảy ra, đã thuộc về thời gian quá khứ và được kể lại bằng sân khấu, chứ không phải dưới dạng đang xảy ra ở thời gian hiện tại trước mắt khán giả. Vì vậy, vai trò người kể chuyện đã giữ một vị trí đặc biệt chủ đạo, nắm vững trước mọi quá trình diễn biến của câu chuyện với con mắt bao quát, bình tĩnh, chủ động kể theo mục đích của mình, mà có thể lướt qua những chỗ không cần thiết, nhấn mạnh thêm những điểm cần thiết hoặc bỏ đi, thêm vào những tình tiết để làm cho câu chuyện được sáng tỏ. Câu chuyện trên sân khấu thuộc quyền người kể, như một nhân chứng khách quan trước người nghe về câu chuyện của mình.

- *Biện chứng*: B.Brecht đã dày công nghiên cứu triết học và đặc biệt là triết học Marxism. Học thuyết Marxism không những đã giúp ông nhiều trong phương pháp nhận thức, mà còn biến ông thành một chiến sĩ cộng sản kiên định (dù không phải là Đảng viên). Do đó, ông đã tuyên bố: trong thời đại chúng ta, muốn phản ánh chân thực cuộc sống, thì mọi đề tài lớn không thể thiếu được thành phần vô sản, dù là dưới hình thức chủ động hay bị động. Và, nhiệm vụ của vở diễn không chỉ là tái hiện lại những tình huống và những hình tượng nhân vật phù hợp với thực tế cuộc sống, khiến người xem có thể chấp nhận được, mà còn cần làm cho khán giả nhận thức rõ những mối quan hệ xã hội, huy động được sự hiểu biết và kinh nghiệm sống của họ vào việc “cải tạo cuộc sống”.

Xuất phát từ đó, phép biện chứng của kịch B.Brecht là cách trình bày, lí giải cuộc sống một cách khách quan và đòi hỏi người nghệ sĩ phải: phản ánh thế giới như một cái gì có thể biến đổi. Vì, thế giới có thể nhận thức được và cũng có thể chế ngự được. Do vậy, nghệ sĩ không chỉ nhìn cuộc sống bằng con mắt triết học, mà còn phản ánh, lựa chọn đối tượng để mô tả theo tinh thần vận động phát triển. Tinh thần vận động phát triển này ở trong kịch chính là cốt truyện của nó. Cốt truyện kịch là hình thức cụ thể của quá trình đời sống được tác giả chọn để mô tả và bao giờ B.Brecht cũng xây dựng cốt truyện kịch thật rõ ràng. Dù các vở của ông có phức tạp, nhiều chi tiết chồng chéo đến đâu, mâu thuẫn chằng chịt đến mức nào, thì ông cũng cố tổ chức chúng vào một cốt truyện minh bạch, đầu đuôi xuôi ngược rõ rệt. Xem kịch của ông xong, người ta có thể kể lại được dễ dàng. Ông thường nói: bao giờ trong óc tôi chưa hình thành ra được một cốt truyện kịch cụ thể, rõ ràng thì cũng có nghĩa là bấy giờ mọi ý niệm tư tưởng và hình thức phát triển của sự vật tôi cần mô tả vẫn còn là những gì mơ hồ ở trong tôi. Cốt truyện, đối với B.Brecht, là linh hồn của kịch bản và nó phải phù hợp với tính qui luật của xã hội, với tính lôgic của cuộc sống.

Mặt khác, bởi mục đích sân khấu của B.Brecht là chỉ ra cho con người thấy rõ thế giới là có thể biến đổi và cần phải biến đổi, đồng thời khơi gợi ở con người lòng ham muốn tham gia vào quá trình biến đổi đó. Cho nên, việc xác định lấy hành động ứng xử của con người với nhau làm đối tượng phản ánh chính trong việc mô tả con người và xã hội, qua đó giúp ta hiểu rõ hơn về con người để chế ngự và cải tạo cuộc sống hiện thực bằng chính con người. Vì vậy, nhà viết kịch phải thấy rõ những mâu thuẫn trong

tính cách, trong ứng xử, trong mọi mối tương quan xã hội, mâu thuẫn giữa cá nhân và tập thể, giữa tập thể với nhau v.v...

Xuất phát từ đó, xung đột trong kịch của B.Brecht không như thường lệ đi từ thấp lên cao qua các điểm cao trào rõ rệt và lộ trình phát triển hành động trong kịch ông cũng không bị lệ thuộc vào tình huống xuất phát, cũng không phải lúc nào cũng theo đường thẳng, mà nhiều lúc đi vòng, hoặc đứt đoạn, nhảy vọt. Cũng không phải lúc nào cũng theo luật nhân quả trực tiếp, mà lại là gián tiếp hoặc parable.

- *Gián cách*: là những gì không cố làm ra vẻ như thực, những gì được xử lí với *tính sân khấu* rõ ràng, như thủ pháp *khoa trương*, *cách điệu*... Vì vậy, yếu tố gián cách vốn đã tồn tại từ lâu ở sân khấu cũ và B.Brecht không phải là người phát minh mà chỉ làm nhiệm vụ phát triển yếu tố gián cách đó thành một phương pháp sáng tạo có ý thức với mục đích cụ thể của mình. Như chúng ta đã rõ, *hòa cảm* - cột trụ của mỹ học nên Aristotle đã lấy: *tình cảm* làm đối tượng phản ánh, *hòa cảm* làm phương thức thể hiện cuộc đời và *ảo giác* làm phương pháp sáng tác. Do đó, mục đích của phương pháp gián cách, theo B.Brecht, là phải phớt bỏ yếu tố *hòa cảm*, *ảo giác* để kêu gọi người xem có *thái độ phê phán* trước sự vật, tỉnh táo hướng tới công việc cải tạo cuộc sống. Ở đây, chúng ta nên hiểu rằng, B.Brecht từ bỏ yếu tố *hòa cảm* không có nghĩa là từ bỏ *tình cảm*. Bởi vì, *hòa cảm* không đồng nghĩa với *tình cảm*. *Tình cảm* là kết quả cảm thụ của con người trước một đối tượng khách quan nào đó. Còn *hòa cảm* là sự chuyển dịch từ chân đứng của mình sang chân đứng của người khác (từ diễn viên sang nhân vật) để có được những cảm xúc tương đồng với họ. B.Brecht chủ trương không dùng

phương pháp *hòa cảm* để lôi cuốn người xem vào những xúc động của sân khấu, nhưng không ngăn cản sự xúc động tự nhiên của người xem.

Với cách phá vỡ *ảo giác*, *hòa cảm* trong khán giả, B.Brecht đã không tạo ra ở sân khấu những hình thức tả thực, mà gợi ý về hiện thực; không yêu cầu trang trí khắc họa hiện thực, mà là góp phần tường thuật, kể chuyện về hiện thực. Ở trên sân khấu có vẽ trang trí xen lẫn với chiếu phim và ảo đăng tư liệu; các cảnh kịch có tiêu đề ám thị, giải thích; dùng màn lơ lửng nửa sân khấu cho khán giả thấy cả lúc thay cảnh; để lộ các giá đèn và ít dùng đèn màu gây cảm giác không khí; diễn viên trực tiếp giao lưu với khán giả; xen kẽ giữa nói và hát, giữa văn xuôi và thơ; sử dụng các loại mặt nạ toàn phần, nửa mặt hay chỉ là một phần, một bộ phận của mặt nạ; hóa trang nặng màu xám, ít thực như nhân vật; phân vai kịch cho diễn viên có hình thức khác biệt hoặc tương phản với bộ mặt tâm lí tính cách nhân vật, luôn luôn không cho diễn viên nhập hoàn toàn vào vai mà xen kẽ giữa trình diễn và hòa cảm, với tinh thần *Tôi nói với Anh về Nó...*

Tóm lại, gián cách của B.Brecht là một phương pháp sáng tạo hoàn chỉnh. Nó được xây dựng trên cơ sở triết học và mỹ học nhất định. Mục đích của nó không phải chỉ là cho có *tính sân khấu*, cho đỡ bớt *ảo giác*. Nó nhằm giúp người xem dễ đi sâu vào bản chất của sự vật hơn, qua đó thấy được tính biến đổi và những qui luật biến đổi cũng như khả năng có thể chế ngự được của thế giới. Vì vậy, B.Brecht đã gọi phương pháp gián cách của mình là một *công cụ của nhận thức* duy vật biện chứng [20, tr.102] (xem bản so sánh của Đình Quang về kết cấu Aristotle và tự sự

Bertholt Brecht, tr. 178 – 182) và nghệ thuật biểu diễn của ông là:
Tôi nói với Anh về Nó!

Bertholt Brecht là nhà cách tân vĩ đại - phi Aristotle và trở thành một nghệ sĩ bậc thầy trong lịch sử sân khấu nhân loại.

Một trong những vở tuyệt vời nhất của Bertholt Brecht là *Mẹ can đảm và bảy con*, viết vào năm 1939, theo thể biên niên sử và phương pháp tự sự. Đó là bà Ana Fiecling, cùng ba người con đẩy một chiếc xe hàng qua Thụy Điển, Ba Lan, Đức trong cuộc chiến tranh “30 năm” với mong muốn vừa kiếm được lời, lại vừa muốn xây dựng hạnh phúc cho đàn con. Nhưng kết quả, 3 người con đều chết trong chiến tranh, bà ngày một già yếu, cô đơn, nghèo xơ xác cùng chiếc xe chở hàng cũ kĩ, tàn tạ. Bà vừa là kẻ tòng phạm, lại vừa là nạn nhân của chiến tranh.

Vở kịch *Mẹ can đảm và bảy con* có thời gian dài 12 năm và nhiều địa điểm khác nhau, đã được thực hiện thành 12 cảnh theo nguyên tắc tự sự – biện chứng- gián cách của Bertholt Brecht. Vì thế, kịch dù có bất hạnh liên tiếp xảy ra, nhưng bà mẹ vẫn không nhận thức được nguyên nhân của nó mà để khán giả tự thức tỉnh, phê phán và rút ra bài học cho mình. Bertholt Brecht không trau chuốt những quá trình tâm lí nhân vật, mà trình bày các sự kiện, các nguyên nhân khách quan xã hội của hành động. Hành động kịch luôn luôn bị ngừng trệ, do các bài hát không có liên quan tới hành động và nội dung kịch hoặc do những lời bình luận về nhân vật, ý nghĩa xã hội... để khán giả vượt khỏi sự hoà cảm. Đặc biệt, lúc diễn xuất, Bertholt Brecht đã dùng chiếc màn cao lưng chừng sân khấu khi thay cảnh để khán giả có thể nhìn thấy được phần nào công việc của hậu trường nhằm phá ảo giác cho khán giả và

giúp khán giả giữ được tỉnh táo khi xem cũng như suy nghĩ về sân khấu.

3.5.2.4. Hình thức kết cấu tự sự Chèo

Chèo là một loại hình kịch hát Việt Nam, lấy tự sự làm nguyên tắc kết cấu. Tự sự của Chèo là kể lại một câu chuyện đã xảy ra, được diễn biến tuần tự qua các sự kiện trong một thời gian dài, nhiều khi bằng cả một đời người. Kể lại của tự sự Chèo là nghệ thuật biểu diễn của nghệ sĩ, tức là nghệ sĩ kể bằng diễn trên sân khấu trước khán giả chứ không phải bằng lời. Tự sự của Chèo được kết cấu theo *tích* và *trò*. *Tích* là câu chuyện có sẵn ở trong các truyện cổ tích, dân gian, dã sử mà ai ai cũng biết, còn *trò* là phần biểu diễn, sáng tạo của nghệ sĩ trên sân khấu kể về tích đó, kể lại tích đó bằng biểu diễn sân khấu.

Các *tích* của Chèo phần lớn là những tấm gương tốt về đạo đức, mang tính khuyến giáo và được đông đảo người xem tán thưởng, đồng tình. *Trò* – là phần kể của nghệ sĩ về *tích*, phần này được các nghệ sĩ thể hiện bằng nghệ thuật tổng hợp và không có mục đích gây ảo giác cho người xem.

Tự sự của Chèo có một thành tố rất đặc biệt là vai trò của khán giả. Khán giả của Chèo không chỉ là thành phần *xem*, mà còn là một bộ phận diễn, hát, giao lưu, đối đáp, khen thưởng, hòa đồng với các nghệ sĩ trên sân khấu, đã tạo nên nguyên tắc: *Tôi và Anh cùng nói về Nó*. Tức là, diễn viên và khán giả cùng kể về nhân vật bằng nghệ thuật sân khấu qua hát, nói, đối đáp...

Kết cấu tự sự của Chèo, trước hết theo đơn tuyến với mô hình: *nhân vật + sự kiện + thái độ thẩm mĩ của nghệ sĩ*. Tức là, những nhân vật nào ở trong sự kiện nào và thái độ thẩm mĩ của

nghệ sĩ về những nhân vật đó trong sự kiện đó ra sao. Đây là cơ sở cho Chèo “tả ý”, mang tính chủ quan, để tạo nên những miếng trò kì thú bằng thủ pháp: lấy phi thực để nói về cái thực, lấy ước lệ, cách điệu, tượng trưng để thể hiện cuộc sống hiện thực. Mô hình này như một *đơn vị kết cấu* của tự sự Chèo, mang tính độc lập, trọn vẹn tương đối của một cảnh diễn.

Chèo là một loại hình nghệ thuật đậm tính trữ tình và hài hước, trào lộng, được diễn ra trên chiếc chiếu cạp điều ở sân đình trong không gian ba chiều. Cho nên, kết cấu tự sự của Chèo theo hình thức *mở, ngẫu hứng* và không khí *hội hè* của làng quê Việt Nam.

Từ những lí giải trên, chúng ta có thể hình dung sơ đồ tóm tắt về hình thức kết cấu tự sự như sau:

Hình thức kết cấu tự sự	Nguyên tắc chung	Nguyên tắc riêng
<i>Tự sự phương Tây</i>	Con người – sự kiện – thái độ thẩm mĩ của nghệ sĩ.	Kịch nói – tả thực như thực – khách quan.
<i>Tự sự phương Đông</i>		Kịch hát (ca, múa, nhạc, diễn) – tả thực khác thực – chủ quan.
<i>Tự sự Bertholt Brecht</i>		Kịch nói – biện chứng – lí trí – gián cách.
<i>Tự sự Chèo Việt Nam</i>		Chèo – kịch hát (ca, múa, nhạc, diễn) – tả thực khác thực – chủ quan trên cơ sở <i>tích</i> và <i>trò</i> .

Tóm lại, xung đột là một khái niệm mang ý nghĩa đặc trưng của nghệ thuật kịch. Không có xung đột, không thành nghệ thuật kịch. Xung đột kịch bao giờ cũng bắt nguồn từ hiện thực đời sống xã hội, nên nó phải mang tính giai cấp, dân tộc, lịch sử, thời đại và phải được thể hiện bằng những nội dung lớn lao, có liên quan tới nhiều người, được nhiều người trong xã hội quan tâm. Nó phải là những va đập ý chí trọng đại của những lực lượng, những mặt đối lập trong ý thức xã hội và mang tính chất không thể điều hòa được, tạo nên những tai biến cho xã hội, làm cho con người toàn xã hội và mỗi cá nhân phải đem hết sức lực, sinh mạng của mình ra để giải quyết. Mỗi một tác phẩm kịch sẽ có một nội dung và hình thức xung đột phù hợp. Bất kì tác phẩm kịch nào, dù có đa dạng đến mấy, phức tạp đến mấy thì cũng chứa đựng trong mình cả ba hình thức: giữa mình với mình, giữa mình với hoàn cảnh, giữa mình với người khác trong nguyên tắc giải quyết của mối quan hệ đối kháng hay nội bộ dưới hình thức kết cấu cụ thể nào: Aristotle hoặc tự sự.

Kịch là một loại hình nghệ thuật được nghệ sĩ sáng tạo trên sân khấu nên nó bao giờ cũng vận động nhằm vượt qua mọi khuôn mẫu, ràng buộc, lí luận của quá khứ để phù hợp với cuộc sống sinh động hàng ngày. Ai không biết sáng tạo, không biết vượt qua những khuôn mẫu của quá khứ, để phù hợp với khán giả đương thời thì người đó không thể trở thành nghệ sĩ chân chính.

Chương 4

THỂ TÀI SÂN KHẤU

4.1. Định nghĩa

Các nhà lí luận phương Tây đã chia văn học nghệ thuật ra thành 3 loại hình cơ bản: không gian, thời gian, tổng hợp. Còn thể tài, theo các nhà lí luận, được đứng ở vị trí thứ hai, sau loại hình. Như: sau loại hình văn học (thời gian) có các thể tài (thể loại): tự sự, trữ tình, kịch; sau loại hình sân khấu (tổng hợp) có các thể tài bi, hài, chính kịch v.v...

Vậy thể tài là gì?

Có người cho rằng, thể tài là tín hiệu bề ngoài của tác phẩm văn học nghệ thuật để thông báo trước cho khán giả, độc giả về những ấn tượng nào đó. Như: tiểu thuyết mang tín hiệu tới cho độc giả một ấn tượng về câu chuyện dài, gồm nhiều nhân vật với nhiều sự kiện, không gian, thời gian khác nhau; hay Hài kịch mang tín hiệu cho khán giả về tiếng cười trên sân khấu v.v...

Người khác lại giải thích rằng, thể tài như những tấm gương được đặt trước một sự vật nào đó, tạo ra những hình ảnh mà ta nhìn thấy ở trong gương. Nếu những tấm gương lồi lõm khác nhau thì sẽ làm ta thấy những hình ảnh to, nhỏ, dài, ngắn, kì quặc khác nhau.

Người khác lại giải thích khác, ở ngoài phố có một sự kiện: hai xe máy đâm nhau và chết người. Cùng một sự kiện như vậy mà 3 nhà thơ đã làm 3 bài cảm xúc khác nhau: người thì đau thương cho nhân loại với khoa học kĩ thuật hiện đại; người thì suy ngẫm sâu sắc về qui luật sống chết của con người và người kia thì mỉm cười cho số phận “anh hùng” của những kẻ muốn làm anh hùng...

Thông qua những quan niệm và giải thích trên, chúng ta thấy thể tài là một khái niệm nghệ thuật phức tạp. Vì vậy, ngay từ khi mới ra đời (vào thế kỉ XVI ở Pháp) cho tới nay, những lí giải của Boalo, Gotset, Somarkole và của nhiều nhà lí luận kinh điển sau này vẫn khó tìm thấy sự thống nhất chung về thể tài.

Như chúng ta đều rõ, văn học nghệ thuật không đơn thuần chỉ là những tấm gương phản ánh sự vật và cũng không chỉ là những cảm thụ bình thường của con người, mà còn là một trong những hình thức cao nhất về mối quan hệ thẩm mĩ của con người đối với hiện thực. Do đó, đứng trên góc độ mĩ học, nghệ thuật học, ta có thể định nghĩa: *Thể tài – là hình tượng nghệ thuật do nghệ sĩ sáng tạo trên cơ sở mối quan hệ thẩm mĩ của nghệ sĩ đối với hiện thực. Hay nói cách khác, thể tài là thái độ thẩm mĩ của nghệ sĩ đối với hiện thực bằng hình tượng nghệ thuật.*

4.2. Tầm quan trọng của thể tài trong nghệ thuật sân khấu

Các nhà biên kịch cho rằng, thể tài là phương tiện đặc biệt của họ để chuyển tải nội dung cảm xúc hiện thực. Đối với đạo diễn, thể tài là “chiếc chìa khóa thần kì” để khám phá những điều bí ẩn của tác phẩm kịch trước khi họ dàn dựng vở diễn. Còn đối

với diễn viên, thể tài là linh hồn hành động biểu cảm của họ theo một cung bậc vui buồn, yêu thương, hờn giận nhất định.

Mặt khác, nếu xung đột kịch thường mang nội dung, tâm vóc của tác phẩm, thì thể tài chính là hình thức tương ứng của tâm vóc nội dung ấy. Có nghĩa là, thể tài cũng có tầm quan trọng trong việc thể hiện tâm vóc tác phẩm sân khấu.

Như vậy, thể tài có tầm quan trọng đặc biệt đối với nghệ thuật sân khấu. Vì, không có thể tài, thì tác phẩm sân khấu không có hình tượng nghệ thuật, không có giá trị thẩm mỹ và không có một hình thức để chứa đựng những nội dung hiện thực của nghệ thuật.

4.3. Những đặc điểm của thể tài sân khấu

1. Nghệ thuật sân khấu phản ánh hiện thực cuộc sống bằng hình tượng và bất kì hình tượng nào cũng chứa đựng trong mình cả tính khách quan của hiện thực đời sống và tính chủ quan, khát vọng của nghệ sĩ. Thể tài sân khấu, nói cho cùng, *là mối quan hệ sáng tạo giữa tính chủ quan với tính khách quan* ấy. Do đó, ở đâu có sự hạn chế tính chủ quan tới mức tối đa, thì ở đó có những tác phẩm thuộc thể tài nhật kí, hồi kí, ghi chép, tư liệu, lịch sử v.v... Còn ở đâu có sự cân bằng giữa tính khách quan hóa với tính chủ quan hóa, thì ở đó có tác phẩm thuộc thể tài chân thực hiện thực và ở đâu có tính chủ quan nổi trội, lấn át cả tính khách quan, thì ở đó có những tác phẩm thuộc tư duy lãng mạn, khác thực. Vì vậy, tính chủ quan của nghệ sĩ đã thành một đặc điểm quan trọng của thể tài và trở thành một trong những nhân tố hàng đầu để định giá, định lượng phẩm chất của thể tài tác phẩm nghệ thuật.

2. Nghệ thuật sân khấu phản ánh hiện thực đời sống xã hội. Nhưng hiện thực đời sống xã hội vô cùng phong phú, đa dạng và

rộng lớn, bao la. Do vậy, nghệ sĩ chỉ có thể phản ánh một phạm vi hạn hẹp của cuộc sống hiện thực bao la đó mà thôi. Phạm vi cuộc sống mà nghệ sĩ đề cập, quan tâm, phản ánh hạn hẹp ấy gọi là *đề tài*. Đề tài trong văn học nghệ thuật có nhiều kích cỡ khác nhau: đề tài lớn, đề tài nhỏ, đề tài rộng, đề tài hẹp. Có phạm vi đề tài mang tầm quốc tế, độ dài hàng vài chục năm và cũng có phạm vi chỉ trong khuôn khổ một gia đình với thời gian chỉ vài tiếng đồng hồ. Như truyện *Người thứ 41* của B.Lavrennev và truyện *Safaev* của Furmanov tuy cùng phản ánh một đề tài về cuộc nội chiến, nhưng ở *Người thứ 41*, phạm vi phản ánh chỉ tập trung vào một sự kiện, còn ở *Safaev* lại được thể hiện nhiều sự kiện, nhiều nhân vật, nhiều thời gian hơn, nên đã dẫn đến hai thể tài: truyện ngắn và tiểu thuyết khác nhau. Như vậy, *phạm vi, dung lượng đề tài phản ánh của nghệ sĩ cũng trở thành một đặc điểm quan trọng để xác định thể tài của tác phẩm nghệ thuật*. Thiếu đặc điểm này, làm sao chúng ta có thể xác định được đâu là truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết hoặc kịch ngắn, kịch dài...?

3. Nghệ thuật sân khấu phản ánh hiện thực xã hội và bao giờ cũng được mang theo *phong cách* của nghệ thuật phản ánh cụ thể. Phong cách là khái niệm chung của ý thức nghệ thuật. Nó mang tính khuynh hướng sáng tác của nhiều nghệ sĩ ở nhiều loại hình, nhiều tác phẩm và ở nhiều nước khác nhau. Còn thể tài là khái niệm chung của tư duy hình tượng nghệ thuật. Nó mang ý nghĩa hẹp hơn so với phong cách. Phong cách là định hướng bao trùm lên thể tài và được thể hiện qua thể tài. Thể tài thực hiện định hướng của phong cách và được cụ thể trong tác phẩm nhất định. Vì vậy, ở bất kỳ tác phẩm nghệ thuật nào cũng phải có phong cách thể tài và phong cách thể tài ấy cũng trở thành một đặc điểm quan trọng cho việc xác định thể tài tác phẩm cụ thể.

Như chúng ta đều rõ, hiện thực cuộc sống của xã hội luôn luôn vận động biến đổi và những mối quan hệ thâm mĩ của con người đối với hiện thực cuộc sống cũng không ngừng biến đổi khác nhau. Do đó, những nguyên tắc tạo nên thể tài và những khuynh hướng phong cách thể tài cũng không ngừng biến đổi, làm cho lịch sử văn học nghệ thuật của nhân loại được phong phú, đa dạng với những phong cách Cổ đại Hy Lạp, La Mã, Phục hưng, Cổ điển, Ánh sáng, Lãng mạn, Hiện thực... khác nhau. Thông qua đó, chúng ta càng nhận thức sâu sắc rằng, phong cách thể tài của tác phẩm không được xác định đầy đủ, rõ ràng, thì chúng ta không thể hình dung nổi tác phẩm ấy thuộc thời gian nào, khuynh hướng nào và có đặc điểm gì để thể hiện nó ra sao? Vì, cùng là thể tài Bi kịch, nhưng bi kịch của W.Shakespeare không hề đồng nhất với bi kịch của Sophocles hay của Schiller...

Tóm lại, ba đặc điểm trên là những nhân tố không thể thiếu trong thể tài sân khấu. Chúng tồn tại thống nhất biện chứng với nhau trong mỗi tác phẩm cụ thể và là tiền đề cho việc xác lập, xác định cũng như thể hiện của thể tài đối với nghệ sĩ sân khấu.

4.4. Những đặc trưng cơ bản của các thể tài chính ở sân khấu phương Tây

4.4.1. Bi kịch

4.4.1.1. Nguồn gốc

Dionysos là một trong những vị thần cao cấp ở núi Olympus, là vị thần của trù phú, sinh sôi nảy nở, làm rượu nho, say sưa, đem lại niềm vui cho mọi người. Ông bị bọn Titan hắc ám hiềm kị và bị xé ra làm nhiều mảnh. Dionysos không chết, cứ mỗi mùa xuân về,

ông lại được hồi sinh và nuôi dưỡng con người bằng máu tràn trề nhựa sống của mình trong quả nho, rượu nho. Quá trình thống khổ từ cái chết đến hồi sinh của thần Dionysos đã trở thành chủ đề cho những bài ca lễ thần. Những bài ca đó dần dần thành hành động kịch có tính bi kịch và rồi sau này thành thể tài *Bi kịch*.

Bi kịch - theo nghĩa gốc của tiếng Hy Lạp là *Bài ca về con dê* (Tragos = con dê, aeidein = bài ca) được bắt nguồn từ truyền thuyết: Icarios, người Hy Lạp, được thần Dionysos dạy cho trồng nho, ép rượu. Một hôm, có con dê vào phá hoại vườn nho, Icarios đã đuổi bắt và giết con dê đó để bảo vệ thành quả của thần. Hành động của anh đã được cộng đồng tán thưởng và reo mừng nhảy múa hát quanh xác con dê. Từ đó về sau, mỗi khi tổ chức cúng lễ thần Dionysos, người Hy Lạp đều giết một con dê để cúng thần và *Bi kịch – Bài ca về con dê* như một phong tục của nghi lễ thần rượu nho.

Bi kịch, lúc đầu như một nghi thức tôn giáo nguyên thủy, dần dần được nhân dân Hy Lạp chuyển thành sinh hoạt nghệ thuật với nội dung đấu tranh giai cấp giữa tầng lớp quý tộc công thương và dân tự do với bọn quý tộc ruộng đất. Cuộc đấu tranh này gắn liền với sự hình thành Nhà nước dân chủ nô lệ và sự phân công xã hội.

Bi kịch Hy Lạp, năm 534 TCN, Thespis đã tách ở dàn đồng ca ra một người thành người diễn viên thứ nhất đóng vai thần đối đáp với dàn đồng ca. Năm 510 TCN, Phrynichus đã phát triển thành nghệ thuật biểu diễn có hóa trang, phục trang theo nhân vật, có hành động và có tính xúc cảm cho khán giả. Đến Aeschylus (525 - 456 TCN) đưa nhân vật thứ hai vào Bi kịch, rồi đến Sophocles (496 - 406 TCN) đưa nhân vật thứ ba vào kịch, bỏ các vị thần siêu phàm và nâng số người ở dàn đồng ca lên nhiều hơn. Ông đã trở thành “ông Tổ của Bi kịch Hy Lạp”.

4.4.1.2. Đối tượng

Đối tượng chính của Bi kịch Hy Lạp là những người tốt, những người cao quý của tầng lớp trên. Theo Aristotle, chỉ có những người tốt mới làm cho khán giả xúc cảm, còn những người ngu si, ngốc ngếch, xấu xa chỉ gây ra buồn cười cho người xem, chứ không đem đến sự xót thương, đồng cảm. Mặt khác, nếu những nhân vật quá tốt, quá trong sạch và quá cao đẹp thì càng không thu hút được khán giả và ít hiệu quả trong cảm thụ bi kịch của khán giả.

Hơn nữa, đối tượng của Bi kịch phải là những tính cách được đặt trong mối quan hệ logic của hành động, của ngôn ngữ theo lứa tuổi, theo loại người, theo từng giới người cụ thể và phải thống nhất từ đầu đến cuối, do nghệ sĩ sáng tạo ra, chứ không được sao chép nguyên xi của cuộc sống, để thể hiện cái có thể xảy ra, chứ không phải cái đã xảy ra.

4.4.1.3. Số phận nhân vật

Hiệu quả của Bi kịch tác động tới khán giả là số phận của nhân vật đi từ hạnh phúc đến bất hạnh. Nguồn gốc của bất hạnh là do hành động lỗi lầm của nhân vật gây ra. Lỗi lầm này do vô ý thức, do không biết, không hiểu của nhân vật. Như muốn giúp đỡ bạn tốt hơn, nhưng không ngờ hành động chân thành giúp đỡ của mình lại gây ra kết quả hại bạn.

4.4.1.4. Phương tiện

Để đạt được bi kịch chân chính, nghệ sĩ phải thực hiện bằng phương tiện xót thương trong cảm thụ của khán giả. Xót thương ở Bi kịch phải đạt tới mức độ khủng khiếp trong tâm lý, tình cảm của con người chứ không phải ở thể xác. Vì vậy, hành động của

nhân vật phải mạnh mẽ, quyết liệt nhằm thay đổi số phận của những người thân thích, ruột thịt và phải dẫn đến cái chết.

4.4.1.5. Mục đích

Bi kịch Hy Lạp thường đề cập tới những vấn đề rộng lớn của con người và gắn liền với lí tưởng thẩm mĩ của xã hội đương thời như: tự do (*Prometheus bị xiềng*), công lý (*Antigone*), anh hùng (*Quân Ba Tư*), chống số mệnh (*Oedipus làm vua*)... Vì vậy, mục đích của Bi kịch là ca ngợi về con người nhằm *tẩy rửa* tâm hồn con người. *Tẩy rửa* ở Bi kịch đem đến cho khán giả những nhận thức về nguồn gốc của bất hạnh và rèn luyện con người tinh thần can đảm để vượt lên bi kịch của chính mình (nếu có).

4.4.1.6. Kết cấu

Bi kịch được hình thành bởi “hành động có kịch tính” và “hành động gắn liền với cốt truyện”. Tức là “hành động và cốt truyện làm thành bi kịch”. Hành động và cốt truyện ấy được nghệ sĩ thể hiện trong một kết cấu từ *thất nút* đến *cởi nút*, từ *hạnh phúc* đến *bất hạnh* và tình huống cuối cùng phải phủ định tình huống ban đầu, làm cho tình huống mở đầu bị phá vỡ hoàn toàn để hướng tới tương lai.

Từ những nguyên tắc của Bi kịch trên, chúng ta soi chiếu vào vở *Antigone* của Sophocles. Trước hết, chúng ta thấy Antigone là con gái của Vua Oedipus và là người yêu của Haemon – con trai của Vua Creon. Nàng đang sống đầy hạnh phúc, thì cuộc chiến tranh giữa Argives với Thebes xảy ra. Hai người anh của Antigone là Polyneices và Eteocles ra trận cùng hi sinh. Nhưng Eteocles tử trận vì Tổ quốc nên được cử tang trọng đại, còn Polynices phản bội Tổ quốc nên Vua ra lệnh cấm không được ai chôn cất. Antigone đã bàn với em gái Ismene về việc chôn cất

anh mình, nhưng Ismene không đồng tình và ngăn cản. Antigone đã quyết định một mình lấy đất mịn rắc lên xác người anh xấu số của mình và bị Vua bắt giam vào nhà mồ. Nàng đã tự sát. Người yêu Haemon thấy Antigone chết, nên cũng tự tử theo và người mẹ của Haemon cũng tự vẫn cuộc đời...

Rõ ràng, nhân vật chính của vở là Antigone là người tốt khác thường của giai cấp quý tộc, đã đi từ hạnh phúc đến bất hạnh, đã đem lại xót thương cho khán giả với bài học tẩy rửa sâu sắc. Sự hi sinh của nàng là bài ca về cuộc đấu tranh đầy nhân đạo, dân chủ: Sống để yêu thương, chứ không sống để hận thù và pháp luật của Nhà nước phải phù hợp với lòng dân. Mặt khác, chúng ta thấy cảnh huống xuất phát của vở kịch là Creon cấm không ai được chôn thi hài Polyneices, thì cảnh huống cuối cùng, chính bản thân Creon phải tự chôn cất xác Polyneices. Creon, từ một ông vua, đã biến thành kẻ cô độc nhất, mất cả vợ, con, bị các thần đe dọa, nhân dân lên án. Khi đó, Antigone đã hành động phủ định hoàn toàn cảnh huống ban đầu, tạo ra tình thế mới và biến kẻ đối lập cũng chuyển hóa có phẩm chất mới. Tình thế mới, phẩm chất mới được sinh ra từ cuộc đấu tranh và hi sinh dũng cảm của Antigone. Antigone đã vẫy gọi và hướng mọi người đi tới tương lai.

Sáu đặc điểm cơ bản của Bi kịch Hy Lạp theo quan điểm của Aristotle, đã được các nghệ sĩ của các thế kỉ sau thực hiện và ngày càng hoàn thiện vừa mang tính cổ điển, lại vừa mang tính cách tân. Cổ điển là mang tính chung của thể tài, còn tính cách tân là tính đổi mới cho phù hợp với mỗi thời đại cụ thể với mỗi phong cách độc đáo riêng.

Như, nếu Bi kịch Hi Lạp là những bài ca về cuộc sống đầy tinh thần nhân đạo chủ nghĩa, là những nỗi xót đau khủng khiếp về sự huỷ diệt của cái cao đẹp, của sự thất thế, tự do, lí trí, hạnh

phúc và tình yêu; là bi kịch của những con người chưa biết tìm thấy sức mạnh của bản thân mình, chưa có khả năng nhận thức được những qui luật của thế giới xung quanh. Thế giới đối với họ là điều bí ẩn, thần linh. Họ sống và chết theo ý Trời, theo ý của các đấng thần linh. Nhân vật Bi kịch Hi Lạp còn thiếu những nét đa dạng của đời sống. Họ đấu tranh không có ý định khắc phục những cản trở bi kịch của đời mình, mà sẵn sàng chấp nhận số phận đã định, không sợ chết, không buồn phiền và chỉ là những mẫu “tích cực” vốn có của định mệnh..., thì Bi kịch Phục hưng (thế kỉ XV – XVI) đã đề cao giá trị về con người, đã đặt ra những vấn đề xã hội, tình yêu và danh dự, cái sống và cái chết, cá nhân và tập thể. Qua đó, đã vạch ra sự tồn tại, lí tưởng, khát vọng, tự do của con người, của thời đại. Do vậy, Bi kịch Phục hưng dù có kết thúc bi thảm, nhưng vẫn có tính người, tính công dân rõ ràng và mỗi con người đều được sinh ra từ hiện thực trần gian với những mặt non yếu, đại khờ, tốt, xấu vốn có tự nhiên. Họ là những con người đa dạng tự làm chủ số phận và tự giải quyết những vấn đề xã hội theo con đường độc lập...

Bi kịch Cổ điển (thế kỉ XVII) tôn sùng lí trí theo chủ nghĩa duy lý của Rene Descartes, muốn đi tìm bản chất vĩnh hằng của con người và lấy nghệ thuật Cổ đại Hy Lạp làm mẫu mực theo luật *Tam duy nhất* cho kết cấu tác phẩm. Đối tượng chủ yếu của Bi kịch Cổ điển là những bậc vương tôn, công tử trong những mối quan hệ thân thuộc gia đình với xung đột bạo liệt giữa khát vọng cá nhân với nghĩa vụ quốc gia, giữa tình cảm với lí trí. Bi kịch Cổ điển hầu như không hướng tới “khủng khiếp”, “xót thương”, mà là “lợi ích quốc gia” (Corneille), “tư duy tồn tại” (Descartes)...., làm cho tình huống cuối cùng phá vỡ tình huống ban đầu trong mối quan hệ giữa lí trí với tình cảm, giữa khát vọng cá nhân với ý muốn của Vua, làm cho nhân vật bi kịch thiếu những nét cá nhân

tiêu biểu, đa dạng, sâu sắc như thời Phục hưng và bị gò ép, tù túng trong kết cấu *Tam duy nhất*.

Bi kịch Ánh sáng (thế kỉ XVIII) đề cao lí trí con người, dựa trên lí trí để vạch trần bộ mặt xấu xa của hiện thực xã hội. Các nghệ sĩ của thời Ánh sáng cho rằng: chỉ cần giáo dục, tuyên truyền, đào tạo những con người có tư tưởng tiến bộ thì xã hội sẽ được phát triển, thế lực cũ sẽ bị tiêu diệt và mọi lí tưởng tốt đẹp sẽ được thành công.

Bi kịch Lãng mạn (thế kỉ XIX) đã khẳng định: không thể giải quyết mọi mâu thuẫn xã hội bằng sự “hài hòa giữa lí trí và tình cảm” như thời Ánh sáng, mà các nghệ sĩ đã nhận thấy rằng: thế giới tồn tại của con người là thế giới không hoàn thiện, đầy đau thương và tội ác. Họ đã đoạn tuyệt với hiện thực và đi sâu vào thế giới “tâm hồn” với những “trầm tư mặc tưởng”, “đau thương cho thế giới đau thương” để tạo ra những nhân vật thiếu “những hành vi, những mối quan hệ, những hoàn cảnh sống chân thực mà đều là ngẫu nhiên và hầu như không có ý nghĩa gì đối với việc bộc lộ cái bản chất bi kịch chân chính của họ” [19, tr.80].

Bi kịch Cách mạng (thế kỉ XX) với quan điểm marxism đã phủ nhận nguyên lý của Aristote: kẻ nô lệ không thể trở thành nhân vật bi kịch. Ngược lại, những con người lao động thuộc tầng lớp bị trị đã trở thành hình tượng trung tâm của Bi kịch Cách mạng. Họ đại diện cho cái mới, cái tiên tiến đấu tranh với cái cũ, cái lỗi thời, lạc hậu. Họ mang tư tưởng nhân dân gắn liền với tình yêu Tổ quốc và XHCN. Họ chiến đấu có thể phải hi sinh, nhưng hi sinh của họ không phải là định mệnh, không phải là sự tiêu diệt. Vì, họ là nhân dân, bất tử cùng nhân dân. Nhân dân là nguồn gốc chân chính đem lại vinh quang, bất tử cho họ và họ sống mãi với sự nghiệp của nhân dân. Điểm nổi bật nhất của Bi

kịch Cách mạng là sự hài hòa, thống nhất giữa cá nhân với tập thể, giữa tính giai cấp với tính dân tộc, giữa tự do với tất yếu. Do đó, ở nó có tính lạc quan và được gọi là *Bi kịch lạc quan*. Bi kịch lạc quan, theo Timogev giải thích, là bi kịch không phải nói về cuộc đời bi thảm của một người, mà là về số phận của một giai cấp, một xã hội của toàn thể nhân dân. Cái chết của một con người không thể quyết định cho sự diệt vong của một giai cấp, của một xã hội, của toàn thể nhân dân, mà ngược lại, là niềm tin, sự khẳng định chiến thắng của toàn bộ lực lượng tiến hành đấu tranh cách mạng, là khúc ca tận mĩ về vinh quang, bất tử của con người...

Tóm lại, Bi kịch - là một thể tài của loại hình kịch. Từ khi xuất hiện cho tới nay đã trải qua nhiều không gian, thời gian lịch sử xã hội khác nhau với những tác phẩm bất hủ của nhiều thế hệ tác giả theo phong cách riêng biệt, nhưng nó vẫn là một thể tài “cao cả” của nghệ thuật sân khấu và của hiện thực xã hội đương thời hôm nay.

4.4.2. *Hài kịch*

4.4.2.1. *Nguồn gốc*

Theo Aristotle, Hài kịch được bắt nguồn từ khúc *Tumo* của bài hát *Tragoedia* – tiếng Latin (Bài ca về con dê) trong lễ hội thần rượu nho Dionysos. Còn theo Dante Aligieri (nhà thơ lớn thời Trung cổ), thì Hài kịch lại được sinh ra từ chữ “komos” (làng quê) và “edia” (ca khúc), tức là từ ca khúc làng quê.

Thời Hy Lạp, Hài kịch có ba loại: *Nhã diễn* của Aristophanes, *Trung Nhã diễn* (thời quá độ) và *Tân Nhã diễn* (Menander). Thời La Mã có hai phái: hài kịch quảng trường của Plautus và hài kịch văn chương của Terence. Rồi các thế kỉ về sau, Hài kịch ngày càng

phát triển thành một thể tài độc đáo với những nguyên tắc riêng của mình.

4.4.2.2. Đối tượng

Hài kịch là một thể tài hướng tới những mâu thuẫn bất hòa giữa cái tốt với cái xấu (Aristotle), giữa cái nhỏ nhen với cái cao thượng (Kant), giữa cái vĩ đại với cái vô nghĩa (Lessin), giữa cái vô lí với cái hợp lí (G.P.Rixhertere và Sopenhanere), giữa hình tượng với khái niệm (Hegel), giữa cái máy móc với cái sinh động (Beckern), giữa cái giá trị với cái vô giá trị (Flexente), giữa cái tất yếu với cái tự do (Acte và Suste), giữa cái nguyên tắc với cái tùy tiện (Senlinge) v.v...

4.4.2.3. Số phận nhân vật

Đi từ cái tốt đến cái xấu và từ hạnh phúc đến bất hạnh. Cái bất hạnh ở Hài kịch không có liên quan gì tới nỗi đau khổ và chết chóc mà thường là hướng tới cái vui vẻ và có hậu. Như Diomet khẳng định: Hài kịch là câu chuyện có dính dáng tới số phận con người trong đời sống cá nhân và xã hội. Nhưng số phận ấy không mang tới nguy hại [1, tr.136].

4.4.2.4. Mục đích

Theo Aristotle, mục đích của Hài kịch là phải đạt tới sự thanh lọc trong tâm hồn con người. Theo Belinxki, thì phải chế giễu mạnh mẽ những hiện tượng xấu xa trong cuộc sống con người, tức là phải hướng tới nội dung phê phán những mặt trái với cái đẹp trong cuộc sống con người.

4.4.2.5. Phương tiện

Tiếng cười không chỉ là đặc điểm của Hài kịch, mà còn là phương tiện để thực hiện nội dung hài kịch. Tiếng cười của Hài

kịch bao giờ cũng thuộc về khán giả cười và từ khán giả cười lên sân khấu. Tiếng cười của Hài kịch không phải là tiếng cười sinh lý đời thường, mà phải là tiếng cười mang ý nghĩa xã hội, mang giá trị thẩm mỹ và biết vỗ cánh bay từ bản chất trong sáng của con người để buộc những gì tầm thường, xấu xa phải quì gối, cúi đầu.

Tiếng cười trong Hài kịch thường do hai đối tượng tạo nên. Đó là tiếng cười từ *nhân vật Hài* - nhân vật có tư duy, hành động, phong cách không phù hợp với lí tưởng thẩm mỹ của khán giả, đã làm cho khán giả buồn cười và tiếng cười của khán giả bao giờ cũng mang nội dung phê phán hướng thẳng vào đối tượng hài. Còn đối tượng thứ hai là *nhân vật Hề* - nhân vật thuộc chính diện, có thể ở tầng lớp “thấp nhỏ” trong xã hội, nhưng lại thông minh, hóm hỉnh, uyên bác, được khán giả tin yêu và đại diện cho khán giả lên sân khấu để “trừng trị” kẻ xấu. *Nhân vật Hề* gây cho khán giả cười và tiếng cười của khán giả bị phân đôi: một nửa cười khen ngợi tài trí giỏi giang của Hề; còn nửa kia cười vào đối tượng Hài mà Hề muốn “trừng trị”.

Nhìn vào sân khấu Hài của nhân loại, chúng ta thấy tiếng cười vô cùng phong phú, đa dạng. Như cái cười trong kịch Edốp thì kín đáo; trong kịch Rabole thì giòn giã; trong Voltaire thì hóm hỉnh; trong Bômacse thì sắc nhọn; trong Goya thì căm hờn; trong Huayne thì trào lộng, lãng mạn; trong Sedrin thì đả kích; trong Gogol thì trào ra nước mắt; trong Chekhov thì chua xót, trong Gorky thì lạc quan v.v...

4.4.2.6. Kết cấu

Ở *Hài kịch châm biếm*, tiếng cười mang tính phủ định, không điều hòa. Còn ở *Hài kịch khôi hài* thì chỉ là “món quà trao tặng”, “liều thuốc bổ trị bệnh”.

Tuy nội dung tiếng cười của *Hài kịch châm biếm* và *Hài kịch khôi hài* khác nhau, nhưng cùng có chung một hình thức kết cấu là: tình huống cuối cùng bao giờ cũng làm nhiệm vụ điều chỉnh lại hành vi, tư tưởng của nhân vật hài kịch và hướng mọi hành động của nó trở lại trước khi xảy ra tình huống ban đầu, nhằm ổn định, khôi phục lại tình thế trước khi nảy sinh tình huống xuất phát. Ví dụ, trong vở *Những người kỵ mã* của Aristophanes, ta thấy cảnh huống mở đầu là Paphalagone – kẻ mị dân, vô liêm sỉ, được Demos tin cậy, đã làm cho Demos mê muội mất cả trí thông minh, quả cảm, công bằng của mình. Cảnh huống cuối cùng thì Demos được cải biến thành người vốn có của mình và Paphalagone lại biến thành đầy tớ cho đầy tớ của Demos. Vậy, cái cao đẹp của Demos vốn có bị tình huống mở đầu do Paphalagone làm mất đi để cho cái thấp hèn của Paphalagone nổi lên, cuối cùng Demos được trở lại vị trí ban đầu và Paphalagone cũng quay lại cái vốn có của hần. Rõ ràng, tiến trình từ tình huống mở đầu đến tình huống cuối cùng là quá trình vận động của hành động Hài kịch vươn tới sự chỉnh lí, cải biến tình huống mở đầu, chứ không có xu hướng phát triển để phá vỡ nó như kết cấu bi kịch.

Từ những nguyên lí trên, chúng ta soi chiếu vào vở kịch *Quan thanh tra* của Gogol. Kịch xảy ra tại một thị trấn tỉnh lỵ ở nước Nga đầu thế kỉ XIX. Ở đó, tên thị trưởng Anton Antonovich Xkvoznich cùng bọn quan lại tham nhũng, hối lộ xấu xa vô độ. Được tin báo có quan thanh tra từ Petersburg về, bọn chúng lo sợ, tìm cách đối phó.

Khlestakov – một công chức nhỏ bị thua bạc, nghèo túng và từ Petersburg về thị trấn nghỉ để chờ gia đình đem tiền đến cứu tế. Thị trưởng cùng bọn quan lại “nhìn gà hóa quóc”, tưởng là quan thanh tra bí mật từ trung ương về, nên đã vội vàng mời tới nhà để cung phụng nhằm che giấu tội lỗi. Cả thị trấn cũng náo loạn, vì

bọn quan lại và lái buôn của thị trấn lũ lượt kéo nhau tới đút lót, mua chuộc Khlestakov. Vợ con của thị trưởng cũng thi nhau lấy lòng quan lớn. Đặc biệt, ngài thị trưởng đã quyết định gả con gái của mình cho “quan” với hi vọng sẽ được leo cao, sẽ được vợ vét, áp bức nhân dân nhiều hơn. Khi hôn lễ đang tiến hành vui như hội lớn, thì “chàng rể” Khlestakov đã mang toàn bộ của cải trốn biệt tăm và để lại một tin báo rằng: Tôi không phải là quan thanh tra! Thị trưởng và bọn quan lại đang đau đớn, bức tức, nửa khóc, nửa cười, thì bỗng có tin sét đánh: quan thanh tra thật đã đến!

Vở kịch *Quan thanh tra* của Gogol đã thể hiện đầy đủ 6 nguyên tắc của Hài kịch với tiếng cười châm biếm sâu sắc: là tiếng cười của triết học nhân văn mang tính cách mạng (Gorky); là tiếng cười mổ xẻ đến tận cùng của mọi góc cạnh trong cái xấu xa của xã hội (Gherxen)...

Tóm lại, Hài kịch là một thể tài sân khấu đã xuất hiện từ lâu và được phát triển phong phú, đa dạng theo mỗi thời kì lịch sử, mỗi khuynh hướng nghệ thuật. Hài kịch mang tiếng cười với những nội dung phê phán sâu sắc khác nhau cho khán giả, được khán giả yêu thích. Nhưng, phải thừa nhận rằng, Hài kịch là một thể tài khó viết, cho nên số lượng tác giả và tác phẩm của thể tài này trong lịch sử sân khấu thế giới, so với các thể tài khác, thì quá ư ít ỏi, hiếm hoi. Vì, biến các mặt xấu xa, tội lỗi của xã hội thành tiếng cười và để cho khán giả tử tế cười được thì đâu phải dễ dàng.

4.4.3. Chính kịch

4.4.3.1. Nguồn gốc

Chính kịch là một thể tài sân khấu thể hiện tinh thần, tình cảm của giai cấp tư sản đang vươn lên để khẳng định vai trò làm chủ xã hội của mình và muốn kết thúc vĩnh viễn những nguyên

tắc nghệ thuật Bi kịch, Hài kịch của tầng lớp quý tộc, địa chủ vào quá khứ.

Chính kịch được ra đời từ nước Pháp vào thế kỉ XVIII và Diderot (1713 – 1784), nhà triết học duy vật, nhà văn, nhà lí luận phê bình nghệ thuật, nhà “đại bách khoa toàn thư” - là cha đẻ của Chính kịch rồi được Victor Hugo phát triển cho các thế hệ sau hoàn thiện.

4.4.3.2. Đối tượng

Đối tượng của Chính kịch là tầng lớp thứ ba trong xã hội với những con người bình thường của đời thường qua các mối quan hệ cha con, vợ chồng, anh em, bạn bè giữa đời sống hàng ngày của con người. Khán giả đến với Chính kịch là đến với những mối quan tâm của mình trong cuộc sống hơn là những bất hạnh của những vị anh hùng hay của những kẻ xấu xa, thô bỉ. Họ đề cao tính chân thực hơn là cái khác thường, phi thường theo kịch Cổ điển.

4.4.3.3. Số phận nhân vật

Nhân vật của Chính kịch là những con người của đời thường, nên các nghệ sĩ không hướng tới khắc họa số phận nhân vật đi từ hạnh phúc đến bất hạnh hoặc ngược lại như trong thể tài Bi kịch và Hài kịch, mà chủ yếu là những tính cách chân thực của đời thực. Vì vậy, các nghệ sĩ của thể tài Chính kịch bao giờ cũng quan tâm tới cảm xúc chân thực của mình về những hành vi, thái độ, tính cách nhân vật. Và, khán giả đến với sân khấu Chính kịch không chỉ tập trung chú ý vào các sự kiện, tình huống bên ngoài, mà còn hòa cảm vào đời sống tâm hồn, tư tưởng bên trong của nhân vật, để cùng nhân vật có thái độ với các sự kiện, tình huống

đó. Do đó, các nghệ sĩ chính kịch luôn có xu hướng thể hiện và làm sáng tỏ những sự kiện, những tình huống, những quan hệ của nhân vật để xây dựng được những tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình của hình tượng nhân vật.

4.4.3.4. Mục đích

Mục đích của Chính kịch không hướng tới cái ca ngợi hay cái phê phán mà chủ yếu đem tới khán giả những nhận thức chân lí khách quan về cái đẹp trong cuộc sống để xây dựng nên những niềm tin yêu về lẽ sống ở đời. Thông qua những tác phẩm của Victor Hugo, M.Gorky đã phát biểu rằng: Victor Hugo, bằng tác phẩm kịch của mình, đã dạy cho mọi người hiểu cuộc sống, yêu cái đẹp, yêu sự thật và yêu nước Pháp... Đó chính là mục đích của Chính kịch, để làm “thức tỉnh tất cả những gì đẹp đẽ nhất trong tâm hồn con người” [11, tr. 60].

4.4.3.5. Phương tiện

Chính kịch không lấy xót thương hay tiếng cười để làm phương tiện thực hiện mục đích cao cả của mình, mà chủ yếu là khả năng trực tiếp đối thoại của mình với khán giả. Khán giả đến với Chính kịch là tự nguyện tuân theo một nguyên tắc khách quan: tự mình đối thoại trực tiếp với mình; tự khán giả đối thoại trực tiếp với nhân vật, tự cuộc sống đối thoại trực tiếp với sân khấu. Vì những vấn đề ở trên sân khấu cũng là những vấn đề đang diễn ra ở cuộc sống, đang nổi cộm trong mỗi con người. Do đó, ở sân khấu Chính kịch có cả người tốt lẫn người xấu, có cả phân tích cực và phân tiêu cực trong mỗi con người, dẫn đến ở Chính kịch có cả nét bi, tính hài, trữ tình, bác học, bình dân muôn màu muôn vẻ sắc thái của cuộc sống. Như vậy, đối thoại và

suy ngẫm chính là phương tiện cơ bản của Chính kịch. Không có tính đối thoại, tính suy ngẫm thì khó thành một tác phẩm chính kịch hay.

4.4.3.6. Kết cấu

Chính kịch là một thể tài tự do, không tuân theo lí luận của Bi kịch và Hài kịch. Nó được tồn tại trong một kết cấu theo ý muốn của nhà viết kịch: Aristotle hay tự sự, Bi kịch hay Hài kịch kiểu mới (không tuân theo nguyên lý cổ điển), khép kín hay mở, tâm lí hay sinh hoạt, tính kịch hay trữ tình v.v... Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, Chính kịch ở cuối thế kỉ XIX và đầu thế kỉ XX đã có nhiều tác phẩm với nhiều khuynh hướng nghệ thuật khác nhau. Như Chính kịch - lãng mạn, Chính kịch - hiện thực, Chính kịch - tượng trưng, Chính kịch - phê phán v.v... Và ngay trong một khuynh hướng hiện thực thì Chính kịch - tâm lí, Chính kịch - sinh hoạt tả thực, Chính kịch - anh hùng ca, Chính kịch -luận đề, Chính kịch - thông tấn ... cũng không đồng nhất với nhau làm cho tác phẩm của Ibsen không giống với tác phẩm của Ostrovsky và của Ostrovsky cũng không giống với tác phẩm của Gorky, Leonov, Arbudov, Guxev, Simonov v.v... Đúng như Hegel đã nhận định: “Chính kịch không phải là thể tài điều hòa hai thái cực Bi và Hài đối lập nhau hay thay thế nhau, mà là sự san bằng hai thái cực đối lập đó để tạo thành một thể tài mới độc lập” [12, tr.217].

Từ những đặc điểm trên của Chính kịch, chúng ta xem xét vở *Đại đội trưởng của tôi* do Đào Hồng Cẩm sáng tác năm 1975.

Nhân vật chính của vở là tập thể quân đội nhân dân Việt Nam, gồm: thủ trưởng Quỳnh, Mậu, Hải, đến các chiến sĩ Thăng, An, Học, Thành, Hồng, Thực... Họ sống vì Tổ quốc, chiến đấu

dũng cảm và sẵn sàng hi sinh cho Tổ quốc. Từ những nhân vật chính đó, Đào Hồng Cẩm đã kết cấu thành hai tuyến: Hùng, Thục và tập thể chiến sĩ. Hai tuyến này quan hệ mật thiết với nhau, tác động qua lại nhau. Các lớp kịch cài răng lược giữa Hùng với Thục và các chiến sĩ: Chốt thép – nơi trăn đũa quan trọng của cả hai thế lực ta và địch: Ai chiếm được chốt, người đó sẽ chiến thắng. Vì vậy, chốt thép trở thành đỉnh cao của cuộc sống chiến sĩ, là thước đo phẩm chất của mỗi con người trong chiến tranh. Do đó, mọi người trong kịch đều nghĩ về chốt, trả giá cho chốt, quyết tâm chiếm chốt hoặc bỏ chốt tháo chạy. Chốt đã trở thành thắt nút và cở nút của kịch.

Vở kịch *Đại đội trưởng của tôi* đã khẳng định: mỗi con người chiến sĩ quân đội nhân dân Việt Nam là một chốt thép và toàn bộ lực lượng quân đội nhân dân Việt Nam là một chốt thép vĩ đại của Tổ quốc, của thời đại... Vở kịch *Đại đội trưởng của tôi* đã thực hiện đầy đủ những nguyên tắc của Chính kịch hiện đại.

Tóm lại, thể tài là thái độ thẩm mĩ của nghệ sĩ đối với hiện thực, là hình thức của tác phẩm nghệ thuật đã giữ một vai trò vô cùng quan trọng trong sáng tạo hình tượng của nghệ sĩ.

Thể tài sân khấu ở phương Tây, tuy chỉ có Bi kịch, Hài kịch, Chính kịch, nhưng nó đã được thể hiện trong thực tiễn lịch sử sân khấu phương Tây vô cùng phong phú, đa dạng và phức tạp. Mỗi thể tài, tuy chỉ có một số qui ước mang tính tượng trưng nhất định nhưng chúng đã được các nghệ sĩ vận dụng sáng tạo hết sức sinh động, làm cho mỗi tác phẩm có hình thức độc đáo khác nhau. Vì vậy, khi nói tới thể tài sân khấu là nói tới đặc điểm độc đáo của mỗi tác phẩm cụ thể trong nguyên lí đặc thù chung, chứ không chỉ lấy nguyên lí chung của thể tài làm thước đo mẫu mực

cho tác phẩm một cách khô khan, máy móc. Ngược lại, khi nhà văn, nghệ sĩ muốn sáng tạo ra tác phẩm, thì từ nguồn sống và cảm xúc với nguồn sống ấy sẽ hình dung, xác định cho mình một nguyên tắc thể tài nhất định để làm tiền đề cho cảm hứng sáng tạo tác phẩm. Hai mặt của một vấn đề của thể tài và sáng tạo tác phẩm khi trước, khi sau, khi nương tựa và cải biến nhau luôn luôn đòi hỏi người nghệ sĩ phải có bản lĩnh trong thế giới sáng tạo hình tượng của mình. Thể tài không đứng ngoài tác phẩm và tác phẩm không thể không có thể tài. Nghệ sĩ sáng tạo không bao giờ vô thức và vô tình với thể tài.

Chương 5

HÌNH TƯỢNG SÂN KHẤU

5.1. Hình tượng nghệ thuật

5.1.1. Đặt vấn đề

Thế kỉ IV TCN, Platon - nhà triết học vĩ đại của Hy Lạp đã chứng minh: nghệ thuật do Thượng đế. Nhờ có Thượng đế, con người mới nhận thức được cái thiện, cái đẹp, cái xấu của cuộc sống. Theo ông, hoạt động vật chất của con người chỉ là thực hiện của ý niệm và nghệ thuật chỉ là “cái bóng của cái bóng”, “bản chép lại của bản chép lại”. Do đó, nghệ thuật không thể hoàn thiện đầy đủ so với thế giới của ý niệm và nghệ thuật chỉ có giá trị khi nào nó tách khỏi hiện thực để hướng về thế giới ý niệm.

Tiếp theo tư tưởng của Platon, Aurielius Augustinus (354 - 430) là một trong những nhà lí luận đầu tiên của chế độ phong kiến Trung cổ cũng cho rằng: Chúa là cái đẹp tuyệt đối siêu phàm và vĩnh cửu. Nghệ thuật không tái hiện những hình tượng thực tế, mà chỉ tái hiện những hình thức mang tính bản thể của nó. Nguồn gốc tạo nên khoái cảm ở các tác phẩm nghệ thuật không phải do bản thân nghệ thuật, mà là những ý niệm thần thánh vốn có của nó...

Toma Dacanh (1225 - 1274), nhà lí luận hậu Trung cổ cũng khẳng định rằng: mọi sinh vật đều làm Chúa vui sướng. Bởi vì, mọi thứ đang tồn tại đều theo ý Chúa. Nghệ thuật có được từ Chúa!

Từ quan niệm của Platon, Aurielius Augustinus và Toma Dacanh, mà những thế kỉ về sau cho tới ngày nay, đã sinh ra những học thuyết “nghệ thuật thuần túy”, “nghệ thuật hiện đại”, “nghệ thuật tiên phong” với mục đích giải phóng nghệ sĩ “thoát khỏi ách thực tại”, “thờ ơ với cuộc sống xã hội”, coi nghệ thuật là “thần học bằng hình tượng”, là “lĩnh hội chân lí của Thượng đế”. Theo họ, hình tượng nghệ thuật bắt nguồn từ Thượng đế.

Ở Việt Nam cũng như ở nhiều nước trên thế giới, các nhà học giả tuy không nói cụ thể như Platon và giải thích rằng: nghệ thuật bắt nguồn từ nghi lễ, tôn giáo như Bi kịch, Hài kịch từ nghi lễ cúng thần rượu nho Dionysus, Chèo từ nghi lễ nhà chùa, Tuồng từ nghi lễ cung đình v.v... Tuy nhiên, ngay thời Cổ đại Hy Lạp, chúng ta còn thấy Aristotle đã có quan điểm không giống với Platon. Ông muốn tìm ra cơ sở khách quan của hình tượng nghệ thuật và ông đã khẳng định chắc chắn rằng: hình tượng nghệ thuật là sự phản ánh thực tại thông qua bắt chước (mimēsis) và ông cũng phân biệt sự bắt chước theo phương tiện gì (âm thanh, màu sắc, ngôn từ), bắt chước theo cách nào (tự sự, trữ tình, kịch), bắt chước cái gì (người tốt, người xấu...) để nghệ thuật hướng tới nhiệm vụ giáo dục đạo đức, thẩm mĩ cho các công dân với quan niệm “Catharsis” - thanh lọc khán giả.

Thời Phục hưng, có thể thấy hàng loạt những “khảo luận”, “bình luận” của Dürer, Michelangelo, Leonardo de Vinci v.v... đã không coi hình tượng nghệ thuật trừu tượng từ “vẻ đẹp thánh

thần”, mà, như Aristotle, đã gắn liền với thực tiễn đời sống: ca ngợi con người, tán dương sự sống trần thế, tin vào sức mạnh cá nhân và đặc biệt, luôn luôn đặt hình tượng nghệ thuật gắn bó với các vấn đề lớn lao của thời đại, hướng về thế giới thực tại.

Thời Cổ điển, đại biểu nổi tiếng nhất là Nikolai Boalo (1636 - 1711) cũng khẳng định rằng: nhiệm vụ của thơ ca là đạt đến chân lí bằng cách mô phỏng tự nhiên và theo yêu cầu của ông, các nghệ sĩ phải nghiên cứu tự nhiên - tự nhiên “kiểu điển” để mỗi hình tượng nghệ thuật phải phục tùng những qui tắc và chuẩn mực bất biến của tự nhiên.

Thời Ánh sáng, Diderot (1713 - 1784) đã cố gắng bảo vệ quan điểm của mình là: thiên nhiên bình thường nhất cũng chính là nguyên mẫu đầu tiên của hình tượng. Do đó, nghệ sĩ phải nghiên cứu thực tại. Vì, chỉ bằng cách đó mới có thể đạt được thành công trong nghệ thuật.

Hegel (1770 - 1831) cũng khẳng định rằng: vẻ đẹp trong tự nhiên là khởi đầu của lí tưởng hình tượng. Do đó, các hình tượng nghệ thuật phải dựa trên cơ sở tưởng tượng và cảm hứng sáng tạo. Tức là, nghệ thuật phải nghiên cứu cuộc sống và hoàn toàn làm chủ chất liệu của nghệ thuật. Vì, nghệ thuật là lĩnh vực tinh thần, dưới hình thức cảm tính - hình ảnh v.v...

Thông qua những vấn đề trên, chúng ta thấy các nhà lí luận của các thời đại đã đặt ra những quan niệm nghệ thuật bắt nguồn từ đâu: từ thần thánh (duy tâm) hay từ cuộc sống hiện thực (duy vật) và mối quan hệ giữa nghệ thuật với con người trong xã hội ra sao... Còn hình tượng nghệ thuật là gì? Trả lời và lí giải cho câu hỏi này hình như chưa có một nhà lí luận nào, một cuốn từ điển thuật ngữ nào trên thế giới thực hiện được đầy

đủ, chính xác. Thậm chí, trong các tác phẩm lí luận văn học của Wenlec và Woren hay của V. Kaide đã có một thời được lưu hành rộng rãi ở các nước phương Tây thì cũng không đề cập tới khái niệm này.

Ở nước Anh, cuốn từ điển danh từ văn học dùng cho các trường cao đẳng *A handbook* của K.S.W. Easton, Nxb London, năm 1950, cũng không nhắc tới hình tượng...

Qua nghiên cứu lịch sử văn học nghệ thuật thế giới, ta thấy ở thế kỉ XIX, trong những công trình của Hegel và Belinxki có nhắc tới thuật ngữ này. Đối với Hegel, “khái niệm thi ca là hình tượng. Tại vì nó đặt trước mắt mọi người một hiện thực cụ thể thay cho cái thực chất trừu tượng của nó” [12, tr. 576]. Còn theo Belinxki, nghệ thuật là nội dung trực tiếp của sự thật chân lí hay là tư duy trong những hình tượng. Qua lời phát biểu của hai nhà mĩ học đó, chúng ta cảm thấy khó hiểu. Và, sự thật, hai ông chưa lí giải về nội dung, đặc điểm, tính chất của khái niệm hình tượng nghệ thuật như thế nào...

5.1.2. Định nghĩa

Mĩ học Marx – Lenin ra đời như mặt trời soi tỏ mọi vấn đề bí mật của hình tượng nghệ thuật, bằng cách xem toàn bộ quá trình phát triển nghệ thuật trong mối quan hệ khăng khít với hoạt động xã hội của con người và bằng thực tiễn lịch sử phát triển của văn học nghệ thuật thế giới cũng như những lời bàn của nhiều nhà nghệ thuật học, mĩ học Marx – Lenin, chúng ta có thể nhận thức được rằng: *hình tượng là khái niệm chung của văn học nghệ thuật, là ngôn ngữ của văn học nghệ thuật. Nó là sự thật hiện thực của hiện tượng trong cuộc sống, được trí tưởng tượng sáng tạo của nghệ sĩ cải biến và khái quát. Hay nói cách khác, hình*

tượng là bức tranh vừa cụ thể, vừa khái quát về cuộc sống của con người, được xây dựng bằng hư cấu của nghệ sĩ và mang giá trị thẩm mỹ trong xã hội.

5.1.3. Tâm quan trọng của hình tượng trong nghệ thuật

Hình tượng là ngôn ngữ của văn học nghệ thuật. Không có hình tượng thì không thể có loại hình văn học nghệ thuật nào tồn tại. Nó là “hạt nhân”, “yếu tố đầu tiên” của nghệ thuật để phân biệt với các hình thái ý thức xã hội khác của con người - phản ánh thực tại khách quan dưới hình thức đặc thù.

Hình tượng nghệ thuật, chúng ta hiểu, là sự thống nhất giữa phản ánh với sáng tạo và cảm thụ nghệ thuật. Do đó, nhờ nó mà chúng ta mới nghiên cứu được nhiều vấn đề thẩm mỹ và nghệ thuật trên cùng chất liệu sự ra đời, tồn tại cũng như cảm thụ hình tượng nghệ thuật. Nhờ nó mà chúng ta mới hiểu vì sao những điều kiện tồn tại của hình tượng nghệ thuật đã đồng nhất với các nguyên tắc của sáng tạo nghệ thuật.

Mặt khác, thông qua hình tượng nghệ thuật đóng vai trò đường “ranh giới”, “phân tuyến”, chúng ta có thể phân biệt được thế giới tự nhiên với thế giới sáng tạo nghệ thuật và ý thức nghệ thuật có khả năng hàm chứa nhiều tư tưởng, tình cảm đối với đời sống tự nhiên phong phú, sinh động đến vậy, để có thể tạo ra chân lí: vẻ đẹp của thế giới tự nhiên, của đời sống xã hội và nghệ thuật hài hòa với nhau như một. Cũng nhờ có hình tượng nghệ thuật đóng vai trò “ranh giới”, “phân tuyến” ấy mà từ lâu người ta có khả năng phân chia hệ thống hình tượng của cả mọi khuynh hướng, phong cách, phương pháp nghệ thuật. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, chúng ta vẫn thường nói: các hình tượng nghệ thuật

Trung cổ, Phục Hưng, Cổ điển, Lãng mạn v.v... và những thuật ngữ: tính cách, xung đột, đối thoại, hành động... đều được bỏ nghĩa bằng định ngữ “mang tính hình tượng” v.v...

Hình tượng là ngôn ngữ của văn học nghệ thuật. Nó xuất hiện trong sáng tạo của người nghệ sĩ thật là kì lạ, phức tạp và nhiều khi tưởng như thần bí.

Hẳn nhiều người đã biết, thời trai trẻ, L. Tolstoy đã từng sống trong quân ngũ ở Kapkar. Ở đấy, ông đã từng chứng kiến, đã được nghe nhiều câu chuyện, nhiều tấm gương chiến đấu anh hùng của dân tộc Tactar. Ông xúc động và muốn viết một tác phẩm về họ. Nhưng bao nhiêu ngày tháng trôi đi, “món nợ” ấy cứ nhức nhối trong tim và không sao nhắc nổi ngòi bút của mình.

Vào một buổi sáng sớm, tình cờ L. Tolstoy đi dạo chơi trên cánh đồng đã cày xới hầu như không còn một ngọn cỏ xanh. Trên đường đi, gió thổi bụi mù, L. Tolstoy bỗng nhìn thấy một cây cỏ “Tatacnhic” chỉ còn ba chiếc rễ. Ba chiếc rễ đầy cát bụi, nhưng chúng vẫn hồng tươi dưới ánh nắng mặt trời. L. Tolstoy ngẫm nghĩ, trầm ngâm và... bỗng nhớ tới người anh hùng Khatghi Murat từ thế kỉ trước đã chôn sâu trong tâm khảm của mình. Một ý nghĩ: bảo vệ cuộc sống đến người cuối cùng... một mình giữa cả cánh đồng cày xới... dù thế nào đi nữa thì... vẫn còn! Thế là tác phẩm *Khatghi Murat*, như có phép thần tiên, được ra đời và làm say mê độc giả.

Nguyễn Công Hoan cũng có lần kể: vào khoảng năm 1932, bọn thực dân Pháp đưa Bảo Đại sang học ở bên Pháp để về nước làm Vua. Chúng muốn nhân dân Việt Nam phải phục tào “đào tạo Vua” của Pháp, nên đã tuyên truyền rùm beng về ông vua mới, nội các mới, đất nước đổi mới... Nhưng, thật nực cười, nội các

mang tên mới mà những người trong nội các ấy lại toàn là quan chức cũ. Nguyễn Công Hoan muốn viết một truyện về nó, mà... mãi 4 năm sau, vào một buổi chiều, ở Nam Định, ông “tình cờ” đứng trên gác nhìn xuống đường, thấy một gánh hát Tuồng với những anh em nghệ sĩ mũ, áo, phấn, sáp, kèn, trống âm ỉ, ngồi trên xe kéo để quảng cáo cho đêm diễn của mình. Những người nghệ sĩ xanh xao mà bôi phấn trắng, phấn hồng; gầy gò lại mặc áo thụng to; ngồi lưng còng trên mui, trên đệm, trên sàn xe... đã làm cho Nguyễn Công Hoan bật ra một ý nghĩ: “Đây rồi, triều đình Huế đây rồi!” và tác phẩm *Đào kép mới* được ra đời.

Trong cuốn *Nghệ thuật đạo diễn Chèo* của tác giả Trần Bảng, chúng ta cũng tìm thấy lời tâm sự của ông về hình tượng Quan Âm Thị Kính như sau: “Tôi vẫn hiểu rằng thân phận Thị Kính được coi như một nạn nhân xã hội, một tính cách thụ động phải chịu hết oan trái này đến oan trái khác. Thị Kính trở thành một hình tượng dầm dề nước mắt, đầy chất bi thương... Nhưng một hôm, tôi đi thăm cảnh chùa Mía, tôi phải dừng bước thần thờ trước một pho tượng đức Bồ Tát Quan Thế Âm, mặt thanh thản, rạng lên ánh hào quang của tấm lòng từ bi hỉ xả, một đứa bé nằm trong lòng tay, chân quơ lên ngậy thơ, sống động. Tôi giật mình tỉnh ngộ: Thị Kính không phải là người phụ nữ mềm yếu, chịu đựng một cách thụ động những oan trái cuộc đời. Thị Kính yêu cuộc sống, bị mẹ chồng đuổi ra khỏi nhà vẫn không buông bỏ đời mình, mà đi tìm sự giải thoát ở cửa Phật. Thị Kính ngộ ra đức *nhẫn* của đạo Phật... Và hình tượng Thị Kính lần thứ hai đã hiện lên là: từ đám bùn đen vươn lên một bông sen ngát hương. Bùn đen biểu tượng cho cái xã hội phong kiến suy đồi, bất công. Bông sen biểu tượng cho Thị Kính và cũng là đạo Phật” [19, tr. 86].

Qua ba “tình cờ” trên, chúng ta nhận thấy rằng nhiều bậc nghệ sĩ tài danh đã có vốn đời, vốn sống, vốn nghề, lại hiểu khá sâu sắc bản chất hiện thực, có cốt truyện trong tay, đầy cảm xúc sáng tạo... thế mà vẫn chưa có đủ điều kiện để viết thành tác phẩm. Điều kiện ấy, không có gì thay thế được, chính là hình tượng. Không có cây cỏ “tatacnhic” với ba chiếc rế hồng tươi dưới ánh nắng sớm mai trên cánh đồng cày xới đầy cát bụi; không có cảnh nghệ sĩ tuồng đang quảng cáo trên đường Nam Định với màu son phấn, áo thụng, thân gầy, xanh, còm cõi; không có tượng Đức Bồ Tát Quan Thế Âm ở chùa Mía thì làm sao có được *Khatghi Murat*, *Đào kép mới* và *Quan Âm Thị Kính* cho chúng ta hôm nay? Chắc Shakespeare, Chekhov, Ostrovsky... cũng vậy. Nếu không tìm thấy “thế giới là nhà tù, mà Đan Mạch là nhà tù lớn nhất”, không tìm thấy “nước Nga là một vườn anh đào”, “tia chớp rạch xé đêm đen” thì làm sao có được *Hamlet*, *Vườn anh đào*, *Dông tố*... bất tử như vậy?

Chính vì hình tượng xuất hiện “tình cờ” như thế, nên nhiều khi sáng tạo nghệ thuật được quan niệm “thần bí”. Thần bí - vì nó khó và hiếm. Cho nên, không phải ngẫu nhiên, có nhiều nghệ sĩ bậc thầy của thế giới đã khẳng định rằng: nghệ sĩ có thể viết được nhiều tác phẩm, có thể đóng được nhiều vai, nhưng xây dựng được một hình tượng điển hình thì thật là hiếm và có khi cả đời cũng chưa làm được.

5.1.4. Hình tượng nghệ thuật và cuộc sống hiện thực

Hình tượng nghệ thuật, trước hết, phải thừa nhận rằng, nó không thể tự thân sinh ra, không thể từ cõi hư vô nào mang đến, mà bao giờ cũng phải bắt nguồn từ hiện thực đời sống và phải phục tùng mọi qui luật của hiện thực đó. Vì vậy, dù những nghệ

sĩ Hironymus Bots, Callo Goya... có bày đặt ra những tác phẩm kì lạ đến mấy, trái với điều tai nghe, mắt thấy hàng ngày, thì xét tới cùng, vẫn liên quan tới thực tại, tới những cảnh tượng ở chính trần gian của loài người.

Nghệ thuật bắt nguồn từ hiện thực, cho nên những hình tượng của nó bao giờ cũng phải mang *tính hiện thực*. Dù nghệ sĩ nào có cố tình lảng tránh hiện thực để đi tìm cái phi thực, thì cuối cùng cũng phải thừa nhận “hiện thực là cái kho, để từ đó tinh thần chọn lấy cái cần thiết, giống như cung cách của người đầu bếp vậy” [8, tr.16]. Ở đây, chúng ta cần hiểu rằng, hiện thực của hình tượng trong nghệ thuật chân chính không bao giờ đồng dạng kiểu “sao chép” nguyên xi như ở đời thường. Phái tự nhiên chủ nghĩa đã làm như vậy. Tác phẩm của họ là bản “photocopy” cái vẻ bề ngoài của cuộc sống. Họ cho rằng nghệ thuật biểu hiện chân thực có nghĩa là ghi chép đời sống như ta thường thấy, ai cũng trông thấy và không cần lựa chọn, không cần tô điểm gì thêm, không cần mang một ý nghĩa nào theo sự “áp đặt” của nghệ sĩ.

Nghệ thuật chân chính bao giờ cũng tôn trọng sự thật, tuân thủ mọi qui tắc của hiện thực. Nhưng, những đại biểu của nghệ thuật chân chính đó luôn luôn biết sáng suốt để phân biệt rõ ràng giữa *hiện thực tự nhiên* với *hiện thực thẩm mỹ* nghệ thuật.

Hiện thực - tự nhiên, theo họ, là thế giới khách quan vô cùng, vô tận. Còn hiện thực – nghệ thuật là hiện thực thẩm mỹ, là thế giới chủ quan của người nghệ sĩ cũng vô cùng, vô tận.

Hiện thực - tự nhiên sinh ra, tồn tại, vận động theo qui luật tự nhiên vốn có của nó. Còn hiện thực – nghệ thuật lại được sinh ra, tồn tại, phát triển theo qui luật nhận thức, xúc cảm thẩm mỹ của

người nghệ sĩ trước hiện thực - tự nhiên. Nó bắt nguồn từ hiện thực – tự nhiên, nhưng hiện thực – nghệ thuật không đồng nhất với hiện thực – tự nhiên. Hiện thực – nghệ thuật bao giờ cũng biểu hiện thế giới khách quan bằng những cái cảm giác được và cảm giác thú vị. Nó có tác dụng soi sáng, nâng cao nhận thức, tâm hồn của con người. Nó trả về cho hiện thực – tự nhiên một hiện thực thứ hai, đó là hiện thực được sáng tạo bằng tình cảm, tư tưởng của nghệ sĩ. Vì vậy, hình tượng nghệ thuật chính là sản phẩm sáng tạo của nghệ sĩ và luôn luôn mang *tính người*, mang *tính thẩm mĩ*. Nó là “nhân học” và “mĩ học” của con người.

Cảm hứng lớn lao của nghệ sĩ trong sáng tạo hình tượng nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực, trước hết, chính là *tính nhân bản* vĩ đại: tư tưởng độc lập tự do trong nhân cách con người và thừa nhận quyền của con người được hưởng hạnh phúc ở ngay trên thế giới trần gian hàng ngày. Tuy mỗi nghệ sĩ hiện thực có những quan điểm khác nhau về hạnh phúc con người, nhưng cái chung giữa họ vẫn là sự thừa nhận: con người – là quý báu nhất, hoàn chỉnh nhất, tuyệt mĩ nhất của tự nhiên và là mục đích, là công cụ chính của mọi tiến trình lịch sử xã hội. Tính nhân bản đó đã trở thành cơ sở cho lí tưởng thẩm mĩ trong sáng tạo hình tượng của nghệ sĩ hiện thực. Do đó, không phải ngẫu nhiên, đã không thể có một lập trường quan điểm triết học, xã hội, chính trị nào có thể ngăn cách giữa các nhà văn vĩ đại ở các thời đều có chung một tư tưởng chủ nghĩa nhân đạo, đều cùng nói lên “nỗi đau về con người”, “khát vọng cho con người”.

Tính thẩm mĩ trong hình tượng của nghệ thuật hiện thực cũng vậy, dù ở mỗi nghệ sĩ có những nguồn gốc quan niệm khác nhau, người này thì theo Hegel, Kant, Diderot, người khác lại chịu ảnh hưởng của Belinxki, Tremusebxbki hay Marx – Lenin...

Nhưng tất cả vẫn coi “cuộc sống – là cái đẹp” và thành nguyên lý chung để tôn thờ, để xác định mục đích sáng tạo của mình.

Nhân học và *mĩ học* trong hình tượng nghệ thuật luôn luôn quan hệ thống nhất biện chứng với nhau. Một hình tượng nghệ thuật, khi nói về cái chân, cái thiện của con người thì không thể không gắn liền với cái đẹp, cái xấu. Ngược lại, người nghệ sĩ khi thể hiện cái đẹp, cái xấu mà không liên quan gì tới bản tính Người thì tác phẩm sẽ trở thành vô nghĩa. Cái đẹp của hình tượng nghệ thuật bao giờ cũng chứa đựng nội dung về con Người và mọi hình tượng – con Người trong sáng tạo của nghệ sĩ cũng luôn phải thấm đậm cái thẩm mĩ. *Nhân học* và *mĩ học* đã hòa tan trong hình tượng nghệ thuật. Vì vậy, hiện thực - nghệ thuật không bao giờ cạnh tranh với hiện thực – tự nhiên theo đầy đủ bề rộng và chiều sâu một cách thông tục. Và nhờ có *nhân học*, *mĩ học* mà hiện thực – nghệ thuật đã có được những bề rộng, chiều sâu đặc thù vô tận riêng. Nó bộc lộ được những gì có tính qui luật của mối quan hệ giữa con người với con người, giữa con người với cái đẹp, với thế giới xung quanh một cách biện chứng. Nó giống như sự phân tích quang phổ cho phép nhà vật lý đoán được những bí mật của sự vận động vật chất, để phân tích xã hội, phân tích thế giới tâm hồn, tư tưởng của con người trong quá trình vận động, phát triển nhân loại. Do đó, thông qua hình tượng nghệ thuật, người ta cảm thấy một cuộc sống “như nó tồn tại”, “như nó vốn có” và còn cảm thấy một cuộc sống “cần phải có”. Đúng, thông qua hình tượng nghệ thuật, thiên nhiên được bộc lộ rõ hơn là tự bản thân mình.

5.1.5. Hình tượng nghệ thuật và khuynh hướng thẩm mĩ

Hình tượng nghệ thuật bắt nguồn từ hiện thực và mang *tính người*, *tính thẩm mĩ*, nên nó bao giờ cũng là máu thịt của một lí

tưởng sáng tạo nhất định. Không thể có một tác phẩm nghệ thuật chân chính nào lại không chứa đựng những mục đích, những khát vọng của nghệ sĩ, không thể có một hình tượng cao đẹp nào lại được sinh ra từ vô thức, vô nghĩa đối với đời sống xã hội. Nó là sản phẩm sáng tạo của nghệ sĩ và mang *tính khuynh hướng thẩm mĩ* của chính nghệ sĩ đó.

Khuynh hướng thẩm mĩ của nghệ sĩ trong hình tượng nghệ thuật không chỉ là lí trí, mà còn là tình cảm của nhà sáng tạo. Nhờ có nó mà người nghệ sĩ có được một chỗ đứng để nhận thức, đánh giá hiện thực và xây dựng nên những hình tượng đầy cảm xúc, lôi cuốn khán giả vươn tới cuộc đấu tranh, bảo vệ cái chân, thiện, mĩ ở đời. Người nghệ sĩ đứng trước “hiện thực vĩ đại” mà không có một khuynh hướng thẩm mĩ cụ thể nào thì anh ta thiếu phương tiện chuẩn xác nhận thức hiện thực và trở thành “kẻ mù lòa” trong sáng tạo của chính mình. Vì vậy, A.N. Tolstoy đã nói: “Tôi không thể mở mắt nhìn ra thế giới trước khi toàn bộ ý thức của tôi chưa bị chiếm lĩnh bởi ý niệm về thế giới này... Khi có được một ý niệm nào đó, thì thế giới mới hiện ra trước mắt tôi tinh tường và có ý hướng rõ ràng. Tôi, nhà văn Xôviết, bị chiếm lĩnh bởi ý niệm về sự tái tạo và xây dựng một thế giới mới. Tôi mở mắt ra nhìn thế giới, hiểu được ý nghĩ của chúng, những mối quan hệ qua lại giữa chúng, mối quan hệ của chúng đối với tôi và mối quan hệ của tôi đối với chúng” [23, tr.25].

Như vậy, không còn nghi ngờ gì nữa, chân lý nghệ thuật không thể có được nếu thiếu khuynh hướng thẩm mĩ và người nghệ sĩ không tham gia vào cuộc đấu tranh vì cái đẹp thì mọi hình tượng sáng tạo sẽ trở thành vô vị, suy sụp. Bởi vì, “về cơ bản, nghệ thuật là cuộc đấu tranh tán thành hoặc chống đối, không có và không thể có thứ nghệ thuật vô can, vì con người

không phải là chiếc máy chụp ảnh, họ không “ghi nhận” thực tại, mà là khẳng định hoặc là biến đổi, phá bỏ nó” [23, tr.24].

Ở phạm vi này, chúng ta không nên quên rằng, trong lịch sử văn học nghệ thuật thế giới đã cho thấy không ít những điển hình về sự phức tạp giữa lí tưởng thẩm mĩ, khuynh hướng thẩm mĩ của nghệ sĩ với thực tiễn sáng tạo của mình. Như Balzac đã sai lầm trong những thiện cảm với lí tưởng thẩm mĩ chính thống của giai cấp mình, nhưng những hình dung của ông về tiến trình phát triển xã hội của nước Pháp thời ấy qua hình tượng sáng tạo thì lại rất đúng. L. Tolstoy đã sai lầm trong những hi vọng của mình vào khả năng tự hoàn thiện của con người về mặt đạo đức, trong điều kiện chủ nghĩa tư bản, nhưng ông lại hoàn toàn đúng khi hiểu rằng vấn đề chính ngăn cách nông dân với địa chủ là vấn đề ruộng đất... Tất cả sự phức tạp trên đã chứng tỏ rằng, khuynh hướng thẩm mĩ của một giai cấp cũng không ngừng vận động trong hiện thực lịch sử và làm cho những nguyên tắc sáng tạo hình tượng nghệ thuật cũng biến đổi theo. Điều đó đòi hỏi người nghệ sĩ phải luôn luôn được sáng mắt, sáng lòng để nhận thức đúng hiện thực và xây dựng được những hình tượng nghệ thuật chân thực với cái đẹp của đời sống, dù đôi khi cái đẹp của đời sống có thể cấp tiến, đối lập với lí tưởng thẩm mĩ giai cấp của mình.

5.1.6. Hình tượng nghệ thuật và nhận thức luận của Lenin

Hình tượng nghệ thuật bắt nguồn từ hiện thực. Nhưng không phải bất kì sự vật, hiện tượng nào của cuộc sống cũng thành hình tượng nghệ thuật. Vì, hình tượng nghệ thuật, theo Leonardo de Vinci, là sáng tạo của người nghệ sĩ *biết suy nghĩ*. Nhờ có “*biết suy nghĩ*” về vai trò lịch sử của Pier đối với vận mệnh nước Nga

mà nhà điêu khắc người Pháp – Phancone đã dựng lên được kiệt tác “Người kị sĩ bằng đồng” bất hủ.

Người nghệ sĩ *biết suy nghĩ*, tức là người nghệ sĩ biết lựa chọn những cái quan trọng nhất, cơ bản nhất của cuộc sống để nói về những chân lý của cuộc sống. Nếu không *biết suy nghĩ* như vậy, thì “anh thử lấy bàn tay người yêu của anh và đem đặt trước mặt mình, thì anh sẽ thấy đó là một cái thây chết, ghê sợ biết bao, không hề giống bàn tay của người yêu anh nữa. Anh đi tìm người nghệ sĩ. Người nghệ sĩ không nặn đúng hết bàn tay mà chỉ phản ánh sự sống động của bàn tay đó... và, anh thấy trước mặt anh có một bàn tay của người yêu thật đáng yêu” [4, tr.164]. Điều đó chứng minh rằng người nghệ sĩ *biết nghĩ* đòi hỏi phải có khả năng nhận thức được những gì *nhìn thấy* và còn phải biết nhận thức đúng được những gì bên trong của nó nữa.

Cơ sở phương pháp luận để giải thích về “nghệ sĩ biết suy nghĩ” là lí luận nhận thức của Marxism – Leninist, một lí luận khoa học về những qui luật phản ánh hiện thực bằng ý thức của con người trong mọi hình thức của nó, kể cả hình thức nghệ thuật.

Chủ nghĩa Marx – Lenin đã chứng minh rằng, thuộc tính phản ánh là thuộc tính vốn có của toàn bộ vật chất. Ý thức phản ánh hiện thực là sự hiểu biết của chủ thể về tồn tại, về quan hệ của mình đối với hoàn cảnh. Vì thế, phản ánh hiện thực là thuộc tính cơ bản của ý thức và khi nào mất khả năng phản ánh đó thì sẽ mất tất cả những thuộc tính khác của ý thức. Tất nhiên, chúng ta cần nhận thức rằng, phản ánh không bao giờ đồng nghĩa với sáng tạo, vì phản ánh chưa phải là sáng tạo. Nhưng sáng tạo chỉ có thể xảy ra khi nó được dựa trên cơ sở của phản ánh những cái hiện có và những khả năng sẽ có của cái hiện có

đó. Cho nên, cơ sở nhận thức của con người là thực tiễn xã hội. Con người nhận thức thực tiễn từ tri thức nông cạn đến sâu sắc, từ quan sát trực tiếp các sự vật, hiện tượng đến sự hiểu biết toàn diện về bản chất của nó. Quá trình nhận thức đó được trải qua hai giai đoạn quan trọng:

Giai đoạn thứ nhất – là giai đoạn mở đầu tiếp cận và quan sát cuộc sống. Con người quan sát cuộc sống ở giai đoạn này bằng hình thức *cảm tính* tự nhiên vốn có của mình: cảm giác, tri giác, biểu tượng. Giai đoạn này là tri thức khách quan và mang tính tất yếu của mọi nhận thức, người nghệ sĩ cũng tuân thủ qui luật nhận thức đó.

Nhận thức cuộc sống bằng *cảm tính*, con người – nghệ sĩ mới liên hệ với thế giới trong phạm vi ở những hiện tượng riêng biệt, những mối quan hệ đơn giản nhất giữa chúng, chứ chưa nhận thức được đầy đủ cái bản chất chung mang tính qui luật của những hiện tượng và những mối quan hệ giữa chúng với nhau, vì qui luật không nằm sẵn ở bên ngoài cho con người – nghệ sĩ nhìn thấy. Hơn nữa, cảm tính chịu ảnh hưởng không chỉ ở đối tượng phản ánh và thuộc tính của nó, mà còn ở cả người phản ánh nữa. Nó không chỉ phụ thuộc vào khách thể, mà còn liên quan tới chủ thể: cơ quan cảm giác, hệ thống thần kinh, trạng thái tâm lý... Do đó, cảm tính bao giờ cũng là kết quả của sự tương tác giữa khách thể với chủ thể, là sự biểu hiện bản chất của khách thể qua tác động vào cơ quan cảm giác của con người bằng hình thức chủ quan. Vì vậy, cảm tính không thể là bản sao nguyên xi của các đối tượng theo kiểu soi gương, mà chỉ là sự tái hiện những khía cạnh, những thuộc tính nào đó của khách thể mà thôi.

Để nhận thức được cái bản chất bên trong của sự vật, hiện tượng, con người – nghệ sĩ phải trải qua *giai đoạn thứ hai* của nhận thức nữa. Đó là giai đoạn *tư duy*. Đặc điểm chủ yếu nhất của tư duy là *trừu tượng hóa*, tức là vớt bỏ những tính chất không cơ bản, không quan trọng của sự vật và phải biết khái quát những mặt, những đặc trưng quan trọng nhất của sự vật đó bằng *khái niệm*. Khái niệm là hình thức cơ bản của giai đoạn hai – *tư duy*. Nó phản ánh cái bản chất, cái qui luật khách quan nội tại của sự vật và không giữ lại các đặc trưng của các sự vật, hiện tượng cụ thể như: tri giác, biểu tượng của giai đoạn cảm tính. Nó phản ánh thực tại khách quan một cách sâu sắc, đúng đắn, đầy đủ và gần chân lí hơn so với sự quan sát trực tiếp đối với những sự vật riêng biệt.

Thông qua quá trình nhận thức thế giới của con người, ta thấy ở giai đoạn đầu, nghệ thuật dường như đồng nhất với *biểu tượng*. Có những người, hành vi, cảnh tượng, những mối quan hệ... giống như ở đời sống hàng ngày. Nhưng hoàn toàn không phải như vậy, mà chúng đã được thông qua giai đoạn thứ hai – *tư duy* và nghệ sĩ đã khái quát, sáng tạo một hiện thực nghệ thuật chân thực giống như cuộc sống. Bởi vì hình tượng nghệ thuật và biểu tượng luôn luôn quan hệ gần gũi với nhau và chúng được ra đời trong ý thức của con người trên cơ sở tổng hợp những hình thức của cuộc sống mà chúng ta trực tiếp thu nhận được. Cũng như *biểu tượng*, bất cứ một hình tượng nghệ thuật nào, ngay cả những hình tượng cao siêu nhất, cũng đều là kết quả của sự tổng hợp phức tạp những hiện tượng và sự vật của đời sống được tiến hành trong ý thức con người – nghệ sĩ. Nếu không thấy được sự khác nhau căn bản giữa hình tượng nghệ thuật với biểu tượng thì sẽ mắc vào sai lầm là hình tượng

nghệ thuật bắt nguồn từ giai đoạn thứ nhất của nhận thức và không cần phải có giai đoạn thứ hai nữa. Sai lầm đó dẫn đến: nghệ thuật chỉ là sự sao chép đơn giản những biểu tượng, mắc vào quan điểm của chủ nghĩa tự nhiên và phá vỡ hình thức, lẫn lộn giữa hình tượng nghệ thuật với lối ghi chép những cảm xúc, tạo ra thứ nghệ thuật không sáng tạo, không có tư tưởng, không có tính thẩm mỹ và tính nhận thức...

Như vậy, hình tượng nghệ thuật, trước hết, không thể qui vào một giai đoạn nào của nhận thức. Nó là kết quả của cả quá trình nhận thức và nhờ quá trình đó, mà hình tượng nghệ thuật vừa có tính cụ thể, trực tiếp, lại vừa có tính chuẩn xác, khoa học, chân lí.

Mặt khác, nhận thức hiện thực qua hai giai đoạn trên, đối với người nghệ sĩ, không chỉ để cho nhận thức, không chỉ dừng lại một kết luận theo tư cách của nhà khoa học, mà thông qua hiện thực đó để sáng tạo ra một hiện thực thứ hai – *hiện thực nghệ thuật* với những hình tượng đầy xúc cảm và hấp dẫn.

Tư duy khoa học bao giờ cũng trừu tượng hóa cái phổ biến chỉ tồn tại trong thực tế qua cái cá biệt bằng khái niệm qui luật... Còn tư duy hình tượng khác với nhà khoa học là không trình bày cái phổ biến bằng cái trừu tượng, mà bằng hình thức cụ thể, sinh động – cảm tính của hiện tượng riêng biệt. Những hình tượng do sáng tạo của nghệ sĩ, về căn bản, khác với nguyên hình của cuộc sống, nhưng lại giống như cuộc sống và cuộc sống đó được thể hiện một cách rõ ràng, đầy đủ, chính xác. Vì đã được người nghệ sĩ “có suy nghĩ” tổng hợp và sáng tạo thành một nghệ thuật hoàn thiện, hợp với bản chất, qui luật vốn có khách quan của đời sống. Do đó, nhà khoa học không sáng tạo ra một cái gì cả, mà chỉ phát hiện ra sự thật có sẵn và ẩn giấu trong tự nhiên. Ngược lại, người

nghệ sĩ đã sáng tạo ra cái gần giống sự thật. Tức là sự thật do nghệ sĩ quan sát được phản ánh trong trí tưởng tượng của nghệ sĩ và nghệ sĩ đưa những phản ánh đó vào tác phẩm của mình. Vì vậy, sự thật trong nghệ thuật và sự thật trong thực tế là hai cái khác nhau. Vì, nghệ sĩ chúng ta không bao giờ làm cái việc sao chép tự nhiên, mà là sáng tạo ra cái giống như tự nhiên. Đó là quá trình sáng tác, chứ không phải công việc photocopy của nghệ sĩ.

Người nghệ sĩ khác với nhà hoa học là không biến tính hoàn bị trong cuộc sống và tính độc đáo, cụ thể của bản thân các hiện tượng thành trừu tượng, khái niệm, mà lại là những con người sống với những mối quan hệ xã hội đa dạng, phong phú, phức tạp. Đó chính là quá trình nhận thức và thống nhất giữa tính khái quát và tính cá biệt của hình tượng nghệ thuật trong sáng tạo.

Tính khái quát – theo quan điểm của chủ nghĩa Marx – Lenin, là cái chung, cái bản chất, cái qui luật của sự vật, hiện tượng. Còn *tính cá biệt* là cái riêng, cái cụ thể, cái độc đáo của sự vật, hiện tượng đó khi so sánh nó với những sự vật, hiện tượng khác cùng loại. Vì trong thế giới thực tại, cái chung mà khoa học và nghệ thuật đều quan tâm thì không bao giờ tồn tại dưới dạng thuần túy, mà phải luôn luôn nằm trong cái cá biệt và biểu hiện thành cái cá biệt đó.

Mối quan hệ biện chứng giữa cái phổ biến và cái cá biệt trong thực tế khách quan chính là tiền đề hiện thực để trình bày bản chất các quá trình và các hiện tượng của đời sống bằng hình tượng nghệ thuật. Tức là thông qua cái riêng, cái cá biệt, khán giả nhận thức được cái chung, cái phổ biến, cái qui luật của sự vật, hiện tượng. Hoặc ngược lại, cái chung, cái phổ biến, cái qui luật được cụ thể sinh động qua cái riêng, cái cá biệt. Hai mặt đó luôn

luôn có và thống nhất biện chứng trong hình tượng nghệ thuật mà chúng ta được phép gọi là *diễn hình hóa*.

Diễn hình – là phạm trù quan trọng nhất của mỹ học hiện thực và do người nghệ sĩ “biết suy nghĩ” có khả năng tưởng tượng tạo ra. Nhờ có khả năng tưởng tượng mà người nghệ sĩ “biết suy nghĩ” mới xây dựng được hình tượng từ những điều tai nghe, mắt thấy ở cuộc sống, từ những suy tư, nhận thức, khám phá hiện thực thành những hình ảnh sinh động “vừa lạ, vừa quen”, vừa là đời thực, vừa không hẳn là đời thực...

Tưởng tượng của nhà khoa học và tưởng tượng của nghệ sĩ đều quan trọng nhưng không đồng hướng với nhau. Nhà khoa học tưởng tượng về cái lôgic, còn nghệ sĩ tưởng tượng theo hình tượng.

Mặt khác, chúng ta cần nhận thức rằng, tưởng tượng của nghệ sĩ không bị đơn độc bằng cái chủ quan của riêng mình, mà còn liên quan tới tưởng tượng của người đọc, người xem, người nghe trên cơ sở toàn bộ kinh nghiệm sống phong phú của họ, mà những kinh nghiệm đó lại được nằm trong sự minh họa bằng hình tượng của nghệ sĩ trình bày. Do đó, tưởng tượng của nghệ sĩ phải gắn liền với tưởng tượng của khán giả để hình tượng nghệ thuật được đồng cảm cùng khán giả.

Tưởng tượng là một đặc tính vô cùng quý giá đối với nghệ sĩ sáng tạo hình tượng nghệ thuật. Nhưng, trong tưởng tượng đó cũng có mặt trái, mặt tiêu cực của nó. Đó là sẽ dựng lên những hình tượng thoát ly cuộc sống, bịa đặt, không có căn cứ. Vì vậy, tưởng tượng chân chính phải thôi thúc nghệ sĩ vượt lên thực tại, khám phá trong thực tại hôm nay những xu hướng của tương lai mới thực sự có ý nghĩa nghệ thuật và phải được gắn liền với “biết suy nghĩ” bằng nhận thức luận của chủ nghĩa Marx – Lenin, bằng

vốn sống thực tiễn dồi dào và cảm hứng hòa đồng cùng với cảm hứng nhân dân của nghệ sĩ sáng tạo.

Nghệ thuật bắt nguồn từ hiện thực và phản ánh hiện thực bằng hình tượng sáng tạo của nghệ sĩ. Khoa học không thể có nhiều chân lý (nếu như chân lý đó đã thực sự là chân lý), còn nghệ thuật, trước một sự vật, hiện tượng, lại có thể có nhiều hình tượng khác nhau. Những hình tượng đó rất phong phú, đa dạng, cao thấp, sinh động khôn lường là do ý định, mục đích sáng tạo của nghệ sĩ, do sự hiểu biết hoặc khả năng đánh giá tái tạo của nghệ sĩ đối với hiện thực. Nó chính là lập trường tư tưởng, thái độ thẩm mỹ, nhân sinh quan, thế giới quan của nghệ sĩ.

5.2. Hình tượng nghệ thuật sân khấu

5.2.1. Ngôn ngữ sân khấu và hình tượng

Sân khấu là một trong những loại hình văn học nghệ thuật cũng phản ánh cuộc sống thực tại bằng hình tượng và tuân thủ mọi nguyên tắc, mọi yêu cầu của hình tượng nghệ thuật như tất cả các loại hình văn học nghệ thuật khác.

Sân khấu có đặc trưng ngôn ngữ riêng và tạo dựng cho mình những hình tượng sân khấu bằng chính ngôn ngữ đặc trưng riêng đó. Nhờ có ngôn ngữ đặc trưng riêng ấy mà hình tượng sân khấu được khác biệt với hình tượng của các loại hình nghệ thuật trong thế giới sáng tạo của nhân loại.

Ngôn ngữ đặc trưng của sân khấu là hành động. Hành động là phương tiện duy nhất cho tất cả mọi phương pháp, thủ pháp, kĩ thuật, kĩ xảo xây dựng hình tượng sân khấu. Không có hành động thì không có loại hình sân khấu và, hành động mà không thành

hình tượng thì sân khấu cũng không thành loại hình nghệ thuật. Như vậy, có thể nói, sân khấu là loại hình hành động có hình tượng và mọi hình tượng trong sân khấu bao giờ cũng phải gắn liền với hành động. Đối với sân khấu, khái niệm hình tượng luôn luôn được mang ý nghĩa rộng hơn khái niệm *tính cách*. Vì trong sân khấu không chỉ có hình tượng nhân vật, mà còn có cả hàng loạt những hình tượng tổng hợp khác như: hình tượng âm nhạc, hình tượng trang trí, hình tượng tiếng động, ánh sáng, ngôn ngữ v.v... Tất cả những hình tượng đơn lẻ ấy hòa quyện vào nhau, thống nhất với nhau để tạo thành hình tượng tác phẩm vở diễn.

5.2.2. Hình tượng vở diễn

Hình tượng vở diễn – là tinh thần, tư tưởng, nội dung, không khí, tiết tấu... của toàn bộ thế giới sống động của tác phẩm. Nó là “ngọn lửa” thôi thúc sáng tạo của nghệ sĩ và là những cảm xúc diệu kì cho khán giả. Trong phạm vi này, chúng ta cần nhận thức rằng, hình tượng vở diễn luôn luôn được gắn bó với nội dung, tư tưởng của tác phẩm, nhưng lại sâu, rộng hơn tư tưởng đó, vì nó bao hàm toàn bộ thế giới bên trong lẫn thế giới bên ngoài của tác phẩm, bao hàm cả tình cảm của nghệ sĩ lẫn cảm thụ thẩm mĩ của khán giả. Tất nhiên, nội dung, tư tưởng của tác phẩm bao giờ cũng là hạt nhân của hình tượng vở diễn, nhưng nó không phải là hình tượng vở diễn và không thể đồng nhất với hình tượng vở diễn. Vì, nhiều khi vở diễn có nội dung, tư tưởng rõ ràng, nhưng lại không hề có một chút hình tượng nghệ thuật nào cả. Nội dung, tư tưởng của tác phẩm có thể được phát ngôn bằng lời đối thoại giữa các nhân vật trên sân khấu như: “hãy xóa bỏ hận thù”, “hãy đoàn kết các dân tộc”, “mỗi cặp vợ chồng chỉ nên có hai con” v.v...; nhưng hình tượng của vở diễn lại chỉ có thể cảm nhận

được qua sáng tạo nghệ thuật chứ không phải bằng lời “tuyên ngôn” chủ đề. Do đó, hình tượng vở diễn mà khán giả nhận biết được chỉ có thể bằng đôi mắt tinh tường, bằng trái tim rung động, bằng ngũ giác nhạy cảm thẩm mỹ mà thôi. Nó là hương của hoa, là màu của lá, là vị của quả, là sắc của trời, là âm thanh của gió, là nhịp điệu của thời gian... Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, Dantrenko khi dựng vở *Ba chị em* của Chekhov đã kể lại rằng: Chúng tôi nghiên cứu đến *Ba chị em*, thì tất cả đều liên tưởng đến một thứ màu vàng nhạt. Còn Meyerhold thấy trong vở *Othello* là khoảng không mênh mông với màu xanh xám và ở giữa là vết đỏ tía màu máu trong chiếc khăn tay của Desdemona theo hình lá dâu. Rõ ràng, hình tượng vở diễn không phải là chủ đề tư tưởng của tác phẩm, mà là những hình ảnh có khả năng chứa đựng được những mục đích, nội dung sáng tạo của nghệ sĩ cho tác phẩm ấy sâu sắc, hoàn thiện và là cơ sở để chủ đề, tư tưởng của tác phẩm được sáng tỏ bằng nghệ thuật. Do đó, hình tượng nghệ thuật của vở diễn bao giờ cũng mang tư tưởng lớn lao, đậm chất thơ bay bổng và nghệ sĩ trong việc tìm tòi hình tượng vở diễn không nên tiêu phí sức lực vào những mục đích nhỏ nhen, tầm thường, mà phải tìm cho được những chất thơ thông minh, chất thơ cao quý và mang tính triết học lớn lao.

Những nhà hoạt động sân khấu khó có thể quên vở kịch *Vườn anh đào* của Chekhov. Điều đáng lưu tâm đến vở này là cái tên Vixnhevuxat (*Vườn anh đào*) được tác giả chuyển dấu trọng âm sang Vixnhévuxat (dấu trọng âm từ i sang e), làm cho âm thanh *Vườn anh đào* được nhẹ và êm dịu hơn. Sự chuyển đổi trọng âm này là do Chekhov muốn tỏ ra âu yếm cuộc sống cũ tươi đẹp, nhưng cuộc sống ấy đã lỗi thời và rất nuối tiếc. Stanislavski đã nhận được cảm xúc đó của tác giả và phân tích rằng: *Vườn anh*

đào có trọng âm ở chữ i là khu vườn có tính chất kinh doanh, buôn bán, mang lại lợi tức, khu vườn ấy bây giờ rất cần. Còn Vườn anh đào có trọng âm ở chữ e là khu vườn không mang lợi tức, nó giữ trong bản thân mình một màu trắng của mùa hoa nở rộ, đậm chất thơ của cuộc sống vương giả cũ. Khu vườn này trồng cây hoa để thưởng thức, để dành cho những ai có khiếu thẩm mỹ cầu kì. Phá huỷ một khu vườn như vậy thì thật đáng tiếc. Nhưng vẫn phải phá vì quá trình phát triển kinh tế của nước Nga đòi hỏi phải như vậy. Stanislavski đồng cảm với Chekhov và cùng tìm thấy hình tượng cho vở diễn: nước Nga – vườn anh đào. Vở diễn *Vườn anh đào* đã ra đời, đã đem đến cho khán giả đương thời những xúc động ghê gớm về những biến động của nước Nga, về cái cũ, cái lỗi thời bị lật nhào, không thể thương tiếc được [2, tr.12].

Tìm được chính xác hình tượng cho vở diễn là một công việc rất khó. Nó quyết định thành bại cho mọi sáng tạo của tập thể nghệ sĩ. Vì vậy, tác giả cũng như đạo diễn không thể coi nhẹ việc tìm tòi, phải khám phá cái hình tượng có chất thơ “thông minh”, chất thơ “cao quý” và mang tính triết học lớn lao cho vở diễn của mình. Công việc này đòi hỏi người nghệ sĩ phải thận trọng, tỉ mỉ, cân nhắc như Chekhov đã chuyển trọng âm từ i sang e cho *Vườn anh đào* vậy.

Thực tiễn của Nhà hát Nghệ thuật (Liên Xô) vào hồi năm 1933 – 1934 đã chứng minh cho sự thất bại thảm hại trong vở *Đông tố* của tác giả Ostrovsky vì xác định sai hình tượng tác phẩm. Hồi đó, đạo diễn và các nghệ sĩ cho rằng nhân vật Katerina là nạn nhân của xã hội. Cho nên, ngay từ màn đầu, cô gái ấy đã là một con người đau khổ, than khóc, buồn rầu, bế tắc... Trên sân khấu, tất cả từ âm nhạc đến hoá trang, phục trang, ánh sáng, hành động đều nhấn mạnh vào vấn đề: “vô quyền tuyệt

đối của phụ nữ” trong gia đình, trong xã hội và ai vượt khỏi cái quyền ấy sẽ là bất hạnh, là vô đạo. Nhưng thực tế, Katerina của Ostrovsky không phải như vậy và Stanislavski đã tìm thấy hình tượng ở nàng cho vở diễn là “tia chớp rực rỡ trong vương quốc đen tối”. Qua “tia chớp” đó, người ta nhìn thấy những kẻ cuồng tín, lộng hành, đê tiện, bỉ ổi, vô nhân đạo lộ diện, thật kinh tởm, đáng ghét. Ở sân khấu, khán giả được chứng kiến một Katerina tươi trẻ, mạnh mẽ, táo bạo, tự chủ và có tinh thần tiến công, chứ không chịu khuất phục. Nàng đã trở thành “giông tố”, quét sạch những bản thủ của thế giới tội lỗi ngự trị loài người, chứ không phải xã hội cũ là “giông tố” cho đời nàng, cho phụ nữ. Hình tượng vở diễn đã toát lên niềm tin, khát vọng với hơi thở nóng bỏng của tương lai, của lẽ sống. Đó là biển nổi sóng trong bão táp, chứ không phải là biển lặng trong bầu trời u ám, mênh mông...

Vở diễn đã thành công và thành công chính từ sự đúng đắn của hình tượng tác phẩm. Bằng bài học thực tiễn đó, Stanislavski đã kết luận rằng: vở diễn nào cũng có hình tượng của nó. Người nghệ sĩ phải tìm thấy hình tượng ấy qua tư tưởng, nội dung xã hội và phong cách, tính chất của xã hội... Hình tượng vở diễn bao giờ cũng là “chất men say”, “sức quyến rũ” để kích thích mọi nguồn sáng tạo. Người nghệ sĩ không tìm thấy được hình tượng tác phẩm, không tìm thấy đúng nó thì vở diễn chẳng khác gì “cái xác không hồn” và anh ta cũng chỉ là “một nghệ sĩ người máy” vô tri, vô giác.

5.2.3. Hình tượng nhân vật

Hình tượng vở diễn được xác định nhiều chiều, nhiều yếu tố, nhưng một trong những yếu tố quan trọng nhất là hình tượng nhân vật trong tác phẩm. Nhân vật phải là một cơ thể sống, có tâm hồn, tư tưởng, khát vọng và hành động. Hình tượng vở diễn

là linh hồn của tác phẩm thì hình tượng nhân vật cũng là linh hồn của hình tượng vở diễn. Chúng luôn luôn có mối quan hệ thống nhất biện chứng với nhau vì không thể có hình tượng vở diễn đứng ngoài hình tượng nhân vật và cũng không thể có hình tượng nhân vật biệt lập với hình tượng vở diễn. Chúng hòa tan vào nhau để làm nổi bật cho nhau. Chứng minh cho vấn đề này chúng ta cùng nhau xem xét nhân vật Hamlet của Shakespeare.

Nhiều nhà nghiên cứu thường cho nhân vật Hamlet là con người có ý chí nhu nhược, có tâm hồn yếu đuối và do dự. Khổ đau trước sứ mệnh lớn lao đang đè nặng trên đôi vai “nghĩa vụ quá sức” của mình. Lí giải như vậy thì Hamlet chỉ là một chàng trai ưu tư, thiếu nghị lực, bất hạnh, tầm thường. Nhưng Hamlet của Shakespeare không phải như vậy, mà ngược lại là một con người có ý chí chiến đấu dũng cảm và biết thận trọng trong mọi hành động của mình. Lúc đầu Hamlet gặp lại hai người bạn cũ là Rosencrantz và Guildenstern. Qua buổi gặp gỡ ấy, anh nhận thức ra chúng không còn là bạn, mà là gián điệp của Claudius. Lợi lộc tầm thường đã khiến tình bạn thành kẻ phản bội. Nước Đan Mạch có thể biến người tốt thành những tù nhân của những lợi lộc dơ bẩn. Hamlet yêu Ophelia trong trắng, dịu hiền bằng “cả bốn vạn anh em không thể sánh nổi”, nhưng anh lại nhận thức được nàng cũng chỉ là “con bài” của những âm mưu đen tối, xấu xa và bị khống chế bởi những lời răn dạy hiểm độc của bố. Hamlet đến với mẹ – mẹ cũng là kẻ ác tòng phạm cùng kẻ ác... Tất cả mọi người xung quanh, thế giới xung quanh tuy màu vẻ khác nhau, nhưng đều là “lưới thép” nguy hiểm cho chàng. Hamlet muốn trả thù cho cha, nhưng nhận thấy không dễ dàng. Chàng đau khổ, đau khổ vì chính chàng lại xét xử mình bằng những qui tắc mà chàng không thể tin tưởng có thể đúng được

nữa. Hamlet vẫn hi vọng, hi vọng vào Claudius – kẻ giết cha của Hamlet phải chết. Nhưng Hamlet lại tự nhận thức rằng, cái chết của Claudius có thể làm cho Đan Mạch thay đổi, làm cho “thế giới nhà tù” sụp đổ được không? Chàng đã nhìn thấy sự thật bằng “cặp mắt có suy nghĩ” của mình: nhà tù vẫn là nhà tù, cái ác, giả dối vẫn vững bền thống trị. Hamlet phải suy nghĩ, phải tìm ra lối thoát. Anh nghĩ và thấy mọi con người trong “cái nhà tù thế giới” này, từ tên Claudius, Rosencrantz đến Guildenstern.... cứ mỗi ngày, mỗi giờ lại nhiều thêm hơn, khôn khéo, độc địa hơn và đòi hỏi anh phải thận trọng, thông minh hơn. Đứng trước đối thủ không cân sức, Hamlet tự đấu tranh trong mình: trốn tránh hiện thực hay là chiến thắng tất cả những xấu xa, quái gở của hiện thực bằng sức mạnh của tư duy và ý chí, bằng hành động và chiến đấu dũng cảm. Lúc đầu, Hamlet đã bế tắc. Anh cảm thấy sự ti tiện của cuộc sống là định mệnh và không thể khắc phục nổi, không thể thoát ra khỏi cái nhà tù ghê gớm của thế giới. Hamlet bị thương trong tâm hồn, hoang mang trong ý chí và tự hỏi: “Tồn tại hay không tồn tại?”!

Hamlet - đau khổ.

Hamlet – tìm lối thoát.

Lối thoát thứ nhất: buồn rầu, đau thương, bi quan, lảng tránh trần tục... Nhưng con đường đó, anh nhận thấy không dẫn đến tương lai.

Lối thoát thứ hai: chế giễu. Anh đặt tất cả mọi người xung quanh dưới tấm kính khôi hài công kích. Sự chế giễu của anh như vũ khí càng ngày càng tăng, thường xuyên hơn, sâu cay, độc địa hơn đối với bộ máy vô nghĩa của cuộc sống... Con đường này anh thấy vô hiệu quả.

Lối thoát thứ ba: tuyệt vọng. Anh lang thang như một kẻ tâm hồn mê muội... Con đường này Hamlet vẫn không tìm thấy hi vọng của chiến thắng. Và, Hamlet quyết định lối thoát cuối cùng: phải hành động, đấu tranh. Anh đã giả điên, mạo chữ kí, tổ chức “bẫy chuột”... và đặt hi vọng vào hậu thế. Hamlet biết rằng hiện tại không thể có thắng lợi, thắng lợi sẽ ở tương lai, tương lai ấy chưa hẳn là thời gian gần, mà có thể còn rất xa xôi... Bi kịch của Hamlet là ở hiện tại, nhưng tính lạc quan của cuộc đấu tranh lại ở tương lai. Thắng lợi của anh không phải ở chỗ: Claudius và đồng bọn bị giết chết hay Fortinbras đến, mà cái chính là ở chỗ Hamlet đã lật được mặt nạ của bọn “cai ngục nhà tù thế giới” trước nhân loại và bằng tấm gương hi sinh của cuộc đời mình để dạy hậu thế bài học đấu tranh!

Hình tượng nhân vật Hamlet được Shakespeare xây dựng thật kì vĩ. Nó đã vượt ra khỏi xung đột trung tâm và khuôn khổ vở kịch để đạt tới tầm cao, mang tính sống còn của nhân loại. Nhân vật Hamlet được khán giả các thời đại yêu mến chẳng phải vì chàng ghê tởm thế giới cũ, biết chiến thắng những nghi ngờ, dao động, biết cách “nén” những “hạt tư duy lấp lánh cháy đỏ vào chiếc trán rắn như đá”... mà chính vì chàng đấu tranh cho những lí tưởng nhân đạo, tươi sáng, mặc dù chàng hiểu rằng chàng sẽ bị đánh bại, nhưng chàng tin ở những người khác sẽ tiếp tục cuộc đấu tranh của chàng cho tới những thời gian xa xôi trong tương lai. Hamlet là hình tượng *bó đuốc* soi đường trong “thế giới nhà tù” âm u. Là một con người không đi tìm thất bại và cũng không sợ thất bại, chàng đã đi tiên phong chống đối thế giới nhà tù để nhân loại cảnh tỉnh về số phận và tương lai của mình sẽ tồn tại thế nào ở cái thế giới nhà tù ấy.

Stanislavski đã cảm nhận được rằng: “Tôi tin chắc Hamlet phải quét sạch triều đình và thế giới tàn ác, phải thu hút tất cả mọi người vào công việc đó. Dù trước mắt Hamlet là nhiệm vụ không thể gánh vác nổi, nhưng Hamlet vẫn phải chấp nhận nó, phải thực hiện nó” [28, tr.43]. Cho nên, đằng sau sự buồn thảm của Hamlet, ta luôn cảm thấy sự phẫn nộ mãnh liệt đối với thế giới xung quanh và ý chí yếu ớt của Hamlet chỉ là mưu mẹo, chứ không phải là bản tính của Hamlet. Hamlet là một chàng trai mạnh mẽ, chế giễu thông minh, sắc bén, lời nói hóm hỉnh, nhiệt thành, thái độ kiêu hãnh, tâm hồn cao thượng, bác ái... Chàng vĩ đại và vĩ đại ngay cả trong sự yếu đuối, suy sụp của mình, vì chàng bao giờ cũng đứng cao hơn mọi người khác. Hamlet là tấn bi kịch, bi kịch đó là của một thế giới chưa hoàn thiện. Hình tượng Hamlet rất phong phú, phức tạp. Ở hình tượng đó có tất cả màu sắc của cuộc đời: sự suy sụp tinh thần, những mây mù tự nhận thức, thiếu niềm tin, tuyệt vọng, bi quan và sôi nổi, hi vọng ở tương lai. Chàng có rất nhiều hài hước, chua cay của Voltaire, lại có cái ngây thơ, dịu dàng của trẻ con. Chàng có tâm hồn đa cảm, đầy tình yêu và giận dữ, lại là nhà tư tưởng đeo gươm khôn khéo. Hình tượng Hamlet không chỉ có màu u ám, không chỉ có nước mắt, bão tố, khổ đau và thất bại. Nhưng hình tượng đó vẫn đem đến cho khán giả nụ cười hi vọng... Chàng đúng là “bó đuốc rực sáng” trong màn đêm của cuộc sống đau thương ở thế kỉ XVI. Chàng ra đi và để lại cho đời lời nhắn nhủ: nếu bây giờ tôi tệ thì tương lai chẳng bao giờ như vậy nữa!

Rõ ràng, hình tượng nhân vật Hamlet đã gắn bó thống nhất với hình tượng vở diễn. Chúng là cơ sở làm đà bay bổng cho nhau. Thế giới nhà tù không thể thiếu bó đuốc rực sáng và ngược lại, bó đuốc sáng Hamlet mà đặt vào thế giới khác thì Hamlet

không thể trở thành bó đuốc sáng tương ứng như vậy. Cho nên, không phải ngẫu nhiên, nhiều họa sĩ thể hiện hình tượng Hamlet bằng trang trí: cung đình được xây bằng những tảng đá khổng lồ nặng nề, cửa ra vào cung đình vừa nhỏ, lại vừa thấp. Cung đình ấy khán giả cảm nhận thấy nhà tù đang đè nặng xuống cuộc sống con người, khi đó, Hamlet là nhân vật cao to, khỏe đẹp, mỗi lần ra vào phải cúi mình thấp xuống mới qua được cửa. Cung đình ấy, lối đi ấy đã mâu thuẫn với chính hình thể Hamlet. Nói cách khác, Hamlet sinh ra không phù hợp với thực tại và đòi hỏi anh phải đập nát nó để xây dựng lại nó.

Lịch sử sân khấu nhân loại đã khẳng định rằng: nội dung tư tưởng khách quan của tác phẩm là do hình tượng nhân vật trong các tác phẩm đó quyết định. Giá trị vĩnh cửu của nhiều tác phẩm cổ điển là do ở đó có những hình tượng nhân vật điển hình của thời đại điển hình. Xây dựng được một hình tượng nhân vật điển hình thật khó. Thông qua kinh nghiệm của nhiều tác giả kinh điển, ta thấy bao giờ họ cũng đặt nhân vật điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Đó là toàn bộ thế giới khách quan, là tất cả những điều kiện sống, những mối quan hệ xã hội mà nhân vật được sinh ra, tồn tại, hoạt động. Hoàn cảnh điển hình đã sinh ra tính cách điển hình và tính cách điển hình là sản phẩm của hoàn cảnh điển hình đó. Hoàn cảnh được gọi là điển hình khi nó phản ánh được những yếu tố mang ý nghĩa quyết định khuynh hướng phát triển của xã hội, của lịch sử, của thời đại và tạo ra tính cách tương ứng của nhân vật.

Hơn nữa, hình tượng nhân vật điển hình không chỉ thông qua tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình, mà còn phải được thông qua trong hành động điển hình. Hành động điển hình là những hành động tích cực nhất, nổi bật nhất, độc đáo nhất của

nhân vật nhằm cải tạo hoàn cảnh, khắc phục xung đột để đạt tới mục đích của mình. Nó chính là con đẻ của tính cách và hoàn cảnh cụ thể của nhân vật.

Như vậy, hình tượng nhân vật điển hình của nghệ thuật sân khấu là tài năng của nghệ sĩ trong cấu trúc của ba mối quan hệ thống nhất biện chứng giữa *hoàn cảnh điển hình*, *tính cách điển hình* với *hành động điển hình* của nhân vật. Xây dựng hình tượng nhân vật điển hình bằng “tam pháp bảo” trên không có nghĩa là chỉ coi trọng cái khái quát, cái điển hình một cách máy móc mà bỏ quên cái chi tiết. Vì chi tiết chính là một hình thức để thể hiện cái điển hình, tạo nên tính độc đáo của cá nhân và tính chân thực của hình tượng.

Để khẳng định về tầm quan trọng của chi tiết trong điển hình, ta có thể chứng minh bằng sáng tạo của NSND Liên Xô Nikolai Sexcaxov trong hồi tưởng lại quá trình diễn vai M. Gorky: “Nhiều khi diễn viên tìm thấy mầm mống của hình tượng trong những chi tiết sinh hoạt, trong những điều vụn vặt, trong giọng nói, dáng đi, cử động của tay v.v... Vì vậy, qua những người đã từng tiếp xúc với Gorky, tôi được biết rằng ông đi hơi cúi mình, trong khi nói chuyện thường ho húng hắng, bàn tay để gần miệng và hay vuốt râu, hay đốt giấy tờ ở trong gạt tàn thuốc lá... Tất cả những chi tiết đó, mới nhìn qua thì tưởng chừng không có bao nhiêu ý nghĩa, nhưng đã giúp tôi trong việc nghiên cứu và thể hiện thành công hình tượng Gorky” [25, tr.137].

Tất nhiên, chi tiết rất quan trọng trong việc xây dựng hình tượng nhân vật. Nhưng nếu nghệ sĩ nào mà cố tình chạy theo “chủ nghĩa chi tiết”, thì lại là “kẻ thù” của sáng tạo, vì những chi tiết ấy được tách khỏi điển hình và làm lu mờ bản chất hình

tượng chân chính của hình tượng nhân vật, phá vỡ sự thống nhất, hoàn thiện của toàn bộ vở diễn. Do đó, nghệ sĩ tài danh bao giờ cũng phải biết “tiết kiệm” phương tiện diễn tả chi tiết của mình để cho một hình tượng nhân vật không có cái thừa và cái thiếu. Mỗi chi tiết phải được suy tính, gạn lọc để không thể bớt đi hoặc thêm vào một chút nào khác được.

Hình tượng điển hình là một công trình phát minh của nghệ sĩ. Người nghệ sĩ không thể vay mượn hoặc ăn cắp hình tượng ở tay người khác. Cho nên, không phải ngẫu nhiên, những bậc thầy vĩ đại của nghệ thuật bao giờ cũng nhấn mạnh rằng: tính độc đáo của hình tượng điển hình không chỉ là dấu hiệu của tài năng, mà thực sự là tài năng.

5.2.4. Cách khai thác xây dựng hình tượng nhân vật điển hình

Để có thể xây dựng được hình tượng nhân vật điển hình, thì theo Stanislavski, trước hết người nghệ sĩ phải xác định được đúng mục đích tối cao của nhân vật. Khái niệm *mục đích tối cao* được xuất hiện trong hệ thống thuật ngữ của Stanislavski với ý nghĩa là *nhiệm vụ chủ yếu của nhân vật cần phải đạt tới mà tác giả mong muốn*. Hay nói cách khác, nhân vật muốn gì và khán giả cần nhận thức điều gì qua hình tượng nhân vật đó. Nhờ có mục đích tối cao của nhân vật mà nghệ sĩ có thể kiểm tra được bất kì một chi tiết sáng tạo nào của mình thừa, đủ, thiếu, không hợp lí của hình tượng nhân vật. Vì vậy, Stanislavski đã nhấn mạnh: Mỗi nhân vật đều có mục đích tối cao của nó và mục đích tối cao chính là sức sống của nhân vật. Mục đích tối cao thay đổi thì hình tượng nhân vật thay đổi và bất kì một chi tiết nhỏ nào không có liên quan tới mục đích tối cao thì đều có hại tới hình

tượng. Mục đích tối cao phải gắn bó chặt chẽ trong suốt quá trình vận động của hình tượng nhân vật vì “mục đích tối cao là mạch máu, là dây thần kinh, là nhịp tim sống của hình tượng nhân vật” [28, tr.27].

Con đường mà nghệ sĩ có thể khám phá được mục đích tối cao của hình tượng nhân vật đòi hỏi nghệ sĩ phải đọc lời kịch trong một trạng thái tâm hồn thanh thản để cảm nhận được những hình ảnh đầy chất thơ do nhân vật đem tới. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, nghệ sĩ Mikhoen khi đọc vai kịch Veniamin Đệ Tam thì “có cảm giác như vai áo mình bị chật quá, muốn bay lên nhưng cánh đã bị chặt mất rồi” và ông đã đổi tên nhân vật Veniamin Đệ Tam thành “Veniamin bị chặt cánh” [16, tr.10]. Nếu nghệ sĩ đọc mà không xuất hiện ở trong cảm xúc của mình một hình ảnh có chất thơ nào, thì nhân vật ấy chỉ là “xác chết”, không có hình tượng. Chất thơ của nhân vật, nói cho cùng, chính là hạt nhân của mục đích tối cao. Nếu nghệ sĩ bước ra sân khấu mà trong lòng mình chẳng có điều gì muốn nói với cuộc đời, thì dù nghệ sĩ đó có làm ra được một động tác đẹp, một giọng nói hay, một nụ cười duyên... thì cũng chẳng mang lại được gì cho khán giả, chẳng dắt dẫn được ai đi tới đâu. Vì nhân vật đó không có mục đích tối cao, không có nội dung tư tưởng và không có hình tượng nào hết.

Mục đích tối cao của nhân vật luôn luôn gắn bó với *hành động quán xuyên* của nhân vật. Nếu mục đích tối cao là cơ sở cho nghệ sĩ sáng tạo hình tượng thì hành động quán xuyên sẽ là phương tiện để thực hiện mục đích tối cao đó. Mục đích tối cao và hành động quán xuyên luôn luôn quan hệ thống nhất biện chứng với nhau trong hình tượng và trở thành nội dung chủ yếu của Thể hệ Stanislavski. Stanislavski đã kết luận: “Hành động

quán xuyên là luồng nước ngầm, là mối liên hệ sâu xa gốc rễ, hữu cơ với mục đích tối cao trong từng bộ phận riêng lẻ của nhân vật. Mỗi nhân vật, mỗi vở kịch đều có mục đích tối cao và hành động quán xuyên của nó để tạo thành sức sống sinh động của nhân vật, của tác phẩm” [28, tr.29].

Để có thể thực hiện được mục đích tối cao và hành động quán xuyên của nhân vật, theo Stanislavski, người nghệ sĩ phải biết khám phá từng lớp kịch từ trên bề mặt tới tận đáy sâu theo số phận nhân vật qua các sự kiện. Sự kiện chính là hoàn cảnh mới đã tác động vào đời sống của nhân vật và đòi hỏi nhân vật phải đổi thay suy nghĩ, nếp sống, hành động vốn có của mình để nhằm thích nghi phù hợp với nó. Sự kiện có nhiều tầng, nhiều cấp độ khác nhau và gắn liền với khả năng tác động đối với số lượng con người. Vì vậy, sự kiện bao giờ cũng là yếu tố quan trọng để các nhân vật bộc lộ tính cách của mình và chỉ có thể thông qua sự kiện, khán giả mới có thể thấy được hành động phản ứng, mục đích cũng như bản lĩnh nhân cách của nhân vật. Cùng một sự kiện, nhưng thái độ phản ứng khác nhau, cường độ hành động khác nhau là do mục đích tối cao và tính cách của nhân vật không đồng nhất với nhau. Như vậy, mục đích tối cao, sự kiện, hành động quán xuyên là những yếu tố quan trọng hàng đầu cho việc xây dựng hình tượng nhân vật. Tầm vóc của hình tượng nhân vật bao giờ cũng gắn liền thuận chiều với tầm vóc của mục đích tối cao, của sự kiện và hành động quán xuyên của nó. Vì vậy, kết cấu một tác phẩm kịch, một hình tượng nhân vật, suy cho cùng, là do khả năng sắp xếp các sự kiện và hành động quán xuyên của nghệ sĩ mà thôi. Do đó, theo Stanislavski, một vở kịch chỉ nên có 3 sự kiện là đủ: *sự kiện mở đầu, sự kiện trung tâm và sự kiện kết thúc*. Sự kiện trung tâm luôn giữ vai trò quan trọng để các nhân

vật được bộc lộ toàn vẹn tính cách và hành động xuyên hoặc phản hành động xuyên của mình.

Mặt khác, Stanislavski yêu cầu các nghệ sĩ phải trân trọng suy tính, chọn lựa các sự kiện để hình tượng nhân vật đạt hiệu quả cao nhất. Muốn vậy, thì các sự kiện phải phụ thuộc vào mục đích sáng tạo của nghệ sĩ, tư tưởng của hình tượng và phù hợp với hành vi, tính cách của nhân vật. Hơn nữa, chúng còn giúp cho hành vi, tính cách của nhân vật phát triển tới cao trào, làm cho mọi sợi dây tình cảm thâm kín nhất của nhân vật cũng phải rung lên âm vang khiến khán giả phải bồi hồi, lo lắng, đợi chờ với những câu hỏi: liệu nhân vật có vượt được không, có chiến thắng được không?

Kĩ thuật xây dựng hình tượng nhân vật, đối với Stanislavski, ngoài việc xác định mục đích tối cao, sự kiện, hành động quán xuyên ra, thì người nghệ sĩ còn phải biết “hóa thân” vào nhân vật, biết đồng nhất cái Tôi - nghệ sĩ với cái Tôi - nhân vật. Tức là tất cả những tâm tư, tình cảm, khát vọng, hoàn cảnh... của nhân vật phải được coi như là của chính nghệ sĩ. Nghệ sĩ ở trên sân khấu, trước mắt khán giả, không phải là anh ta, mà là nhân vật đang tồn tại và hoạt động trong đời sống thực của nó. Muốn vậy, người nghệ sĩ phải biết giả định “cái thật trong cái giả”, phải biết sống trong “cái giả như cái thật”. Tức là phải tạo được trong óc sự tưởng tượng của mình như nhân vật. Để làm được điều đó, Stanislavski đòi hỏi mỗi nghệ sĩ phải trả lời rõ ràng cho 5 câu hỏi về nhân vật: nhân vật là ai, ở đâu đến, đến trong hoàn cảnh nào, đến để làm gì và nghệ sĩ phải thể hiện như thế nào. Nghệ sĩ không lí giải được ngọn ngành, tỉ mỉ, sâu sắc, đúng đắn về 5 câu hỏi đó thì sẽ không có một hình tượng nào chân thực, sinh động, độc đáo và hấp dẫn khán giả.

Mục đích tối cao, hành động quán xuyên là hạt nhân cơ bản của Thể hệ Stanislavski. Nhưng chúng ta không nên quên rằng: “mục đích tối cao và hành động quán xuyên không chỉ tìm ở nhân vật, mà còn phải tìm ra trong bản thân của nghệ sĩ nữa. Hình tượng nhân vật không chỉ là tinh thần, máu thịt của nhà thơ hay của nghệ sĩ, mà là con đẻ của cả hai” [28, tr.11]. Như vậy, ở sân khấu không chỉ có mục đích tối cao, hành động quán xuyên của nhân vật, của tác phẩm, mà còn có mục đích tối cao, hành động quán xuyên của đơn vị nghệ thuật thực hiện tác phẩm đó nữa. Do đó, không phải ngẫu nhiên, cùng một tác phẩm của Shakespeare, Molière, Chekhov, Gorky... nhưng mỗi đơn vị nghệ thuật, mỗi thời điểm lịch sử, mỗi dân tộc lại được dàn dựng với những màu vẽ và hiệu quả khác nhau.

Mặt khác, trong vở diễn, cũng không chỉ có mục đích tối cao, hành động quán xuyên của nhân vật, mà còn có cả mục đích tối cao, hành động quán xuyên của mỗi nghệ sĩ. Vì vậy, cùng một nhân vật, nhưng do các nghệ sĩ khác nhau thể hiện nên dẫn đến những hình tượng phong phú, đa dạng khác nhau. Do đó, nghệ sĩ Mikhoen đã nói: “Bất cứ một người diễn viên nào cũng bộc lộ bản thân mình qua hình tượng, đúng là bản thân chứ không phải là cái gì khác. Không phải hình tượng vì hình tượng, mà trước hết là một phương tiện giúp diễn viên để tự bộc lộ bản thân mình. Ngoài cái đó ra, không có cái gì khác nữa. Tôi thể hiện những đau khổ của tôi trong hình tượng, tôi đưa những niềm vui của tôi lên sân khấu. Qua hình tượng, người ta thấy được sự phát triển của tôi, trong hình tượng người ta thấy được thế giới tinh thần của tôi. Hình tượng không thể tồn tại được ở ngoài tôi, ngoài toàn thể những tư tưởng của tôi, ngoài toàn bộ cuộc đời của tôi... Tôi đã chế hình tượng bằng Mikhoen, tôi đã nặn chúng bằng

Mikhoen... Hình tượng, đối với tôi là sự lột trần cái mà ngày hôm nay tôi tha thiết nhất, cái mà giờ phút này tôi đang băn khoăn nhất, cái mà khán giả của tôi đang quan tâm nhất...” [16, tr.7]. Từ đó dẫn chúng ta tới nhận thức rằng: trong hình tượng của nhân vật có hành động quán xuyên của nhân vật nhằm vươn tới thực hiện mục đích tối cao của nhân vật và có hành động quán xuyên của nghệ sĩ nhằm vươn tới mục đích của nghệ sĩ. Hai tuyến ấy vừa thống nhất, hòa nhập với nhau, vừa mâu thuẫn đối lập nhau để tạo thành tính chung trong hình tượng nghệ thuật và tính riêng của phong cách sáng tạo nghệ sĩ. Nhờ vậy mà nghệ sĩ có thể tỉnh táo để cảm nhận được khả năng tiếp cận được hình tượng của mình nhập vai hay thoát vai, chân thực hay căng cứng và nhận thức được sự sáng tạo của bạn đồng diễn cũng như cảm thụ của khán giả để điều chỉnh hình tượng của mình phù hợp tương ứng. Vì vậy, nghệ sĩ Mikhoen đã phát biểu: “Khi tôi đang diễn say sưa ở trên sân khấu, thì tôi vẫn nghe thấy trong phòng khán giả có tiếng “suyt, suyt”, vẫn nhìn thấy ai đó đang ngủ, đang lau nước mắt hoặc đang mỉm cười... Họ buộc tôi phải tung kĩ thuật diễn viên của tôi ra để lôi vào thế giới hình tượng mà tôi sáng tạo. Tôi phải chỉ huy hình tượng của tôi, phải cầm tay dắt hình tượng của tôi tới từng hàng ghế, từng khán giả và lôi theo cả bạn đồng diễn của tôi, đi theo cùng với tôi... Diễn viên hoà với hình tượng làm một, nhưng sự hòa hợp ấy là sự thống nhất giữa tôi với nhân vật về hình tượng, chứ không phải với tôi và nhân vật hay tôi là nhân vật. Hơn nữa, tôi không bao giờ cảm thụ bạn diễn chỉ với tư cách tôi là diễn viên, mà còn cảm thấy anh ta là nhân vật của tôi...” [16, tr.7].

5.2.5. Hình tượng và nghệ sĩ

Hình tượng nhân vật trên sân khấu là sản phẩm sáng tạo của nghệ sĩ bằng chính bản thân nghệ sĩ. Hành động quán xuyên của

nghệ sĩ trên sân khấu là hành động xây dựng hình tượng nghệ thuật hoàn mĩ. Chất liệu, phương tiện và hành động ấy gồm toàn bộ thế giới tinh thần, tư tưởng, tình cảm, vốn sống, vốn nghề nghiệp và thế giới vật chất, thân thể, giọng nói, khuôn mặt biểu cảm... của người nghệ sĩ. Trong toàn bộ thế giới trên, đối với nghệ sĩ Mikhoen, quan trọng nhất là mối quan hệ giữa *tay* với *mặt* của người diễn viên. Vì tay và mặt là hai chất liệu phương tiện không bị phục trang che kín mà con người thường biểu hiện vui, buồn, giận, ghét, yêu thương qua chúng. Trên sân khấu cũng vậy. Mọi hành động tâm lý đều phải được biểu hiện thành hình thể và tất cả mọi hành động hình thể phải được thông qua mặt và tay của người nghệ sĩ. Vì vậy, nghệ sĩ Xắcconi đã diễn cái chết của vua Lear bằng cách: khán giả thấy mặt ông hớn hờ, ngậy thơ, tay run run chỉ vào miệng Cordelia – con gái yêu thương của mình đã nằm chết, với đôi mắt hướng vào nơi vô vọng, rồi ông hôn gió về nơi vô vọng đó và tắt thở [16, tr.110]. Trong phạm vi này, đạo diễn Tovstonogov cũng có lần nhắc tới nghệ sĩ Khmeniev trong vai Karenina ở vở *Anna Karenina* rằng: Tôi nhớ rất rõ anh ta không cười với ai, không cúi đầu thấp trước ai, hình như anh ta chào mọi người một cách như nhau. Nhưng không biết bằng cách nào mà anh ta đã đạt được cái điều mà khán giả đều hiểu được Khmeniev đang chào người nào cấp bậc cao hơn anh ta, thấp hơn anh ta và ngang hàng đồng cấp với anh ta. Điệu tay, nét mặt của Khmeniev đã làm ra điều đó” [24, tr.74].

Bên cạnh khuôn mặt, đôi tay của người nghệ sĩ, theo kinh nghiệm của Mikhoen, thì *giọng nói* của người diễn viên cũng là phương tiện quan trọng trong kĩ thuật xây dựng hình tượng nhân vật. Giọng nói có thể to, nhỏ, cao, thấp và phải tròn vành rõ chữ để khán giả ai ai cũng được nghe thấy. Nhưng đối với ông, điều

quan trọng nhất của giọng nói phải là sản phẩm riêng biệt của nhân vật. Bởi vì, nhân vật có giọng nói riêng, nghệ sĩ có giọng nói riêng. Người nghệ sĩ không thể đem giọng nói hàng ngày của mình thay thế cho giọng nói của nhân vật. Cho nên, “mỗi hình tượng đều có bộ áo âm thanh của nó và người nghệ sĩ phải có khả năng khoác cho giọng nói của mình những bộ áo khác nhau để phù hợp một cách tương đối với giọng nói của nhân vật. Nghệ sĩ không phải là anh thợ sơn, mà là người họa sĩ kì tài biết tô điểm lên giọng nói của mình những màu sắc cần thiết và hữu hiệu” [16, tr.28].

Bằng những bài học kinh nghiệm thực tế của mình, trong kĩ thuật xây dựng hình tượng nhân vật, Mikhoen đi đến kết luận: “Tôi rút hình tượng nhân vật từ trong bản thân tôi. Tôi không cố gắng thay đổi bản thân, mà chỉ làm cái việc thu xếp lại bản thân mà thôi. Tức là tôi vẫn dùng những thứ đã có sẵn trong bản thân tôi và dùng chúng theo kiểu khác đi mà thôi. Để có được những hình tượng độc đáo, tôi phải suốt đời học, suốt đời đọc, suốt đời nghĩ, suốt đời tổng hợp, suốt đời tập luyện... để những thứ có sẵn trong bản thân tôi không bao giờ khô cạn, nghèo nàn” [16, tr.30].

Chương 6

NHỮNG ĐẶC TRƯNG CƠ BẢN CỦA NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU TRUYỀN THỐNG VIỆT NAM

6.1. Định nghĩa

Sân khấu truyền thống là những loại hình sân khấu đã được hình thành từ lâu đời, được tồn tại, phát triển qua nhiều thời gian, nhiều thế hệ và đang có mặt trong đời sống tinh thần của khán giả hôm nay.

Căn cứ vào quan niệm như vậy, thì Tuồng, Chèo và Múa rối mới được gọi là nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam (bởi Cải lương và Tuồng đồ cùng Múa rối là nghệ thuật sân khấu đặc thù nên chúng tôi không đề cập trong giáo trình này).

Những đặc trưng cơ bản của Tuồng và Chèo, thực tế hôm nay, những nhà hoạt động sân khấu vẫn đang bàn luận chưa được hoàn toàn thống nhất. Do đó, những đặc trưng mà chúng tôi đưa ra mang tính chung với tinh thần “đa số”, có ý nghĩa phổ biến, để các sinh viên dễ tiếp thu và suy ngẫm.

6.2. Nguồn gốc ra đời của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam

Nghệ thuật sân khấu Tuồng và Chèo được manh nha hình thành từ lâu đời trên cơ sở của nền nghệ thuật ca, múa, nhạc và các trò diễn xướng dân gian Việt Nam ở vùng đồng bằng châu thổ sông Hồng. Nó gắn với các lễ hội tín ngưỡng của văn hóa nông nghiệp Việt Nam ở thời điểm xuân thu nhị kỳ, hội hè đình đám. Đến thế kỉ X, nghệ thuật sân khấu Việt Nam đã có các vị Tổ: Phạm Thị Trân, Đào Văn Sớ, Đặng Hồng Lân và ngày giỗ Tổ của mình vào 12/8 (âm lịch). Trong quá trình phát triển, nghệ thuật sân khấu Việt Nam được tiếp thu những yếu tố sân khấu ngoại lai, đặc biệt vai trò của Lý Nguyên Cát - nghệ sĩ Trung Quốc (ta bắt được khi chiến thắng quân Nguyên Mông vào thế kỉ XIII) và một số nước khác mà ngày càng hoàn thiện. Thế kỉ XVII, nghệ thuật sân khấu Việt Nam được phân ra hai loại hình khá rõ rệt: Tuồng ở miền Trung thành nghệ thuật sân khấu cung đình - Tuồng quân quốc, còn Chèo ở miền Bắc tồn tại theo dân gian, tứ chiếng. Từ năm 1945 đến nay, nghệ thuật sân khấu Việt Nam được phát triển toàn diện và trở thành những loại hình của dân tộc, hiện đại, độc đáo.

6.3. Những đặc trưng của nghệ thuật sân khấu Tuồng và Chèo Việt Nam

6.3.1. Tư duy sáng tạo

Nghệ thuật sân khấu Tuồng và Chèo Việt Nam được các nghệ sĩ sáng tạo bằng *tư duy lãng mạn*. Đó là tư duy mà nghệ sĩ không thể hiện cuộc sống chân thực như đời thực vốn có một cách khách quan; không khắc họa những hình tượng điển hình

trong hoàn cảnh điển hình của xã hội cũng như của lịch sử cụ thể sinh ra. Ngược lại, các nghệ sĩ của tư duy lãng mạn muốn tỏ thái độ chủ quan của mình trước hiện thực, muốn thể hiện hiện thực cuộc sống bằng cái khác thực và thông qua cái khác thực ấy, khán giả có thể hiểu được hiện thực một cách đầy đủ, sâu sắc, thú vị hơn. Như: Thạch Sanh đánh giặc bằng đàn là phi thực. Nhưng thông qua hiện tượng phi thực, khán giả nhận thức được một hiện thực - đại thực là: tiếng đàn “đại nghĩa đã thắng hung tàn”, tiếng đàn “chí nhân đã thay cường bạo”. Kiểu tư duy lãng mạn này, các nhà sân khấu thường gọi là “tả ý”, “tả thần”. Nhờ có cách thể hiện cuộc sống bằng tư duy lãng mạn, mà khán giả mới xúc cảm với những cảnh tượng: chim đại bàng yêu nàng công chúa, Thánh Gióng cưỡi ngựa sắt đánh giặc, hồn ông Trương Ba nhập vào xác anh hàng thịt, Từ Thức lấy vợ tiên, Khương Linh Tá bị chặt đầu hóa thành ngọn đuốc soi đường cho Đồng Kim Lân, Hồ Nguyệt Cô hóa cáo v.v... Những hiện tượng khác thực trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam không phải là thứ ma quái vô tình, mà là sự khái quát cao độ về sự thống nhất biện chứng giữa khách quan với chủ quan; giữa cái cụ thể với cái tượng trưng; giữa cái nhìn thấy, nghe thấy với cái cảm thấy trong hình tượng của nghệ thuật.

Sáng tạo nghệ thuật bằng tư duy lãng mạn, trước hết, không phải chỉ có sân khấu truyền thống Việt Nam, mà ở hầu hết các nền nghệ thuật sân khấu khác trên thế giới. Như nhờ có tư duy lãng mạn, mà nghệ thuật sân khấu Cổ đại Hy Lạp mới có Prometheus bị xiềng cùng với các vị thần uy quyền, thần bạo lực, thần đại dương, thần Zeus...

Ở sân khấu bán lễ thức (thế kỉ XII), trong vở *Đấng cứu thế phục sinh* có cảnh thiên đường, địa ngục với những thần thánh và

ma quỷ lẫn con người. Ở vở *Bão táp* và *Giấc mộng đêm hè* của W.Shakespeare cũng có thần tiên, ma quỷ với những phép lạ thần thông. Rồi ở vở *Faust* của Goethe có quỷ dữ, đến vở *Con rệp* của Mayakovsky cũng có đầy những cảnh tượng khác biệt so với đời thường. Đặc biệt, ở sân khấu phương Đông, những yếu tố khác thực, phi thực của tư duy lãng mạn đã trở thành nét đặc thù cho nghệ thuật phương Đông...

Mặt khác, tư duy lãng mạn - là một trong những khuynh hướng sáng tạo văn học nghệ thuật nhân loại, nhưng ở mỗi đất nước, mỗi dân tộc, mỗi châu lục sẽ có cách thức thể hiện không giống nhau. Như hầu hết sân khấu phương Tây thường được thể hiện bằng tư duy lãng mạn ở phương diện hư cấu, sáng tạo nhân vật khác thực: thần, tiên, quỷ, trên trời, dưới âm ty... Còn trong diễn xuất thể hiện vẫn dưới hình thức Kịch nói và chân thực như đời thực. Khi đó, ở sân khấu truyền thống Việt Nam, không chỉ có những nhân vật khác thực, mà lại còn được thể hiện bằng ca, múa, nhạc, diễn... khác thực với đời thực, làm cho hình tượng được thống nhất toàn vẹn của nghệ thuật tả ý - tư duy lãng mạn (như Suý Vân, Thị Mầu, Nguyệt Cô v.v...).

6.3.2. Đối tượng phản ánh

Loại hình Chèo là dòng sáng tạo dân gian do nhân dân lao động sáng tạo và nuôi dưỡng để nói về số phận của nhân dân lao động trong xã hội phong kiến làng xã. Ở đây thường chứa đựng những câu chuyện của người nông dân - nông thôn - nông nghiệp với những mối quan hệ: mẹ con, vợ chồng, anh em, bạn bè, chủ tớ... cùng với những tiếng cười đả kích hỗn nhiên, thú vị vào thói hư, tật xấu của bọn cường hào, ác bá để ca ngợi hoặc đề cao những bài học đạo đức, khuyến giáo những giá trị thiêng liêng về

chân - thiện - mỹ ở đời. Nghệ thuật Chèo đã thể hiện tâm tư tình cảm, khát vọng của nhân dân lao động Việt Nam và là biểu trưng của nền văn minh sông Hồng, văn minh lúa nước Việt Nam.

Dòng sáng tạo bác học, tiêu biểu và điển hình nhất là loại hình Tuồng - cung đình đã đạt đến trình độ mẫu mực nhiều mặt, được tồn tại, phát triển bằng công sức nuôi dưỡng và sáng tạo của những bậc quân vương. Nó là tiếng nói, tình cảm, tư duy, khát vọng, hành động của tầng lớp quý tộc phong kiến Việt Nam và trở thành nghệ thuật *Tuồng cung đình* của Việt Nam. Nội dung cơ bản của dòng sân khấu này gồm những câu chuyện về quốc sự, quốc biến: vua băng, nịnh thoán, hoàng tử mắc nạn, ông trạng bị vây, chém nịnh định đô, tôn vương tước vị... để nói về số phận quốc gia (vua tôi), ca ngợi những tấm gương trung, hiếu, tiết, nghĩa, vua sáng, tôi hiền của chế độ quân chủ theo đạo Nho. Nghệ thuật Tuồng cung đình của Việt Nam được phát triển mạnh mẽ từ thế kỷ XIX và đạt nhiều thành tựu rực rỡ ở miền Trung, nên nó đã trở thành biểu trưng của nền văn minh, văn hóa Phú Xuân - miền Trung Việt Nam.

6.3.3. Tự sự

Nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam thuộc dòng sân khấu tự sự phương Đông, mang theo tư duy và bản sắc văn hóa của phương Đông.

Tự sự - là kể lại một câu chuyện đã xảy ra ở thời gian quá khứ, diễn biến của câu chuyện được thể hiện theo trình tự có đầu có đuôi, cái gì xảy ra trước kể trước, cái gì xảy ra sau kể sau, không đảo lộn. Câu chuyện có thể dài một đời người hoặc nhiều đoạn của đời người, với mục đích ngắn gọn, dễ hiểu, dễ nhớ, dễ theo dõi và dễ hiệu quả.

Chủ nhân của tự sự - kể chuyện trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam là nghệ sĩ biểu diễn, chứ không phải là tác giả, đạo diễn hay nhân vật. Do đó, tự sự của sân khấu truyền thống Việt Nam, có thể nói là: diễn viên kể lại một câu chuyện trên sân khấu bằng hành động của mình. Bởi người diễn viên kể chuyện về nhân vật (chứ không phải nhân vật đang sống và hành động trên sân khấu), kể về tính cách nhân vật (chứ không phải nhân vật bộc lộ tính cách của mình), kể về hành động nhân vật (chứ không phải nhân vật hành động - thời hiện tại), kể về không gian, thời gian của nhân vật hành động (chứ không phải không gian, thời gian thực của nhân vật)... nên không gian, thời gian, hành động, tính cách của nhân vật là *hư*, chứ không phải là *thực*, tạo cơ sở cho tính ước lệ, cách điệu, tượng trưng của sân khấu truyền thống Việt Nam.

Tự sự của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam không tuân theo nguyên tắc kết cấu xung đột đi từ *thắt nút* đến *cởi nút* với những mối quan hệ nhân quả của hành động, mà hướng vào câu chuyện có *tích* hay, *trò* lạ. *Tích* là câu chuyện có sẵn trong cổ tích, dân gian, huyền thoại hay lịch sử. *Trò* là sự chuyển hóa tích truyện đó lên sân khấu bằng nghệ thuật biểu diễn của nghệ sĩ. Tích càng hay, trò càng lạ thì tác phẩm càng hấp dẫn, lôi cuốn khán giả. Xuất phát từ đó mà tự sự của sân khấu truyền thống Việt Nam được kết cấu trên cơ sở: một nhân vật chính (đơn tuyến) qua các sự kiện (sự biến) với thái độ thẩm mĩ của nghệ sĩ trước nhân vật trong các sự kiện đó. Mỗi một sự kiện là một lần biến động trong đời sống của nhân vật chính, thành một lớp trò diễn hoàn thiện, độc lập và có liên quan trực tiếp tới chủ đề của tác phẩm. Mỗi tác phẩm có thể có nhiều sự kiện, có nhiều miếng trò hay, độc đáo và nghệ thuật sân khấu truyền thống không chỉ

làm cho khán giả nhớ về tích mà còn chủ yếu nhớ về các miếng trò. Những miếng trò và nghệ thuật làm trò của nghệ sĩ là hạt nhân cơ bản của tự sự sân khấu truyền thống Việt Nam.

Thông qua hình thức tự sự, ta thấy, trong tích của nghệ thuật Chèo thường có ba nhóm nhân vật: *nhóm nhân vật tốt* – ca ngợi; *nhóm nhân vật xấu* – phê phán; và *nhóm nhân vật đại diện cho khán giả* - dân cơ, trống đế, trống châu. Nhóm nhân vật đại diện cho khán giả của Chèo không chỉ là đối tượng nghe kể truyện, xem kể truyện, mà còn tham gia vào kể truyện như một thành viên thứ hai kể truyện. Vì, câu chuyện do nghệ sĩ kể trên sân khấu đã được khán giả biết, thuộc và còn thạo cả lời ca, tiếng hát của từng nhân vật nữa. Do đó, nghệ thuật hành động của nghệ sĩ Chèo truyền thống Việt Nam là: *Tôi và Anh cùng nói về Nó* (nghệ sĩ và khán giả cùng kể về nhân vật). Như vậy, nghệ sĩ và khán giả phải có mối quan hệ giao lưu với nhau trong việc kể về nhân vật và cùng xúc cảm về nhân vật.

Trong nghệ thuật Tuồng cũng được các nghệ sĩ kết cấu theo hai nhóm nhân vật: *chính diện* – ca ngợi; *phản diện* – phê phán. Trong cơn quốc biến, ai trung – nịnh, thiện - ác, tốt - xấu đều được phân định rõ ràng, không có con đường thứ ba, không có loại người ngập ngừng, trung dung, tạo ra thái độ thẩm mĩ “hắc bạch phân minh” trong sáng tạo của nghệ sĩ và cảm thụ của khán giả. Do đó, khác với Chèo, ta thấy nghệ thuật hành động của nghệ sĩ biểu diễn Tuồng là: *Tôi và Nó nói với Anh về Nó*. Nghĩa là, nghệ sĩ và nhân vật có lúc hoà cảm vào nhau trong tâm tư, tình cảm, nhưng cũng có lúc tách biệt nhau để nghệ sĩ nói với khán giả về nhân vật. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, nhiều nghệ sĩ bậc thầy của ngành Tuồng đã nói rằng: trong diễn xuất có cả thể

nghiệm lẫn biểu hiện, có lúc tách và có lúc nhập vào nhân vật, có lúc hòa cảm và có lúc gián cách...[27].

6.3.4. Ước lệ, cách điệu, tượng trưng

- *Ước lệ* là những luật lệ qui ước của người nghệ sĩ đối với khán giả về những gì xảy ra ở trên sân khấu do mình sáng tạo. Những sáng tạo ở trên sân khấu của nghệ sĩ là hoàn toàn giả: vợ chồng, anh em, bạn bè, bố con, yêu, thương, ghét, giận, sống, chết, già, trẻ, giàu, nghèo, vua, tôi, cho đến tất cả nhà cửa, núi đồi, sông suối, cây cối, hoa lá, chim muông... một thế giới sân khấu đều là giả và khán giả nên hiểu, phải hiểu như là thật ở trong đời sống. Như vậy, ước lệ như những thủ pháp của nghệ sĩ làm cho khán giả nhận thức cái giả ở trên sân khấu như cái thực ở đời thực. Đó là thủ pháp *hòa cảm* giữa sân khấu với cuộc đời, giữa nhân vật với nghệ sĩ... Và tất nhiên, mỗi loại hình nghệ thuật, mỗi phong cách nghệ thuật, mỗi tác phẩm nghệ thuật đều có thủ pháp, mức độ ước lệ khác nhau, dẫn đến tình trạng: loại hình này, phong cách này, tác phẩm này ước lệ cao, đậm hơn loại hình, phong cách, tác phẩm kia...

Ước lệ là đặc tính chung của tất cả các loại hình nghệ thuật. Không có ước lệ giữa người sáng tạo và người thưởng thức thì không có giao lưu và xúc cảm nghệ thuật. Mục đích của ước lệ, nói cho cùng, là nghệ thuật làm cho cái ước lệ hóa thành không ước lệ, cái không thực hóa thành như thực, cái sân khấu hóa thành cuộc đời...

Ước lệ - là một đặc trưng quan trọng của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam, là nguyên tắc cơ bản chi phối, thấm sâu vào tất cả những phương tiện diễn tả của nghệ thuật sân khấu

truyền thống Việt Nam trong không gian, thời gian, hành động, cử chỉ, nói, hát, múa, diễn, nhạc... trên sân khấu trước khán giả.

Ước lệ trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam là những sáng tạo của nghệ sĩ hướng vào diễn tả cái bản chất, cái ý nghĩa bên trong của đối tượng miêu tả. Người nghệ sĩ thực hiện ước lệ sân khấu bằng thái độ chủ quan của mình rất cao, không tìm cách hóa mình thành nhân vật, mà còn biểu lộ được thái độ của mình đối với nhân vật trước khán giả nữa. Họ hoàn toàn tỉnh táo, say sưa và đầy ngẫu hứng trong thế giới ước lệ sân khấu của mình.

- *Cách điệu* - là các hoạt động của nhân vật được thể hiện bằng tài năng của nghệ sĩ dưới những hình thức khác thường, khác tự nhiên ở trên sân khấu. Các hoạt động của nhân vật dưới hình thức khác thường, khác tự nhiên đó đã thống nhất biện chứng với tính ước lệ của loại hình, phong cách, tác phẩm, làm cho khán giả nhận thức được hình tượng chân thực của đời thực và thích thú cảm thụ với những cách điệu ấy. Ở đây, cách điệu luôn luôn gắn bó với ước lệ và ước lệ bao giờ cũng được bộc lộ qua cách điệu.

Cách điệu trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam được các nghệ sĩ thể hiện hình tượng qua: *nói thơ, nói lịch, nói sử, nói chênh, nói đếm, nói vắn, vĩa, hát...* (Chèo); *nói lối xuân, lối ai, bóp, xây, rao, hát...* (Tuồng) cùng với những khuôn múa (*loan, khoát, guộn, bê, xiển, lăn...*) và những bản nhạc, khổ trống, điệu kèn v.v... Chỉ riêng trích đoạn *Suý Vân* và *Hồ Nguyệt Cô* cũng đã thấy tính ước lệ với tính cách điệu được thể hiện bằng các nghệ sĩ sân khấu truyền thống Việt Nam tuyệt vời đến mức nào.

- *Tượng trưng* - là những hình ảnh, những hành động ở trên sân khấu, thông qua tính ước lệ, cách điệu mà trở thành một biểu tượng đa nghĩa. Như lớp *Việc làng* (*Quan Âm Thị Kính*) gồm Thầy mù, Đồ điếc, Hương cầm nói lên cái nghịch lý của xã hội với những người câm, điếc, mù, tham ăn lại là những kẻ “cầm cân nảy mực” cho công bằng xã hội. Mẹ Đốp bốc môm Xã trưởng bỏ vào dây lưng của mình đã nói lên cái “môm bản” của vị quan xã. *Cây tháp đổ* (trang trí vở *Suý Vân*) nói lên thế suy tàn của chế độ phong kiến, *cái mạng nhện* (trang trí vở *Suý Vân*) nói lên sự bế tắc của Suý Vân trong xã hội phong kiến v.v...

Nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam vốn là những loại hình có tính ước lệ, cách điệu cao, cho nên cũng đậm đặc tính tượng trưng. Tính tượng trưng của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam có mặt trong ca, trong múa, trong nói, trong nhạc, trong hóa trang, phục trang, trong diễn xuất, trong trang trí, trong hình tượng... và đã gắn liền với tính ước lệ, cách điệu để tạo nên loại hình, mà các nhà nghiên cứu thường nói là *tả ý, tả thần*. Bởi, *cái ý, cái thần* ấy bao giờ cũng mang nội dung đa nghĩa (nghĩa bóng và nghĩa đen) và đòi hỏi mọi sáng tạo của nghệ sĩ sân khấu truyền thống Việt Nam phải có tính khái quát cao để đi đến những hình tượng sinh động (bản chất của hình tượng là tính tượng trưng). Như đường đi - múa của Thị Mầu là *lượn sóng*, của Suý Vân là *xoáy tròn ốc* v.v...

6.3.5. Mô hình

Mô hình có nghĩa là khuôn, mẫu về cách tái hiện những đặc trưng của con người, của đời sống thành hình tượng nghệ thuật trên sân khấu.

6.3.5.1. Mô hình nhân vật

Trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam đã từ lâu được các nghệ sĩ tạo ra năm mô hình nhân vật cơ bản là: *Sinh*, *Đào*, *Lão*, *Mụ* và *Hề* cho các thế hệ vận dụng vào các vai diễn của mình. Năm mô hình này, trong giới sân khấu gọi là 5 vai mẫu, được các bậc thầy truyền thụ theo trực quan, truyền khẩu và các thế hệ sau bổ sung, sáng tạo cho phù hợp với từng vai, từng vở, từng khả năng, từng đối tượng khán giả cụ thể của mình.

- Vai **Sinh** - gồm có các nhân vật *nam chính trực*, hào hoa, phong nhã (Lưu Bình, Dương Lễ, Từ Thức, Trương Viên, Kim Nham...) và các nhân vật *nam ngang*, có tính xấu, đa tình, ghen ghét, mưu mô (Trần Phương). Ở Tuồng có *kép trung*, *kép võ*, *kép văn*, *kép văn – võ*, *kép xanh*, *kép rắn*, *kép con*, *kép nịnh*, *kép tướng*...

- Vai **Đào** - gồm có *đào chín* mang nét chung là thực nữ, đoan trang, thùy mị, đảm đang, chính chuyên (Thị Phương, Châu Long, Thị Kính...) và *đào lệch*, mang nét xấu lẳng lơ, đa tình, thiếu thủy chung (Thị Mầu, Thảo Mai, Thiệt Thê...). Bên cạnh *đào chín*, *đào lệch*, còn có *đào pha* là những vai nữ vừa có nét đẹp của *đào chín*, vừa có khiếm khuyết của *đào lệch* (Đào Huế, Suý Vân...). Ở Tuồng có *đào thương*, *đào võ*, *đào lẳng*, *đào con*, *đào điên*, *đào yếu điệu*...

- Vai **Lão** - gồm các ông có tuổi hưu trí (Huyện tể - *Trương Viên*), hoặc già (lão chài, lão tiều, cụ đồ...) và các ông say (Mãng ông, Phú ông, Sùng ông...). Ở Tuồng, có *lão võ*, *lão văn*, *lão văn – võ*, *lão chài*, *lão tiều*...

- Vai **Mụ** - gồm các bà hiền lành (Trương mẫu), chúa Tiên (Từ Thức) và các bà có tính xấu (mụ Sùng, mụ Dầu, mụ Mối, mụ Quán...). Ở Tuồng, có *mụ quý tộc*, *mụ dân dã*...

-Vai *Hề* - gồm có *Hề gậy* (vác gậy theo hầu cậu chủ), *Hề môi* (cầm môi lửa hầu quan). Ở Tuồng, có *Hề lính canh, nịnh, yêu tinh, ma, quỷ*...

Mô hình các nhân vật trên được thể hiện từ cách đi, đứng, nói, cười, múa, hát, hóa trang cho đến phục trang, tạo cho mô hình không bị khô cứng, máy móc và vô cảm trên sân khấu, mà ngược lại, sinh động theo mỗi diễn viên và được khán giả thành thạo hiểu biết để nhận xét, đánh giá mỗi nghệ sĩ biểu diễn trong từng vai mẫu. Thông qua những mô hình này, ta thấy các nghệ sĩ sân khấu truyền thống Việt Nam đã đi tìm những nét đồng dạng về các mặt cơ bản như tính cách, hành vi, tâm tư tình cảm, thái độ xử thế của nhiều người, nhiều loại để đúc kết lại thành những nét điển hình về động tác, điệu bộ, màu sắc, khuôn múa, ca khúc... cho từng vai mẫu để thành *mẫu*.

6.3.5.2. Mô hình làn điệu

Trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam, có nhiều làn điệu khác nhau. Mỗi một làn điệu sinh ra không phải để mô tả một tình cảm cụ thể nào, mà là để thể hiện một loại tình cảm chung cho vui hoặc buồn. Như: ở Chèo ta thấy, cho vui có: *Hồi tiếu, Lão say, Dương xuân, Sấp dưng*..., cho buồn có: *Sử rầu, Ba than, Vãn cầm, Vãn theo, Trần tình*...; cho yêu thương có: *Tình thư hạ vị, Đào liễu, Quân tử vu địch, Đường trường duyên phận*...; và cho từng loại vai: Thụ sinh có *Hát cách*, Thục nữ có *Sử bằng, Lão có Bình tửu, Mụ có Sấp chột* v.v... Vì vậy, ở nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam, các nghệ sĩ đã chia các làn điệu ra thành hệ thống khác nhau. Như hệ thống làn điệu trong Chèo có: *hát sấp, sa lệch, đường trường, vãn* v.v...; còn ở Tuồng có *hát nam, hát khách, xướng, ngâm, vịnh, than, oán*...

Những làn điệu trong một hệ thống thường mang những đặc điểm chung về tâm trạng, về cách thức phổ thơ cũng như về cấu trúc và tiết tấu giai điệu để tạo ra mô hình về làn điệu.

Những cách nói trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam cũng được các nghệ sĩ xây dựng thành mô hình như mô hình làn điệu. Chẳng hạn ở Chèo có: *nói đếm, nói kể, nói lửng, nói lệch, nói sử...* (riêng *nói sử* lại được phân ra: *sử thường, sử xuân, sử rầu* v.v...); còn ở Tuồng có: *nói lối, nói khoan, nói nhặt, nói nặng, nói nhẹ...*

Mô hình làn điệu trong nghệ thuật sân khấu truyền thống luôn luôn được các nghệ sĩ vận dụng sáng tạo vào từng nhân vật, từng hoàn cảnh, từng tâm trạng vô cùng sinh động, tài tình và đặc biệt hơn, được các cụ dùng thủ pháp “bẻ làn nắn điệu”, làm cho hệ thống làn điệu ngày một mới mẻ, phù hợp, hiệu quả và phát triển.

6.3.5.3. Mô hình múa

Trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam, các nghệ sĩ đã xác định những mô hình về nhân vật, về giai điệu, làn điệu nên cũng được xác định mô hình về múa. Mô hình múa, trước hết phụ thuộc vào mô hình nhân vật và mô hình làn điệu. Có nghĩa là nhân vật thế nào, hát thế nào thì phải múa thế. Do đó, có các loại mô hình múa như sau:

- *Múa trang trí*: là loại múa làm đẹp, làm duyên, góp phần làm sinh động cho vai diễn và bộc lộ được tính cách nhân vật. Mỗi vai diễn có múa trang trí độc đáo của mình.

- *Múa minh họa*: là múa phụ họa cho lời hát, giúp cho khán giả có ấn tượng sâu thêm về nội dung bài hát. Múa minh họa có thể ở trong dàn ca tập thể, ở tình yêu nam nữ hoặc ở một cá nhân, tạo ra không khí, tiết tấu, tốc độ, tình cảm của lớp diễn cụ thể.

- *Múa tính cách*: là múa nội tâm của nhân vật và theo từng mô hình nữ chín, nữ lệch, nữ pha hay nam sinh, nam ngang hoặc lão, mù và hề. Mỗi mô hình nhân vật có mô hình múa của mình, đồng thời lại được thể hiện theo từng tâm trạng mỗi nhân vật của mỗi vở diễn cụ thể. Như: múa của Thị Mầu không giống với múa của Suý Vân và múa của Suý Vân không giống với múa của Thiệt Thê v.v...

Mặt khác, trong múa mô hình, các nghệ sĩ còn quan tâm tới các loại: múa không có đạo cụ và múa có đạo cụ (quạt, gậy, đao, kiếm, song kiếm, thương, bắn cung...) với những nguyên tắc: *nội ngoại tương quan* (tương quan giữa nội tâm - ngoại hình nhân vật, giữa con người với thế giới bên ngoài), *tả hữu tương ứng* (động tác phải có phải - trái, trước - sau, để tạo nên sự hài hòa), *phì sấu tương chế* (động tác phải có sự tương phản rộng - hẹp, dày - mỏng, cao - thấp kết hợp nhau) và *thượng hạ tương phù* (động tác phải có trên - dưới, đầu - đuôi, gốc - ngọn, tiến - lui để tạo nên một chỉnh thể) vốn được gọi là *luật tứ tương*..., tạo nên những trình thức cho nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam.

6.3.5.4. Mô hình màu sắc

Mô hình màu sắc là mô hình hóa trang, phục trang cho các mô hình nhân vật. Như: mô hình hóa trang ở Chèo trong các vai mẫu: Phù thủy, Hề môi, Cu Sứt, Tuần Ty, Đào Huế, Thị Mầu, Thị Kính, Mụ mối... theo nguyên tắc “trông mặt mà bắt hình dong” của nhân tướng học dân gian; còn ở Tuồng, mỗi nhân vật được hóa trang như mặt nạ: mặt trắng – văn, mặt đỏ – võ, mặt xanh – ở núi, râu bạc – già, râu quăn – nóng tính, râu đen 5 chòm - đỉnh đặc v.v...

Phục trang đối với Chèo chủ yếu là các loại trang phục dưới thời phong kiến: váy, áo cánh nữ, yếm, quần chân què, áo tứ

thân, áo tứ thân đối vạt, áo dài 5 tà, áo mớ ba mớ bảy, áo mã tiên, dây thắt lưng, khăn vuông đội đầu, khăn vấn... (đối với nữ); áo cánh nam, quần lá toạ, quần ống sớ, thắt lưng, áo dài, áo dài chùng, áo quan văn, quan võ, Vua, khăn xếp, giày, dép... (đối với nam). Trang phục của Chèo gắn gũi với đời thường và màu sắc đều được tạo bởi các chất liệu có sẵn trong tự nhiên: hoa lý, quế, dành dành, củ nâu, bunn... và được phân thành 3 nhóm màu cơ bản trên sân khấu: *nhóm nóng* – có mặn, đỏ, cam, hồng, vàng... thể hiện cảm giác vui vẻ, hoạt bát, khỏe mạnh, chân chính; *nhóm lạnh* – có xanh, chàm, lam... đem lại cảm giác trầm tĩnh, thanh thản, thư giãn, bình lặng; *nhóm trung tính* - có đen, trắng... Nhờ đó, vai Lão thường là áo điều, quần lụa bạch; nữ chín là áo hồng lông sa đen; nữ lệch là trầu thuốc, môi cắn chỉ v.v...

Ngoài những mô hình nhân vật, làn điệu, múa, màu sắc ở trên, chúng ta còn thấy có mô hình *lớp trò* như: mô hình “*vu qui*”, mô hình “*hề theo thầy*” ở trong nhiều tác phẩm chèo vận dụng và mang tính “đa dùng”.

6.3.6. Kết thúc có hậu

Kết thúc có hậu - là một câu chuyện sân khấu được người nghệ sĩ kể lại, dù có diễn biến phức tạp, lắt léo đến đâu thì cũng phải hướng tới kết thúc có hậu. Nghĩa là, cái thiện phải thắng cái ác, người ở hiền phải được gặp lành và kẻ ác phải được báo ác.

Kết thúc có hậu trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam là một phạm trù mỹ học. Nó không chỉ có trong văn học, nghệ thuật thành văn mà còn có cả trong văn nghệ dân gian truyền miệng. Nó chính là sản phẩm của văn hoá nông nghiệp lúa nước Việt Nam và mang tính truyền thống dân tộc của ngàn đời tích tụ. Nền văn hóa ấy đã tạo nên bản lĩnh, nhân cách, đạo lí cho con

người Việt Nam, để có đủ khả năng thực hiện cái có hậu một cách tất yếu khách quan trong bất kì mối quan hệ giữa con người với thiên nhiên và xã hội. Kết thúc có hậu là ước vọng của cuộc sống, là hiện thực của xã hội, là hành động của nhân dân và thành đặc trưng trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam.

Mặt khác, nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam được hình thành từ những trò diễn xướng dân gian và phát triển theo những mùa lễ hội ở vùng làng quê Việt Nam hoặc Tuồng sau này có vào cung đình thì hoàn cảnh, môi trường xã hội - lễ hội ấy đã yêu cầu nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam phải diễn kể những câu chuyện có hậu cho phù hợp với lễ hội, với nguyện vọng, thỉnh cầu của khán giả nhân dân.

Như vậy, kết thúc có hậu vừa là phạm trù thẩm mĩ của dân tộc Việt Nam, vừa là khát vọng của nhân dân, nên đã trở thành cái thẩm mĩ, đạo đức, tôn giáo trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam.

Tóm lại, nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam bắt nguồn từ dân ca, dân nhạc, dân kể chuyện, dân diễn trò trong những dịp hội hè, đình đám, ma chay, cưới hỏi ở nông thôn Việt Nam. Nó là những loại hình tổng hợp - kịch hát của dân tộc và đến thời Hậu Lê (thế kỉ XV - XVI) được phát triển thành hai dòng sáng tạo rõ rệt.

Hai dòng sáng tạo của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam dưới thời phong kiến, tuy mang tính giai cấp rõ ràng, nhưng chúng không hề đối lập, phủ định lẫn nhau trong cảm xúc thẩm mĩ của khán giả. Bất kì ông vua hoặc những bậc quân tử nào cũng đều có thể yêu thích xem Chèo và ngược lại, bất kì người dân lao động nào, dù là người căm ghét chế độ phong kiến nhất

cũng thích xem Tuồng quân quốc. Nguyên nhân của hiện tượng này là do cả hai dòng sáng tạo đều vươn tới tính dân tộc, đều có chung một thước đo thẩm mỹ dân tộc. Đó là chủ nghĩa yêu nước và đạo nhân nghĩa Việt Nam. Chủ nghĩa yêu nước và đạo nhân nghĩa Việt Nam bao giờ cũng đi liền với nhau, quan hệ thống nhất biện chứng với nhau trong hành vi cũng như trong thế giới tinh thần của người Việt Nam, kể từ ông vua cho đến dân thường và thấm đẫm vào đạo Phật, đạo Lão, đạo Nho của Việt Nam. Vì vậy, đến với Tuồng quân quốc, người dân sẽ được và chiêm ngưỡng những mẫu người có phẩm giá cao đẹp khác thường trong những tình huống, sự kiện lớn lao để nhận thức sâu sắc về số phận quốc gia, về số phận người anh hùng khao khát được xả thân vì nước. Còn đến với Chèo, các vị vua chúa, các bậc quân tử sẽ được thấy cái đẹp của tình người trong đời thường, những giá trị đạo đức của tình làng nghĩa xóm vốn có và cần phải có trong cuộc sống hàng ngày để xứng đáng với đạo “tề gia, trị quốc, bình thiên hạ” của mình...

Nghệ thuật Tuồng cung đình và Chèo trải qua bao biến động của lịch sử dân tộc và đã chuyển hóa không ngừng thành các thể loại: *Tuồng đồ, Tuồng xuân nữ, Tuồng cải lương, Tuồng cách mạng, Chèo văn minh, Chèo cải lương, Chèo cách mạng* v.v..., làm cho những đặc trưng của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam bị biến đổi theo. Trước sự biến đổi của cuộc sống hiện thực dẫn đến biến đổi những nội dung, hình thức của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam là tất yếu, khách quan, hợp qui luật.

KẾT LUẬN

Sân khấu là loại hình tổng hợp, ở đó có nghệ thuật tác giả, nghệ thuật diễn viên, nghệ thuật đạo diễn và trình độ khán giả là những thành phần thiết yếu nhất luôn luôn quan hệ thống nhất biện chứng với nhau, không thể thiếu nhau, không thể tách rời nhau và không thể mâu thuẫn đối lập nhau. Thực tiễn lịch sử sân khấu thế giới đã chứng minh rằng: không thể có một nền sân khấu đỉnh cao, hưng thịnh khi ở nó không có một đội ngũ tác giả, đạo diễn, diễn viên tài năng và cũng không thể có một tác phẩm sân khấu hoàn mĩ, hấp dẫn khi nó được thể hiện bằng một đội ngũ nghệ sĩ kém cỏi trước một khán giả có dân trí thấp. Vì vậy, đội ngũ tác giả, đạo diễn, diễn viên và trình độ khán giả bao giờ cũng là những thành phần được nhận định, đánh giá đầu tiên cho mọi nền sân khấu và họ chính là những đại biểu chân chính cho mọi nền sân khấu phát triển hay không phát triển.

Trong nghệ thuật sân khấu và ở mỗi tác phẩm sân khấu, xung đột, thể tài, hành động, hình tượng có vai trò quan trọng cho loại hình sân khấu. Bởi xung đột chính là nội dung cuộc sống, thể tài là hình thức thể hiện, hành động là phương tiện thực hiện và hình tượng là ngôn ngữ của nghệ thuật. Nghệ thuật sân khấu nói chung và mỗi tác phẩm sân khấu nói riêng không thể không có xung đột, thể tài, hành động và hình tượng. Bốn thành tố đó quan hệ thống nhất biện chứng với nhau để trở thành đặc

trung cơ bản của loại hình sân khấu. Thiếu hoặc yếu mỗi thành tố đặc trưng đó thì đều dẫn tới nền sân khấu và tác phẩm sân khấu non yếu.

Tác giả, đạo diễn, diễn viên, khán giả và xung đột, thể tài, hành động, hình tượng là hai mặt của loại hình sân khấu. Một mặt là lực lượng sáng tạo, quyết định sự phát triển của loại hình, còn mặt kia là bản chất đặc trưng của loại hình quyết định sự tồn tại của loại hình. Một nền sân khấu và một tác phẩm sân khấu không thể thiếu và yếu cả hai mặt đó. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên, mỗi nền nghệ thuật sân khấu trên thế giới đều có những tác giả, đạo diễn, diễn viên, khán giả và tác phẩm đã mang tính dân tộc, giai cấp, lịch sử, thời đại của riêng mình. Bất kì nền nghệ thuật sân khấu nào cũng phải mang tính riêng đó trong cộng đồng của sân khấu nhân loại.

NHỮNG KỊCH BẢN SINH VIÊN CẦN PHẢI ĐỌC

1. **Bi kịch:** *Antigone* (Sophocles), *Hamlet* (Shakespeare), *Le Cid* (Corneille), *Âm mưu và tình yêu* (Schiller), *Bi kịch lạc quan* (Vixnevski), *Vũ Như Tô* (Nguyễn Huy Tưởng).

2. **Hài kịch:** *Những đám mây* (Aristophanes), *Trưởng giả học làm sang* (Molière), *Quan thanh tra* (Gogol), *Con rệp* (Mayakovsky), *Quần* (Lộng Chương).

3. **Chính kịch:** *Hecnani* (Victor Hugo), *Chàng Mara tội nghiệp* (Arbudov), *Đôi mắt* (Vũ Dũng Minh), *Điều không thể mất* (Lưu Quang Vũ).

4. **Chèo:** Quan Âm Thị Kính.

5. **Tuồng:** Ngọn lửa Hồng Sơn.

CÂU HỎI ÔN TẬP

A. Lý thuyết

1. Anh (chị) hãy trình bày về bản chất tổng hợp của loại hình nghệ thuật sân khấu và mối quan hệ hữu cơ giữa tác giả, diễn viên, đạo diễn với khán giả trong loại hình tổng hợp đó.
2. Anh (chị) hãy trình bày về hành động của nhân vật kịch.
3. Anh (chị) hãy phân tích sự khác nhau giữa hai hình thức kết cấu xung đột Aristotle và tự sự.
4. Anh (chị) hãy trình bày sự khác nhau giữa bốn hình thức kết cấu tự sự.
5. Anh (chị) hãy trình bày những đặc điểm cơ bản của ba thể tài Bi, Hài, Chính kịch.
6. Anh (chị) hãy trình bày về hình tượng nghệ thuật và phân tích sự khác nhau giữa hình tượng sân khấu với hình tượng nghệ thuật khác.
7. Anh (chị) hãy trình bày những đặc trưng cơ bản của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam.

B. Thực hành

1. Anh (chị) hãy thể hiện hành động của một nhân vật trong tiểu phẩm hay trích đoạn tự chọn.

2. Anh (chị) hãy thể hiện qua tiểu phẩm hay trích đoạn tự chọn về xung đột kịch.
3. Anh (chị) hãy thể hiện qua tiểu phẩm hay trích đoạn tự chọn về ba thể tài: Bi, Hài, Chính kịch.
4. Anh (chị) hãy thể hiện một hình tượng nhân vật qua tiểu phẩm hay trích đoạn tự chọn.
5. Anh (chị) hãy phân tích một tác phẩm Chèo hoặc Tuồng trên cơ sở những đặc trưng của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Anhikst (2003), *Lý luận kịch từ Aristốt đến Lessin* (Tất Thắng dịch), Nxb. Văn học - Viện Sân khấu, Hà Nội.
2. Akhơlôkốp (1970), *Hình tượng nghệ thuật của vở diễn*, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam, Hà Nội.
3. Aristốt (1973), *Nghệ thuật thi ca*, Tài liệu tham khảo của Trại sáng tác, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam xuất bản, Hà Nội.
4. Banzác (1941), *Bàn về nghệ thuật*, Nxb. Nghệ thuật, Maxcova.
5. Trần Bảng (1999), *Khái luận về Chèo*, Viện Sân khấu, Hà Nội.
6. Trần Bảng (2006), *Nghệ thuật đạo diễn*, Công trình Nghiên cứu Khoa học cấp Bộ, Hà Nội.
7. Bêlinxki, V.G. (1950), *Toàn tập, tập 10*, Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Maxcova.
8. Borix Xuskov (1980), *Số phận lịch sử của chủ nghĩa hiện thực*, Nxb. Tác phẩm mới, Hà Nội.
9. Lê Ngọc Cầu (1977), *Đời nghệ thuật Ngô Thị Liễu*, Nxb. Văn hóa, Hà Nội.
10. Ekerman, I.P. (1934), *Nói chuyện với Gót*, Nxb. Nghệ thuật, Maxcova.

11. Gorki, M. (1958), *Toàn tập, Tập 1*, Nxb. Nghệ thuật, Maxcova.
12. Trần Đình Ngôn (1993), *Đường trường phải chiều*, Nxb. Sân khấu, Hà Nội.
13. Trần Việt Ngữ (1996), *Về nghệ thuật Chèo*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
14. Hêghen (1934), *Mĩ học, tập 1*, Nxb Maxcova – Leningrat.
15. Lênin (1968), *Thanh niên với cách mạng xã hội chủ nghĩa*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
16. Lessin (1936), *Nghệ thuật kịch Hambuốc*, Nxb. Nghệ thuật, Maxcova.
17. Mác - Ăngghen (1962), *Bàn về văn học nghệ thuật*, Nxb Văn hóa Quốc gia, Maxcova.
18. Mikhoenxơ (1970), *Lao động diễn viên*, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam xuất bản, Hà Nội.
19. Nhiều tác giả (1968), *Bách khoa toàn thư Liên Xô*, Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Maxcova.
20. Đình Quang (1983), *Phương pháp sân khấu Béc-tôn Brếch*, Nxb. Văn hóa, Hà Nội.
21. Mịch Quang (1995), *Đặc trưng nghệ thuật Tuồng*, Nxb. Sân khấu, Hà Nội.
22. Đào Tấn (1981), *Hí trường tùy bút*, Ty Văn hóa – Thông tin Nghĩa Bình.
23. Tônxtôi, A. (1969), *Các nhà văn Xôviết bàn về sáng tác kịch*, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam, Hà Nội.
24. Tôpstônôgốp (1970), *Tính hiện đại sân khấu*, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam, Hà Nội.

25. Tsecatsốp, N. (1970), *Ghi chép của một diễn viên Liên Xô*, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam xuất bản, Hà Nội.
26. Trecnusepxki N.G (1947), *Toàn tập, tập 3*, Nxb.Văn học Quốc gia, Maxcova.
27. Nguyễn Nho Túy (1968), *55 trên sân khấu Tuồng*, Văn hóa quần chúng, Hà Nội.
28. Xtanhixlapxki (1970), *Hệ thống Xtanhixlapxki và nghệ thuật biên kịch*, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam xuất bản, Hà Nội.
29. Xuân Yến (1994), *Mấy vấn đề thẩm mỹ đạo lý xã hội trong Tuồng cổ*, Nxb. Sân khấu, Hà Nội.

NHÀ XUẤT BẢN ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI

16 Hàng Chuối - Hai Bà Trưng - Hà Nội

Điện thoại: (04) 39714896; (04) 39724770. Fax: (04) 39714899

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Giám đốc: PHÙNG QUỐC BẢO

Tổng biên tập: PHẠM THỊ TRÂM

Biên tập: THƯ TRANG

Chế bản: QUANG HƯNG

Trình bày bìa: QUANG HƯNG

ĐẠI CƯƠNG NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU

Mã số: 2L-52 ĐH2009

In 1500 cuốn, khổ 14.5 x 20.5 cm tại Công ty Cổ phần KOV

Số xuất bản: 62 - 2009/CXB/02 - 04/ĐHQGHN, ngày 20/01/2009

Quyết định xuất bản số: 52 LK-XH/XB

In xong và nộp lưu chiểu quý II năm 2009.