

## MẤY VẤN ĐỀ THI PHÁP HỌC

*Thi pháp học là một thành tựu lớn của khoa Nghiên cứu Văn học thế kỷ XX. Chúng tôi sơ bộ giới thiệu năm vấn đề Thi pháp học:*

1. *Thi pháp là gì?*
2. *Thi pháp Thơ.*
3. *Thi pháp Tiểu thuyết.*
4. *Thi pháp Kịch.*
5. *Phê bình phong cách học.*

### Vấn đề thứ nhất

#### THI PHÁP LÀ GÌ?

##### 1. Định nghĩa

Theo cách hiểu thông thường hiện nay trên thế giới, *thi pháp* là phương pháp tiếp cận, tức là nghiên cứu, phê bình tác phẩm văn học từ các hình thức biểu hiện bằng *ngôn từ nghệ thuật*, để tìm hiểu *các ý nghĩa* hiển hiện hoặc chìm ẩn của tác phẩm: ý nghĩa mỹ học, triết học, đạo đức học, lịch sử, xã hội học v.v. Cấp độ nghiên cứu thi pháp học các hình thức nghệ thuật (kết cấu, âm điệu, nhịp câu, đối thoại, thời gian, không gian, cú pháp v.v.) yêu cầu đọc tác phẩm như một chỉnh thể, ở đó các yếu tố *ngôn từ* liên kết chặt chẽ với nhau, hợp thành một hệ thống, để biểu đạt ý tưởng, tình cảm, tư duy, nhân sinh quan...,

tức là *cái đẹp* của thế giới, con người. (Các phương pháp "truyền thống" trên thế giới, tức là trước Đại chiến II - coi nhẹ hoặc bỏ qua chất liệu của nghệ thuật văn chương là *ngôn từ*, nên mắc một số sai lầm, có khi nghiêm trọng, và không khai thác được những ý nghĩa đa dạng của tác phẩm). Điểm xuất phát của thi pháp là sự coi tác phẩm văn học là văn bản ngôn từ. Nếu mỹ học là lý luận các nghệ thuật, thì thi pháp là *mỹ học của văn học, là lý luận văn học*: vậy thi pháp gắn chặt với ngôn ngữ học và *mỹ học*. Thi pháp hay lý luận văn học (theo định nghĩa của Varga - Varga) trước hết nghiên cứu các phương thức nghệ thuật, miêu tả các đặc trưng thể loại văn học, từ đó mới tìm tới các tầng lớp ý nghĩa ẩn giấu của tác phẩm.

## 2. Chút ít lịch sử

Thi pháp của Arixtôt (Aristote) ra đời cách đây 2.400 năm; trong suốt mấy chục thế kỷ nay, biết bao sách báo về thi pháp đã tiếp tục công trình của Arixtôt; đáng chú ý là *Thi pháp Boalô* (Boileau, Pháp, thế kỷ XVII), song nó chỉ "hiện đại hóa" thi pháp Arixtôt (cho phù hợp với thế kỷ của Lu - i XIV). Thi pháp cổ điển quy định các chuẩn mực sáng tác anh hùng ca, kịch, thơ... (Thi pháp hiện đại, không dạy sáng tác thể loại này hay thể loại khác như thế nào, nó miêu tả các sáng tác, tức là các phương thức nghệ thuật mà các nhà thơ, nhà văn sáng tạo trong tác phẩm của mình, từ đó hiểu biết những ý nghĩa đa dạng của nó). Có nhà nghiên cứu gọi thi pháp (hiện đại) là *Tư chương học* (hoặc Tu từ học) *hiện đại*. Từ chương học tồn tại ở các nhà trường phương Tây đến cuối thế kỷ XIX, gồm ba vấn đề: *elocutio* hay hình tượng; *dispositio* hay bố cục, sắp xếp, và *inventio* hay các lý lẽ, dạy người ta cách ăn nói, cách viết văn, là sự tập dượt nói và viết văn, chủ yếu là văn hùng biện.

Dù dưới danh từ nào, *Thi pháp* hiện nay cũng miêu tả, phân tích ngôn từ nghệ thuật, dưới dạng các phương thức nghệ thuật, để hiểu các nghĩa phức hợp của tác phẩm văn học.

**Chú thích** - Lý luận văn học "truyền thống" (nói chung, trước Đại chiến II, trên toàn thế giới) có những thành tựu xuất sắc, song phạm một số sai lầm, như quan niệm quá sơ lược, một chiều về tác phẩm văn học (có khi gán ghép, thô bạo), những khẳng định thiếu chính xác khoa học, thiếu nhiều điểm nhìn, bỏ qua tiềm năng to lớn của con người (nhất là của nhà văn) là trực giác và tiềm thức v.v. Thi pháp hiện đại có khả năng khai thác nhiều lớp tư tưởng chìm dưới "tảng băng trôi". Bởi vậy, một thời kỳ, một số nước, Bakhtin (Bakhtine), Giakôpxon (Jakobson) v.v bị đánh giá là "hình thức chủ nghĩa", hoặc "duy tâm".

## 3. *Thi pháp, một khoa học hiện đại của thế kỷ XX.*

Thi pháp ra đời từ nhóm các nhà nghiên cứu ngôn ngữ học và nghiên cứu văn học từ đầu thế kỷ, ở Nga; 1930, nhóm này bị giải tán, một số ít nhà khoa học di chuyển sang Tiệp Khắc. Từ 1960, ở Pháp, bùng nổ trào lưu "Phê bình Mới"; tức khắc, nó hấp dẫn mọi người, nhất là các nhà nghiên cứu, phê bình văn học trẻ, các giáo sư Đại học trẻ. "Phê bình Mới" đã có mầm mống từ nhiều thập niên ở Mỹ, song cũng trong thời kỳ này mới phát triển nhanh chóng, Đức, Anh, Ý rồi toàn thế giới (trừ một số nước lên tiếng công kích) tham gia tranh luận. Nghiên cứu và phê bình văn học trải qua một biến động chưa từng thấy. Nó có những nguyên nhân của nó. Về bản thân, phê bình luôn luôn biến đổi mà những nhà thơ, nhà văn lớn đã cảm thấy, đã dự cảm, đã tiên tri (Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Proust v.v.). Nó có những nguyên nhân bên ngoài.

Đầu thế kỷ, với Xô-xuya (Saussure), ngôn ngữ học bước vào một thời đại mới, huy hoàng, với văn học, tác phẩm được xác định là một văn bản ngôn từ (bao gồm cái biểu đạt - hình thức - và cái được biểu đạt - ý nghĩa, "hai mặt của một tờ giấy" không

thể tách rời)<sup>(1)</sup>. Với Lévi - Strauss, ra đời cấu trúc luận; cấu trúc luận trước hết, là một phương pháp luận; cấu trúc luận nghiên cứu và phát hiện các mối liên hệ bên trong của sự vật. Văn chương, cũng như mọi sự vật khác, có cấu trúc nội tại kết hợp và đa dạng, những liên kết giữa các âm thanh, cú pháp, từ ngữ... và có những mối liên hệ bên ngoài, "những cấu trúc ngoài văn bản" (như: hội họa, điêu khắc, kiến trúc, đạo đức học, lịch sử học, xã hội học v.v..). Với Phrót (S.Freud) và Bergson (Bergson) các tiềm năng vô hạn của con người được khám phá, ngoài trí óc và trái tim (cái duy lý và cái duy tình cảm trong văn học): trực giác và tiềm thức, vô thức. Qua các cuộc "cách mạng", khoa học kỹ thuật ở thế kỷ XX đạt những thành tựu cực kỳ to lớn.

Nghiên cứu, phê bình văn học là một bộ phận của cuộc cách mạng toàn diện ấy. Tất nhiên, nó không dừng lại ở đây; phê bình văn học sẽ có những bước phát triển mới. Phương Đông đang hấp dẫn toàn nhân loại.

#### 4. *Thi pháp với ký hiệu học và hệ thống cấu trúc*

Như đã nói, *thi pháp* miêu tả các phương thức nghệ thuật của tác phẩm văn học, như một chỉnh thể, nhằm mục tiêu khai thác những ý tưởng tiềm ẩn trong nó. Bởi vì thi pháp sinh ra từ ngôn ngữ học hiện đại, nên có người gọi *thi pháp là ký hiệu học*; mỗi tiếng, mỗi câu, mỗi đoạn, mỗi chương... và mỗi tác phẩm là những ký hiệu, những hệ thống ký hiệu. Ký hiệu văn chương không phải là những vật liệu chết, mà nó mang trong nó sự sống, nhiều ý nghĩa vô cùng biến đổi, xuất phát từ tâm linh nhà văn sử dụng nó; mỗi tiếng là một "con kỳ nhông", biến dạng liên tục, ở nhà văn này và ở nhà văn khác, ở câu này và ở câu khác trong cùng một tác phẩm.

<sup>(1)</sup> Vì vậy, nói "hình thức thống nhất với nội dung" là mơ hồ và ẩn dụ "bình cũ rutherford mới" là sai lầm; cái biểu đạt (hình thức) gắn chặt với cái được biểu đạt (nội dung), - hai mặt của ngôn từ, mặt nghe, nhìn được (âm thanh, mặt chữ) và mặt ý nghĩa.

Tác phẩm văn học còn được một số nhà lý luận khác gọi là hệ thống cấu trúc ngôn từ. *Thi pháp nghiên cứu các cấu trúc ấy*. Ký hiệu và cấu trúc là sự vật chất hóa bằng ngôn từ những ý tưởng của nhà thơ, nhà văn.

Phê bình ký hiệu học nhấn mạnh ý nghĩa của ký hiệu, của từ ngữ; phê bình cấu trúc luận nhấn mạnh các mối liên hệ bên trong của văn bản.

Thi pháp còn bao gồm "phương pháp chủ đề" (thématique), dựa trên triết học Freud; nó nghiên cứu những "ám ảnh", những trùng điệp của ám ảnh trở đi trở lại nhiều lần trong tác phẩm của một nhà văn.

Vậy, với *thi pháp* hiện nay, tác phẩm văn học chỉ tồn tại trong ngôn từ, trong văn bản. Người đọc, người phê bình tìm ý nghĩa tác phẩm trên văn bản ấy.

## Vấn đề thứ hai THI PHÁP THƠ

### 1. *Thơ và tiểu thuyết*

*Thi pháp* miêu tả các phương thức nghệ thuật trong tác phẩm văn học để hiểu ý nghĩa của nó. Các phương thức nghệ thuật rất phức hợp, đa dạng, tưởng như vô cùng tận. Các nhà thi pháp học tìm thấy biết bao nhiêu phương thức ấy, cuối cùng, phân hai ngành thi pháp chủ yếu: *Thi pháp Thơ* và *Thi pháp văn xuôi* (trong thi pháp văn xuôi, *tiểu thuyết* là thể loại chính). Ở phương Tây, có những nhà thi pháp học chuyên nghiên cứu thơ (Jakobson, Meschonnic, J.Cohen...) và những nhà thi pháp học chuyên nghiên cứu tiểu thuyết (như Bakhtine, Barthes, Genette, Poulet...). Nghiên cứu, phê bình Thơ và Tiểu thuyết, dưới ánh sáng thi pháp học, đạt những thành tựu to lớn.

Chỉ trong vài ba chục năm gần đây, hàng trăm quyển sách, hàng chục tạp chí, hàng nghìn bài báo, biết bao Hội nghị quốc tế đã bàn về *Thi pháp*, tạo thành một trào lưu nghiên cứu, phê bình sôi nổi và phong phú. Trong lịch sử văn học, chưa bao giờ phê bình văn học bước một bước ngoặt quyết định như vậy. Hàng trăm nhà thơ, nhà văn cổ điển và hiện đại được nghiên cứu và "nghiên cứu lại" sâu sắc hơn bội phần.

Thơ và Tiểu thuyết khác nhau như thế nào?

Đơn giản nhất là lý thuyết của Bakhtine: *Thơ* là tiếng nói *độc bạch* (monologique), chẳng hạn một bài thơ diễn đạt một nỗi oán than, một niềm vui, một nỗi nhớ, một suy tưởng. *Tiểu thuyết* là *đối thoại* (dialogique), nhiều tiếng nói, nhiều bè, hòa hợp với nhau, cãi nhau, đối chơi nhau.

Hoặc, như nhận định của Jakobson và một số nhà thi pháp học khác, trên sơ đồ trực đọc (gọi là *hệ biến hóa*) và trực ngang (*hệ ngũ đoạn*), thì trực đọc là của Thơ, trực ngang của Tiểu thuyết (trực đọc - *Thơ* - còn gọi là trực lựa chọn, thay thế, tương đồng, quy chiếu, trực của các ẩn dụ. Trực ngang, *Tiểu thuyết*, còn gọi là trực phối hợp, liền kề, trực của các hoán dụ, trực diễn đạt sự biến diễn của câu chuyện kể, gồm những biến cố kế tiếp nhau). Thơ sử dụng nhiều hình ảnh, nhiều từ tương đương, nhiều từ đồng nghĩa... để diễn tả một tâm trạng, một suy tư (*giọt lệ, giọt châu, giọt hồng, giọt tui* v.v để nói nước mắt, sự đau đớn). Tiểu thuyết kể nhiều sự việc, nhiều biến động tiếp nối nhau (*Sum họp, chia ly, bắt cóc, gấp gỡ...*). Đó là những nét khác nhau cơ bản giữa Thơ và Tiểu thuyết.

**Trực đọc hệ biến hóa (Thơ)**

**Trực ngang hệ ngũ đoạn (Tiểu thuyết).**

Gồm các biến cố được kể nối tiếp nhau.

## 2. *Thơ* là gì?

Thật khó trả lời. Nhà thơ Bungari Blaga Dimitrova viết trong *Ngày phán xử cuối cùng*: "Ôi, nếu tôi biết thơ là gì thì cả đời tôi, tôi chẳng đau khổ thế này". Và biết bao nhà thơ lớn, biết bao nhà lý luận lỗi lạc trên thế giới và ở Việt Nam, đã thử định nghĩa thơ: "Thơ là tiếng vọng của tâm hồn", "Thơ là sự thể hiện sâu sắc tâm trạng", "Thơ là tiếng hát, nhà thơ là người hát rong, hát lên niềm khát khao sự sống, tình yêu, tự do" v.v. Còn nhiều định nghĩa khác. Song các định nghĩa "truyền thống" như vậy không phân biệt rõ ràng thơ với văn xuôi; văn xuôi cũng có thể "thể hiện sâu sắc tâm trạng", "nói lên niềm khát khao sự sống v.v". Phải đợi đến các nhà thi pháp học thế kỷ XX, việc phân định Thơ/Tiểu thuyết mới có sức thuyết phục.

Một ý kiến cho rằng trên không gian trên giấy, trang in thơ có nhiều khoang trắng hơn trang in văn xuôi; đây không phải là chủ nghĩa hình thức; hình thức này mang nhiều ý nghĩa: thơ nói ít mà chứa đựng nhiều nghĩa; những khoang trắng, đậm chất thơ, nơi chất thơ lan tỏa; nó còn có ý nghĩa *Thơ là văn bản không liên tục*, thơ có nhiều chỗ "lặng", cái lặng của thơ tràn ngập cảm xúc và tư duy.

Ý kiến thứ hai: **Đặc trưng** của Thơ là **sự trùng điệp** (câu thơ (*vers, versus*) luôn luôn *quay trở lại*): sự trùng điệp của **âm vần** (thơ lục bát có ba âm trùng ở vần; thơ thất ngôn bát cú có năm âm trùng ở vần thơ); trùng điệp ở **nhịp** (thường thường, trong thơ Mới, mỗi câu tám âm tiết, là nhịp 3-5); trùng điệp ở **ý thơ** (biểu đạt bằng những phạm trù tương đương, hệ quy chiếu v.v); trùng điệp của **câu thơ**, hoặc **một bộ phận câu** (*Chàng Cóc ôi! Chàng Cóc ôi! Trăm năm ông Phủ Vĩnh Tường ôi!*). Trùng điệp có tác dụng tạo những nhịp điệu tương ứng trong suốt bài thơ, tạo những âm vang, những tiếng rung trong thơ. Bởi vậy, thơ được một học giả gọi là một "**kiến trúc đầy âm vang**".

Thơ khác văn xuôi chủ yếu ở nhịp điệu, nhịp điệu là linh hồn của thơ. Có thể nói: **thơ là văn bản được tổ chức bằng nhịp điệu của ngôn từ**.

Âm thanh trong thơ có vị trí quan trọng bậc nhất; theo nhiều nhà thi pháp học, "âm mang nghĩa": có một bài thơ của Mallarmé được gọi là "bản giao hưởng những âm" "I", "phòm", "tom", "eo" của thơ Hồ Xuân Hương mang ý nghĩa cười cợt và biến đổi ý nghĩa "nghiêm trang" của một hang động đẹp; nó có tác dụng chuyển nghĩa.

Tóm lại, những đặc trưng của *thơ* là:

- Cấu trúc: trùng điệp (âm thanh, nhịp điệu, ngữ nghĩa...)
- Kiến trúc đầy âm vang.
- Nhiều khoảng trắng trên không gian in thơ.
- Chất nhạc tràn đầy

Bên trên là *thi pháp Thơ*, hoặc *lý luận thơ*, hoặc *sự miêu tả văn bản thơ*. Người đọc thơ, người phê bình thơ khai thác các đặc trưng của thơ và tìm ý nghĩa biểu đạt của mỗi chi tiết miêu tả, tất cả hợp thành một chỉnh thể cấu trúc ngôn từ và ý nghĩa phong phú.

## Vấn đề thứ ba THI PHÁP TIỂU THUYẾT

### 1. Chút ít lịch sử tiểu thuyết

Như đã nói ở phần trên, tác phẩm văn học là một hiện tượng ngôn từ, một hệ thống ký hiệu, hoặc một toàn bộ cấu trúc ở dạng chỉnh thể. Thơ là độc bạch của nhà thơ, thơ chứa đựng tất cả tâm hồn, tâm linh nhà thơ; thơ chỉ có một giọng, giọng của nhà thơ, dù là giọng ấy có nhiều điệu, nhiều sắc thái; ngôn từ thơ là ngôn từ bên trong. Từ trên một thế kỷ này, ở phương

Tây, trong thơ, chất tiêm thức lấn át ý thức. (Trong Thơ Mới, có nhiều yếu tố tiêm thức). Trái lại, văn xuôi (chủ yếu là Tiểu thuyết) chưa đựng *nhiều tiếng nói*; nó *đa âm*, nó là văn bản hỗn hợp *những ngôn từ* của nhiều tầng lớp người trong xã hội. Xen với tiếng nói của tác giả, là tiếng nói người kể chuyện, tiếng nói của các nhân vật, mỗi nhân vật là một thế giới riêng biệt. Bakhtine gọi tiểu thuyết là *văn bản ngôn từ đa âm*. Ở phương Tây, thế kỷ XX, tiêm thức ngày càng xâm nhập tiểu thuyết. Văn học không phải chỉ là một hình thái ý thức, nó còn là tiếng nói của tiêm thức, của giấc mơ. Theo một số nhà nghiên cứu, tiểu thuyết là loại thể sinh sau, đẻ muộn; vì vậy, nó tiếp thu những cái tốt đẹp của các loại thể đã có (anh hùng ca, thơ, kịch, đối thoại...), sáng tạo những yếu tố mới, trong hoàn cảnh xã hội có những biến động mạnh; những tiếng nói ôn ào, vui tươi, cợt nhả, nhại tiếng nói một chiều, đầy quyền uy, các độc thoại nhai đi nhai lại của bọn thống trị tàn bạo, - Nhà thờ, bộ máy vua quan thời Trung cổ chẳng hạn. Nó ngợi ca cuộc sống đạ dạng, luôn luôn sinh sôi, nảy nở, luôn luôn sinh thành, không khép kín, không bao giờ chấm dứt. Như vậy tiểu thuyết chứa đựng nhiều phong cách, nhiều giọng nói, những phong cách xen lấn nhau, hòa hợp, tranh luận, cãi vã, đối chơi nhau. Như một "đứa con lai, nó đẹp, nó khỏe, nó đầy sức sống. Qua các thế kỷ, từ những cuộc phiêu lưu di tìm chân lý, tình yêu, tự do, tiểu thuyết đi tìm bản thân nó. Con người phát hiện ngày càng nhiều khả năng và uẩn khúc chìm trong thế giới tiềm thức vô cùng tận. Tiểu thuyết tiềm thức ngày càng lấn át tiểu thuyết ý thức: Proust, Joyce, Kafka, Hemingway ở phương Tây; ở Việt Nam, Phạm Thị Hoài, Nguyễn Huy Thiệp, Trần Trung Chính, Nguyễn Thị Ám...

### 2. Thi pháp tiểu thuyết

Như đã nói, thi pháp là mỹ học của nghệ thuật văn chương, hay nghệ thuật ngôn từ. *Thi pháp tiểu thuyết miêu tả*

các cấu trúc, các yếu tố hợp thành ngôn từ tiểu thuyết, chủ yếu là thời gian, không gian, nhân vật, kể truyện, bình luận, ngoại đề, độc thoại, mở đầu, kết thúc, vân vân. Mỗi vấn đề này lại hết sức phức tạp; xây dựng nhân vật, chẳng hạn, trải qua những biến diễn từ nhân vật mặt nạ, nhân vật biểu tượng đến nhân vật phùng dụ, nhân vật có chiều dày tâm lý, quá khứ, động lực bên trong v.v), nhân vật dẹt (không hình dáng, không tên, không tuổi, - kiểu nhân vật Kafka), nhân vật huyền thoại (ở Mỹ latin hiện nay).

Trong tác phẩm *Mỹ học và lý luận Tiểu thuyết* (1975) Bakhtine, với phương pháp ký hiệu học (ông là người đầu tiên đặt cơ sở cho ký hiệu học, từ *Dostoieski*, 1929), nhấn mạnh hai đặc trưng của tiểu thuyết:

a. *Tính đa âm*, hay *tính đối thoại*: Tiểu thuyết tiếp xúc với đời sống xã hội mật thiết hơn các thể loại khác, là "vũ trụ vi mô" của mọi tiếng nói đủ các giọng điệu. Ngoài những "đối thoại" trong văn bản, tiểu thuyết còn "đối thoại" với các cấu trúc bên ngoài: các tác phẩm văn học và nghệ thuật khác, đạo đức học, triết học, xã hội học... Nhà nghiên cứu Nga đặc biệt quan tâm đến ngôn ngữ tác giả, ngôn ngữ người kể chuyện, ngôn ngữ nhân vật. Chẳng hạn, về ngôn ngữ nhân vật, Bakhtine nói đến "ngôn ngữ" của cử chỉ, nét mặt, con mắt, nếp nhăn và nhất là *lời nói*, *lời trao đổi* (đối thoại) với *người khác*; các "thể chất" (cái có thể nghe, nhìn) ấy, các âm thanh ấy, dưới những dạng vô cùng biến đổi của một nhân vật hay nhiều nhân vật, lúc này, lúc khác, là những biểu hiện ra bên ngoài tâm trạng, tình cảm, xúc cảm, suy nghĩ và cả tiềm thức, vô thức... của thế giới bên trong. *Lời nói* có nhiều chức năng: đối thoại giữa hai hay nhiều nhân vật, là sự thể hiện mối quan hệ xã hội *lúc này, bây giờ*; nó có thể biểu đạt những trạng thái tinh thần, những cuộc va chạm hệ tư tưởng, những câu chuyện đã xảy ra, những ước mơ; đối thoại có thể là "trường đấu" căng thẳng đầy tính kịch giữa "tôi" và "anh". Tiểu thuyết là sự hỗn hợp nhiều phong cách, - cao, thấp, cục cằn, cao

xa, là một "tháp Babel", mỗi người nói một thứ tiếng, không ai hiểu ai; mỗi nhân vật, một lời nói, một cách nói, một giọng nói, thể hiện cá tính của nó. Có thể thấy ở *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng những đối thoại như vậy: Xuân Tóc Đỏ: "mẹ kiếp", "cái theo lộn ngược", Xuân Tóc Đỏ thi sĩ đặc lăng mạn, xưng danh "quan bác sĩ", vô ngực "anh hùng cứu quốc" và ê a hát cải lương tán tỉnh cô hàng mía..., tóm lại, tất cả các ngôn ngữ đô thị. Vũ Trọng Phụng là nhà văn đô thị nhất trong các nhà văn đô thị. Đối thoại chiếm một tỉ lệ lớn số trang trong *Số đỏ* và các phỏng sự của ông. Đối thoại của Vũ Trọng Phụng có nhiều "chỗ lặng" đầy ý nghĩa. *Đối thoại* giữa hai cụ lang lật tung những bí mật của cái "làng" lang băm và của gia đình bà Phó Đoan. *Đối thoại* giữa Sư Tăng Phú và Xuân Tóc Đỏ miêu tả "cuộc hành trình" của Phật giáo đang "Âu hóa" một cách khủng khiếp ở xứ thuộc địa. Vũ Trọng Phụng *nhại* mọi vận động của "công cuộc Âu hóa", đó là cái cười "cac-na-van" mà Bakhtine đã chứng minh một cách quy mô trong *Rabelais*. Và độc thoại của nhân vật, những *độc thoại* không kém "khủng khiếp" trong *Số đỏ*, bộc lộ những tâm trạng "khinh khủng", nhiều khi là tiếng nói của tiềm thức. Vũ Trọng Phụng sử dụng *lời nói* với biết bao chúc năng của nó. Có nhiều chất phỏng sự trong *Số đỏ*.

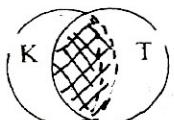
b. *Thời gian - không gian (chronotope)* chỉ mối quan hệ gắn chặt thời gian với không gian (nguyên tắc của *tính tương đối* Einstein). Nó là tính hiện đại của tiểu thuyết, nó cụ thể, bám sát lịch sử (ở anh hùng ca, truyện cổ tích, thời gian không gian mơ hồ, trừu tượng, hướng về quá khứ: "ngày xưa, ngày xưa", "ở một khu rừng nọ" v.v...), mang tính xã hội hơn các loại thể khác. Tiểu thuyết hiện đại không hề khép kín, nó luôn luôn biến động và hướng về tương lai.

Bên trên là những hiểu biết cơ bản về *thi pháp tiểu thuyết*. Các nhà thi pháp học miêu tả những đặc thù nghệ thuật của tiểu thuyết, biểu đạt tư tưởng đa dạng của tiểu thuyết.

## Vấn đề thứ tư THI PHÁP KỊCH

Bài viết này trình bày vài ba điều về Thi pháp Kịch, đúng hơn, về *Thi pháp Văn bản Kịch* (hay Kịch bản). Kịch bao gồm hai bộ phận lớn: Kịch bản và Trình diễn. Kịch bản do một Kịch sĩ (hoặc Kịch tác gia) viết; Trình diễn do đạo diễn chuyển Kịch bản thành một ngôn ngữ phức hợp khác (diễn viên, họa sĩ, nhạc sĩ, nhạc công...). Kịch bản (K) và Trình diễn (T) không thể tách rời; người đọc Kịch và xem Kịch, như một sự việc thống nhất. Tuy vậy, ở nhà trường trung học và đại học, chương trình ghi một số Kịch để học sinh và sinh viên đọc và phân tích (đôi khi có thể được xem diễn ở rạp, hoặc tập diễn một số "xen" ở trường); và đa số dân chúng đi xem trình diễn mà không đọc kịch bản. Trong lịch sử sân khấu thế giới, mối quan hệ giữa K và T có nhiều biến đổi; ở Pháp thế kỷ XVII, gần như có sự trùng khớp K và T; càng về sau, T càng ít phụ thuộc vào K. Anne Ubersfeld hình dung mối quan hệ ấy như sau:

Kịch bản viết những đối thoại của các nhân vật, và những



Thế kỷ XVII



Thế kỷ XX

lời hướng dẫn. Trình diễn là hòa âm của các cảm giác: vận động, nghe, nhìn và chủ yếu nhất, cơ thể (tiếng nói, hơi thở, cử động, dáng điệu, nét mặt, con mắt, khoé miệng...) của nghệ sĩ diễn xuất; Trình diễn âm vang hóa, vận động hóa, hình tượng hóa kịch bản. Nghiên cứu, phê bình Trình diễn đòi hỏi những hiểu biết về nhiều nghệ thuật, khoa học, tất cả hợp thành một hòa tấu vang động (vang và động) diễn đạt tinh thần, ý nghĩa da âm sắc của Kịch bản.

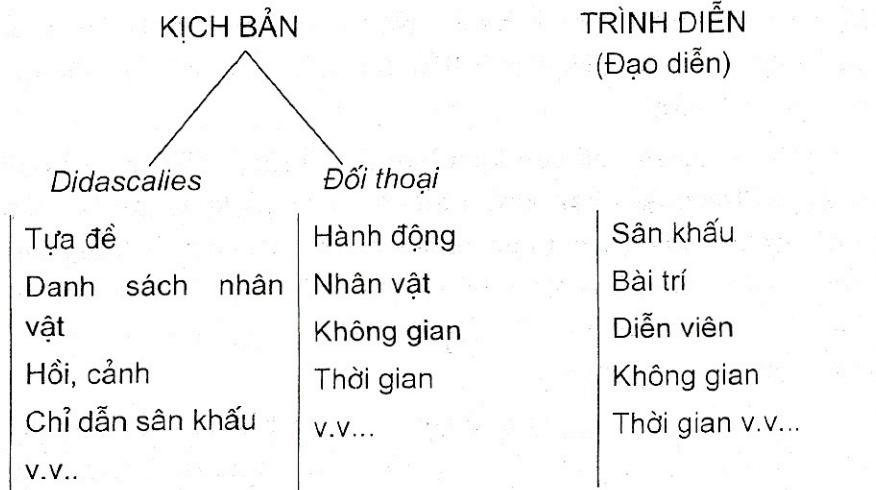
Đặc trưng số một của kịch bản là *đối thoại*. Từ thời cổ đại Hy Lạp, Platon đã nhận định như vậy. Tác giả kịch bản kể một câu chuyện bằng lời nói của nhiều nhân vật: câu chuyện biến diễn nhanh, với những sự cố liên tiếp và liên kết với nhau thành hành động kịch: Kịch là đối thoại - hành động, là sự bắt chước hành động của con người.

Ngoài đối thoại, kịch bản còn có phần không đối thoại tác giả xuất hiện để "hướng dẫn" bài trí không gian, thời gian, việc ra vào sân khấu của nhân vật, đôi khi giọng nói, dáng điệu của nhân vật trên sân khấu. Đó không chỉ là những "chỉ dẫn sân khấu" (Indications scéniques), mà còn là tựa đề vở kịch (*Macbeth*, *Mơ hoa*, *Ngã ba*...). Đề tựa, Bi kịch, Hài kịch, hoặc Kịch hề, Kịch thơ...: nên đúng hơn, gọi là *Didascalies* (Những hướng dẫn). Những *didascalies* này có khi thật đơn giản, ngắn gọn (như ở kịch cổ điển Pháp), có khi tỉ mỉ, nhiều chi tiết, tùy theo mỗi thời kỳ lịch sử, hoặc tùy tác giả kịch bản (đến mức hiện nay, có tác giả không những "Chỉ dẫn" ở đầu mỗi Hồi, mỗi Cảnh, mà ở bên lề đối thoại: mỗi trang sách chia dọc hai phần, phần bên phải in "đối thoại", phần bên trái in "chỉ dẫn").

Có thể hình dung Kịch như sơ đồ sau đây:

## KỊCH

NGƯỜI PHÁT (thông điệp)->THÔNG ĐIỆP->NGƯỜI NHẬN(thông điệp)  
(hay Tác giả Kịch bản) (hay Người đọc, người xem)



Tác giả kịch bản không xuất hiện trên sân khấu, mà nói bằng đối thoại của các nhân vật, bằng cấu trúc vở kịch, bằng các *Lời hướng dẫn*, chịu trách nhiệm về ý nghĩa, nghệ thuật, nội dung kịch bản.

Không gian của kịch bản bao gồm nhân vật, đồ đạc, bài trí và không gian ngoài sân khấu hay không gian tưởng tượng, do đối thoại gợi nên. Thời gian bao gồm thời gian diễn xuất (khoảng hai hoặc ba tiếng đồng hồ) và thời gian của hành động kịch (ở *Vũ Nhạc Tô*, mười tháng). Nghệ sĩ đạo diễn "chuyển dịch" văn bản kịch thành một sân khấu với những hình tượng vang động tiếng nói và âm thanh luôn luôn chuyển động, tức thành những ngôn ngữ khác.

Trong trình diễn, nghệ sĩ diễn xuất (diễn viên) chiếm vị trí và không gian quan trọng bậc nhất trên sân khấu, đó là "người hành động" (acteur); diễn viên nói năng, và với cơ thể của mình, di chuyển với dáng điệu, hình hài, nó biểu hiện "không gian bên trong" nghệ sĩ, tức những tầng, những lớp cảm xúc, suy tư, ý thức và vô thức của nghệ sĩ. Tiếng nói của diễn viên là tiếng nói của tác giả kịch bản, của nhân vật kịch bản, của đạo diễn (người đã lựa chọn mình), của bản thân nghệ sĩ diễn xuất, với biết bao tâm trạng riêng tư, tài năng của mình. Nghệ sĩ diễn xuất chứa đựng, như vậy, ít nhiều bốn con người trong một con người (có nghệ sĩ "nhập vai" đến mức tưởng mình là Vua thật, và nhất định, trên sân khấu, nhận vai Hoàng hậu là vợ thật của mình và nói những câu mê sảng pha lẩn lời của Vua và lời của diễn viên đời thường, khiến đạo diễn và người xem phát hoảng, rạp hát nhộn nhạo, vỗ kịch ngừng diễn. Brecht kịch liệt phản đối lối "nhập vai" của sân khấu truyền thống).

Như vậy, ở kịch: Nhân vật + nghệ sĩ diễn xuất; không gian kịch bản + không gian sân khấu + không gian ngoài sân khấu + không gian diễn viên; thời gian diễn xuất + Thời gian hành động kịch.

Nói tóm tắt, về thi pháp kịch bản, người phê bình cần khai thác triệt để đặc trưng của thể loại kịch, là văn bản đối thoại. Đối thoại có đầy đủ khả năng (như ngôn từ tiểu thuyết và ngôn từ thơ): Kể truyện, diễn đạt cảm xúc, ý nghĩa triết lý, xã hội của tác giả kịch bản. Thi pháp hiện đại đặc biệt chú ý đến người tiếp nhận, ở đây, là người đọc kịch (nếu ở trường học, là thầy giáo và học sinh, sinh viên), người xem kịch, những "đồng tác giả". Có lẽ cần xác định các cụm từ: *Nhà hát kịch*, *Đi xem hát...* Tuy ở kịch, **không có hát**, chỉ có nói (một số nhà nghiên cứu gọi là *Kịch nói*), song do sân khấu truyền thống Việt Nam là hát (và múa), nên **mọi** người còn gọi nơi diễn kịch là Nhà hát (*Nhà Hát Lớn*, *Nhà*

*Hát Kịch Hà Nội...);* như vậy, *hát* ở đây, được hiểu là diễn trò, diễn vở, có thể có hát, như Tuồng, Chèo, Cải lương, và có thể không có hát, như Kịch. Cụm từ *Đi xem hát* (tức đi xem diễn vở), thoát đầu tưởng như một nghịch dụ (oxymore), song sự thật *xem* không chỉ là nhìn, mà còn là nghe, là hiểu, là cảm xúc, tự duy. Người ta đi "xem hát" (chứ không "đi nghe hát") còn tưởng tượng, quên đời thường, hàng ngày, để "sống" với câu chuyện, với nhân vật - diễn viên, đồng thời vẫn là mình, vẫn thức tỉnh, vẫn luôn luôn bình luận trong trí óc, vẫn cảm xúc trong trái tim, có thể biểu hiện bằng những nụ cười, những tiếng vỗ tay.

"Phê bình hình thức" (ký hiệu học và cấu trúc luận), phê bình phân tâm học, phê bình lịch sử v.v..., sáng tạo những khả năng mới cho Phê bình văn học của nhân loại hiện nay. Chắc chắn (và hiển nhiên) rằng sang thế kỷ XXI, nó sẽ còn nhiều biến động, sẽ có nhiều sáng tạo mới. Nhân loại trông chờ những tài năng mới sẽ xuất hiện trong lý luận, nghiên cứu, phê bình văn học (như ở phương Tây trước đây: Boileau, Diderot, Sainte-Beuve, Jules Lemaitre, Lanson, Barthes, Jakobson, Bakhtine, vân vân; và phương Đông, không ít các ngôi sao ngời sáng). Mọi người phê bình phải luôn luôn tinh táo, luôn luôn có thông tin mới, để không có những khoảng cách quá xa với khoa học hiện đại của toàn thế giới; và khiêm tốn (tránh hoang tưởng) ra sức trau dồi văn học, chủ yếu các triết học, mỹ học, ngôn ngữ học, học tập chút ít hội họa, điêu khắc, kiến trúc, âm nhạc... Từ xưa, nhất là trong thời đại thông tin hiện nay, tính dân tộc không hề tách rời tính nhân loại và ngược lại. Văn học, nghệ thuật của loài người luôn luôn được phong phú thêm, bởi những đóng góp của nhiều dân tộc; văn học, nghệ thuật của mỗi dân tộc lại được hưởng những thành tựu luôn luôn mới của loài người. Nói tính dân tộc mà bỏ qua tính nhân loại, tính hiện đại, là chủ nghĩa cô độc, chủ nghĩa "Narcisse", đi đến hoang tưởng và tàn lụi. Nói

tính nhân loại mà bỏ qua tính dân tộc là chủ nghĩa hư vô; nghệ thuật hiện đại, của loài người, không bỗng nhiên mà có; nó là tinh hoa của các tinh hoa dân tộc.

Văn học, nghệ thuật Việt Nam, nửa đầu thế kỷ này, là một mẫu mực đáng trân trọng về công cuộc hội nhập với văn học, nghệ thuật hiện đại của thế giới: Thơ, Tiểu thuyết, Kịch, Họa, Nhạc, Kiến trúc, v.v... để lại những công trình tồn tại mãi với thời gian; nó còn đây, trong thư viện, trong bảo tàng, trên đường phố, trong nhạc viện. Về nghiên cứu, phê bình Văn học cũng vậy, những tên tuổi Đào Duy Anh, Dương Quảng Hàm, Vũ Ngọc Phan, Hoài Thanh... còn sống mãi. Các nhà khoa học, các nghệ sĩ ấy mang trong mình hai nền văn học, Đông và Tây (chính xác hơn, Việt Nam và Pháp). Về Kịch, *Kim tiền*, *Vũ Như Tô*, *Mơ hoa*, *Những bức thư tình*, *Ngã ba*... không thể phai mờ với thời gian. Kịch Việt Nam, trong khoảng ba mươi năm phát triển từ kịch cổ điển (kiểu Pháp), đến kịch lãng mạn, kịch hiện thực, kịch tượng trưng chủ nghĩa, như bản tóm tắt mấy thế kỷ kịch Pháp.

Từ thời kỳ Trung Cổ đến nay, kịch Pháp trải qua biết bao biến động, từ những kịch huyền bí (Mystère), kịch kỳ diệu (miracle), kịch Hề (farce), tức những kịch Đạo, kịch dân chúng, đến kịch cổ điển (thế kỷ XVII). Kịch "Drame" ("Đram thị dân", "Đram mêlô", thế kỷ XVIII), kịch lãng mạn (thế kỷ XIX) với Musset, Vigny, Hugo..., sự phát triển trên cơ sở duy lý và duy cảm. Từ cuối thế kỷ XIX, kịch "hóa thân" không biết bao nhiêu lần, làm đổ vỡ, "nổ tung" các quy tắc của kịch cổ điển.

Kịch lãng mạn phủ nhận tất cả quy tắc trước đây. Với Hugo quy tắc "ba nhất" (một hành động, một nơi, một ngày), và sự phân chia bi kịch / hài kịch / kịch hề, là không thể chấp nhận. Hugo pha trộn các loại hình này, xây dựng những hành động nhỏ xung quanh hành động trung tâm, kéo dài thời gian

nhiều năm, không gian gồm nhiều nơi chốn tương phản nhau: cung đình, rừng rú, đô thị, cung cấm... Ông có ước vọng (hay tham vọng) kịch của ông bao trùm cả thế giới, nó trữ tình và nó anh hùng ca, nó rung động tinh tế và có tầm cõi vũ trụ, nó là cả Kinh Thánh, Homère và Shakespeare, nó cao cả và nó xấu xí, tóm lại nó muốn ôn cả mọi "gam" tình cảm, thơ ca, triết lý.

Những năm cuối thế kỷ XIX, kịch Pháp chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa ẩn tượng trong thơ và họa, đi vào những giấc mơ, tạo nên những truyền thuyết mới, đầy ảo vọng; nổi lên là những kịch ẩn tượng chủ nghĩa và tượng trưng chủ nghĩa của nhà văn Bỉ viết tiếng Pháp Maurice Maeterlinck (1862-1949), Nobel 1911), tác giả *Con chim xanh* (*L'Oiseau bleu*, 1908).

Tôi tin rằng trong kịch Đoàn Phú Tứ, có Musset và nhất là Maeterlinck, kịch của ông là kịch tượng trưng chủ nghĩa và ẩn tượng chủ nghĩa, Cũng nên nói thêm rằng hội họa biểu hiện chủ nghĩa (Expressionisme), - con người và cái bóng của nó, con người và hình kép của nó, với những câu hỏi siêu hình:

"Tôi là ai?", "Cuộc sống là gì?", "Chúng ta đi đâu?", ảnh hưởng sâu sắc đến kịch Pháp thời bấy giờ. Rồi chủ nghĩa Dada "đập phá", và chủ nghĩa Siêu thực, với "cái viết tự động" và cái vô thức, với tên tuổi các kịch tác gia, như Apollinaire, Aragon<sup>(1)</sup>. Đồng thời, Antonin Artaud, Jean Genet, Paul Claudel nhìn về sân khấu phương Đông. Các ông có những công trình nghiên cứu về sân khấu Ấn Độ, Trung Quốc, Java, nhất là Nô của Nhật Bản. Sân khấu phương Đông thường hòa hợp đối thoại, múa và hát, và thường đó là sân khấu của những "cái bóng", bóng người mờ ảo, mang tính biểu tượng, mơ hồ, không rõ nét. Có những vở, trong đó nhân vật không nói, chỉ hát và múa; câu chuyện được

<sup>(1)</sup> Vở kịch *Couleur du Temps* (Màu thời gian, 1918) của Pollinaire; vở *L'Armoire à glace un beau soir* (1926) của Aragon... (các thư viện ở Hà Nội không có các vở kịch này; dẫn theo Michel Carron, Kịch ở Pháp (Le Théâtre en France). Encyclopédies d'aujourd'hui A. Colin, Paris, 1992, tr. 840.

một tiếng nói, từ hậu trường, tường thuật, nhịp nhàng với bóng nhân vật. Câu chuyện, tức "hành động kịch", hay bị ngắt quãng bằng những điệu múa, bài ca, thường không quan trọng; nhiều khi người xem đã "thuộc" những tích diễn, lấy trong thần thoại, trường ca, truyền thuyết. Múa, hát và trang phục diễn viên, chiếm lĩnh tâm hồn người xem (cum từ *Đi xem hát* xuất phát từ đó). Chẳng hạn, trên sân khấu Ấn Độ, ngón tay út của diễn viên như cong vút lên; "kể" với mọi người những tâm tình sâu kín, một bàn chân nghiêng ngửa như lớp sóng, nói về một quãng đời đã qua, con mắt vũ nữ như "múa" cùng thân hình uốn lượn chuyển di trong không trung vô cùng tận.

Như vậy, trên sân khấu phương Đông, đối thoại không phải là ngôn ngữ duy nhất, mà còn những ngôn ngữ của múa, hát, cái bóng v.v... Ở Nhật Bản, Nô (có nghĩa là *Giấc mơ*) là sự tiếp diễn những ảo ảnh. Nô ra đời từ thế kỷ thứ XIV do Zeami sáng tạo. Nô kể những giấc mơ: khi mở màn, một nhân vật ngồi ở góc sân khấu; nhân vật thứ hai xuất hiện, dưới hình thức một thần linh hay một bóng ma: đó là một giấc mơ, hay một ám ảnh, một kỷ niệm xưa của nhân vật thứ nhất. Nhân vật thứ hai biến đi, rồi trở lại, không còn là một hình bóng mơ hồ nữa, mà một thiếu nữ tuyệt đẹp, hoặc một tráng sĩ; nó múa, gợi lại một câu chuyện quá khứ, - một mối tình hoặc một bi kịch, một chiến công. Câu chuyện bắt đầu, được kể bằng múa, hát, đối thoại. Nô, sự kế tiếp những giấc mơ, hấp dẫn các nghệ sĩ phương Tây. Năm 1922, P. Claudel cho diễn ở Tokyo vở *Người đàn bà và cái bóng của mình*, cấu trúc theo mô hình kịch phương Đông, được hoan nghênh nhiệt liệt<sup>(1)</sup>.

Vào những 50, nổi lên phong trào *Kịch mới* (*Nouveau Théâtre*), mà các nhà phê bình gọi là *Kịch phi lý*, với những tên

<sup>(1)</sup> Dẫn theo Marie-Claude Hubert - *Le Théâtre (Kịch)*, A. Conlin, Paris, 1988, tr. 135.

tuổi lừng lẫy, như Beckett, Ionesco, Adamov... Rồi *Kịch tự sự* của Brecht làm đảo lộn các mô hình kịch truyền thống, từ Kịch bản đến Trình diễn và người xem, với phương châm chỉ đạo bao trùm: "khoảng cách hóa" (*Distanciation*, có nơi dịch *Lạ hóa*); Brecht chịu ảnh hưởng của sân khấu phương Đông.

Muốn hiện đại hóa một nền văn học (ở đây chỉ đề cập thể loại kịch), không những phải hiểu biết, dù sơ lược, lịch sử, sự biến diễn của những nền văn học lớn của loài người, mà chủ yếu, hiểu biết cái *tinh thần* của nó.

Qua một số nét hết sức sơ lược (tôi xin lỗi, vì nó quá đơn giản) trình bày bên trên về kịch Pháp, riêng tôi nghĩ, nó có mấy đặc điểm sau đây:

1) Sáng tạo, luôn luôn sáng tạo, không ngừng sáng tạo, đó là *tinh thần* quan trọng số một của kịch Pháp trong năm, sáu thế kỷ vừa qua. Các nghệ sĩ sáng tạo phối hợp nhịp nhàng với các nhà nghiên cứu, trên cơ sở truyền thống và cái "nội sinh", tiếp nhận chủ nghĩa biểu hiện của Bắc Âu, tiếp thu tinh thần biểu tượng, tính huyền ảo, cái siêu hình của phương Đông, cái mà kịch Pháp thiếu, nó vốn là duy lý và duy cảm. Trong khi kịch trên thế giới trải qua những biến động kỳ ảo như vậy, thì ở một số nước, sân khấu trì trệ, không tìm thấy phương hướng phát triển. Ở Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX, kịch có những biến đổi nhanh chóng, đáng trân trọng, trong vòng hai ba mươi năm, trước năm 1945. Thoạt tiên, các nhà khoa học, các nghệ sĩ "Tây học" phát hiện một hình thái sân khấu mới: *Kịch*. Người ta dịch, phóng tác, rồi sáng tác. Báo chí, xuất bản cho in những vở kịch đầu tiên, theo mô hình kịch cổ điển Pháp (phần lớn là Hài kịch Molière). Chỉ một thời gian ngắn, các kịch sĩ, đạo diễn tài năng, đầy nhiệt huyết ra đời, với những sáng tác, những đoàn nghệ thuật kịch, những nghệ sĩ diễn xuất trí thức trẻ đẹp, tô điểm

cho sân khấu hiện đại Việt Nam, những sắc màu, âm vang mới, cuốn hút một lớp đông đảo công chúng đô thị, chủ yếu những học sinh, sinh viên, thanh niên trí thức. Cảnh tượng sân khấu kịch, nhất là sáng tác kịch bản, thật ngoạn mục, hầu như gần đủ các loại hình kịch hiện đại của thế giới lúc bấy giờ: kịch lăng mạn, kịch hiện đại, kịch tượng trưng chủ nghĩa, kịch thơ, với bao nhiêu vở chắc chắn sẽ tồn tại mãi: *Ông Tây An-nam*, *Kim Tiên*, hai tập kịch ngắn *Mơ hoa*, *Những bức thư tình*, *Vũ Như Tô*, *Ngã ba*, v.v... Tóm lại, đó là *một thời sáng tạo phong phú*.

2) Sự kết hợp phương Đông và phương Tây (lý trí với tâm linh, lôgic với huyền ảo, thế tục với linh thiêng, quan sát với mờ ảo, v.v..) là xu hướng của nghệ thuật toàn nhân loại; nhất là hiện nay, với thời đại Tin học, lúc nào cũng có hàng ngàn vệ tinh bay quanh trái đất nối liền các dân tộc, các quốc gia, tưởng như không còn biên giới, thì việc giao lưu văn hóa, nghệ thuật, văn học, là một nhu cầu, một khát vọng cao đẹp của tất cả mọi người. Tinh hoa các nghệ thuật dân tộc (Đông, Tây, Bắc, Nam) hòa nhập, hòa tan với nhau, tạo thành tinh hoa những nghệ thuật mới của toàn nhân loại, thu hút tâm hồn toàn nhân loại; dân tộc nào cũng thấy tinh thần dân tộc mình ở những nghệ thuật hiện đại, đa âm sắc đó. Hơn một thế kỷ nay, phương Tây *tích cực* tìm về phương Đông, và phương Đông tìm về phương Tây, và tiếp nhận của nhau cái Tinh thần, cái phần linh hồn mà mình thiếu. Bởi vậy, văn học, nghệ thuật hiện đại, tức là của toàn thể loài người, ngày càng "đầy đặn", khoẻ mạnh, phong phú; và từ đó, mỗi dân tộc lại bồi bổ cho văn học, nghệ thuật của mình chuyển sang bước mới; tính dân tộc của một nền nghệ thuật không hề ngừng động, ao tù; nó không ngừng hiện đại hóa, nó luôn luôn biến chuyển, ngày càng sâu sắc, đa dạng. Văn

học, nghệ thuật của loài người, tổng hợp tinh hoa các nền văn học, nghệ thuật dân tộc, lại có biến động, đẹp hơn, cao hơn, có ý nghĩa hơn. Cứ như vậy, văn học dân tộc và văn học hiện đại của loài người quấn quít lấy nhau, nâng đỡ nhau, cùng phát triển trong cộng sinh. Tôi tin rằng sân khấu Nhật Bản chẳng hạn, hiện nay, cuối thế kỷ XX, không còn là sân khấu Nô hay sân khấu Búp Bê nữa. Sân khấu truyền thống dù tốt đẹp đến bao nhiêu, đều không hợp với con người hiện nay. Chắc rằng Nô chỉ diễn trong những ngày hội truyền thống, diễn cho du khách nước ngoài, cho những nhà nghiên cứu. Song *tinh thần* của Nô sẽ tồn tại mãi, được thế giới tiếp nhận, hiện đại hóa, nhân loại hóa. Hội Carnaval ở Pháp, Ý, Tân Ban Nha, Đức, v.v... ở các nước Mỹ La-tinh cũng vậy, dù nó là lễ hội vĩ đại, làm say mê toàn xã hội, từ em bé đến cụ già, cũng không ai hàng ngày "bắt" dân chúng mở hội Carnaval. Và, tôi tin rằng *tinh thần* của Nô và của Carnaval hiện nay, đã nhập và hòa tan vào sân khấu phương Tây, và nhạc hiện đại, cùng với Jazz, tạo thành những *Rook* những sân khấu quay, không đóng kín kiểu sân khấu cổ điển Pháp, tức kiểu Ý. Trong tác phẩm nổi tiếng khắp thế giới *Vương quốc các ký hiệu* (*L' Empire des signes* - Nhà x.b Albert Skina. Genève, 1993), nghệ thuật Nhật Bản, văn học Nhật Bản, từ âm thực đến chữ viết ("như rồng múa phượng bay"), thơ, hội họa, kiến trúc, v.v... được Roland Barthes trình bày như những biểu tượng, những ký hiệu, nhiều khi tách khỏi những sự vật, độc lập với những sự vật, - trong văn học, nghệ thuật phương Tây trước thế kỷ XX là văn học, nghệ thuật của "cái thật", "cái giống như thật", "cái quan sát", của đời sống, "cái tả thực". Balzac, (1799-1850), đỉnh cao chói sáng của "chủ nghĩa hiện thực", trong văn học Pháp, của "Tinh thần Pháp", tức đầu óc khoa học, chính xác, quan sát, vô cùng sâu sắc, kết hợp với trí

tưởng tượng phi thường, không loại trừ tư duy hư ảo (*fantastique*), một năm nữa (1999) sẽ được cả nhân loại kỷ niệm hai trăm năm ngày sinh - 1799-1999, - như năm "giáng sinh" của một thiên tài. Song, ông đã qua đời từ một thế kỷ rưỡi nay; sau ông, tiểu thuyết và văn học Pháp trải qua biết bao biến động làm rung chuyển thế giới văn chương: Zola với những huyền thoại "Minotaure", "Mê cung", truyện Dòng ý thức, tiểu thuyết mới vân vân. Song, thật đáng tiếc, ở nửa sau thế kỷ XX này, có những nhà văn phương Đông (sáng tác, phê bình, lý luận...) "bỏ quên" tinh thần mỹ học của mình, khi mà chính phương Tây, từ hơn một thế kỷ nay, hướng về phương Đông với những nghệ thuật biểu tượng, "cái ảo mờ", "những cái bóng", "cái tâm linh", "cái siêu hình", "cái linh thiêng".

## Vấn đề thứ năm PHÊ BÌNH PHONG CÁCH HỌC

### 1. Phê bình văn học là gì?

Phê bình là khai thác các phương thức nghệ thuật của văn bản ngôn từ, để hiểu cái chứa đựng trong văn bản, "cái bên dưới - văn bản", tức là những cảm xúc, tư duy được văn bản biểu đạt. Các nhà thi pháp học miêu tả các hình thái nghệ thuật ấy và đúc kết thành những lý luận, những phạm trù nghệ thuật rất phong phú. Người phê bình tiếp nhận các phạm trù ấy làm cơ sở để phân tích một tác phẩm, - một bài thơ (Thi Pháp thơ) hay một quyển truyện (Thi Pháp Tiểu Thuyết). Người phê bình "giải mã văn bản", còn gọi là "làm nổ tung văn bản", rồi tổng hợp các mảnh vụn thành một cấu trúc chỉnh thể, toàn vẹn với những ý nghĩa nhiều tầng, nhiều lớp của nó. Người ta còn nói phê bình là "tháo dỡ" "tháo tung văn bản", làm nổi rõ lên bề mặt những gi

ẩn giấu bên dưới; người phê bình phát hiện, sắp xếp, liệt kê các cấu trúc nghệ thuật ấy, thật kỹ lưỡng, tránh bỏ sót, để hiểu tác phẩm. Người phê bình phải đọc tác phẩm nhiều lần, có khi mươi lần, hai mươi lần, người phê bình là một loại hình người đọc đặc biệt, "siêu đọc giả". Sau khi đọc và suy ngẫm, người phê bình viết một bài viết, bài viết này là một sáng tạo cá thể, một "siêu văn bản". Thi pháp học hiện đại nâng cao tầm cõi người phê bình, xứng đáng với khả năng hiểu biết và khả năng cảm thụ của người ấy.

Như vậy, phê bình đòi hỏi phân tích và tổng hợp, phê bình yêu cầu hiểu biết khoa học (ngôn ngữ học, ký hiệu học, cấu trúc luận, phân tâm học...) và có sức mạnh cảm thụ, nó vừa là lý trí vừa là tình cảm, nó là một thứ văn hóa có tính thẩm mỹ. Thiếu một trong hai "lực" này, phê bình văn học sẽ trở nên hoắc mày móc, khô cứng, chết (tính duy khoa học), hoặc tản漫, "duy tâm" (tính duy ấn tượng). Phê bình, cuối cùng, phải đạt chức năng chủ yếu là biểu hiện *cái đẹp* của văn bản (văn học là mỹ học của ngôn từ), là "mua vui" ("cũng được một vài trống canh" - Nguyễn Du).

## 2. Chút ít lịch sử phê Phê bình

Các nhà thi pháp học nhận định: Trước thế kỷ XIX, đã có nhiều nhà phê bình văn học: Aristarque, thời cổ đại, Boileau, thế kỷ XVII, Voltaire, Diderot, thế kỷ XVIII v.v..., nhưng phê bình, như một bộ môn khoa học về văn học, chỉ ra đời đầu thế kỷ XIX (khởi đầu ở Pháp là bà De Stael). Nửa đầu thế kỷ, Sainte - Beuve xây dựng phương pháp phê bình tiểu sử học; tiếp đó, nửa sau thế kỷ, là phương pháp: thực chứng luận (H.Taine), ấn tượng chủ nghĩa (J.Lemaitre); rồi đạt đỉnh cao với phương pháp luận Lanson (ngưỡng cửa thế kỷ XX).

Những năm 60 thế kỷ này, ở Pháp, diễn ra "một cuộc Cách mạng" nghiên cứu, phê bình văn học. Thi pháp học ra đời với nhiều tên tuổi lừng lẫy (Barthes, Doubrovski, Genette, Meschonnic, Mauron...), với nhiều tiếng nói khác nhau. Đến nay nhiều trung tâm nghiên cứu văn học, nhiều trường Đại học, và dân chúng, người đọc, đã chấp nhận phương pháp luận mới này, với nhiều mức độ, nhiều sắc thái. Nói chung, thi pháp hòa hợp những điểm mạnh của các phương pháp truyền thống với những nguyên tắc của phương pháp mới.

Nói ngắn gọn, ở phương Tây, trào lưu "phê bình mới" từ 1960 đến nay, đạt những thành tựu rực rỡ.

## 3. Hành trình phê bình phong cách học

Thi pháp và phong cách đều bao gồm hình thức và nội dung, nói chính xác hơn, cái biểu đạt và cái được biểu đạt, tức là, trong văn chương, các phương thức nghệ thuật và ý nghĩa, biểu đạt cái đẹp của con người, cuộc sống - cuộc sống xã hội và cuộc sống tâm linh. Người sáng tác đi từ ý tưởng đến văn bản, ngược lại, người phê bình đi từ văn bản đến ý tưởng. Hai cuộc "hành trình" ấy ngược chiều nhau.

Trong phê bình văn học hiện nay, xuất hiện nhiều thuật ngữ mới, mỗi bộ môn khoa học ra đời (diện tử học, vũ trụ học, tin học, sida học v.v...), các nhà khoa học sáng tạo những thuật ngữ mới (bộ nhớ, robot, computer, HIV...). Trong nghiên cứu, phê bình văn học cũng vậy, hàng trăm thuật ngữ mới ra đời (bài viết này chưa đề cập đến các thuật ngữ phức tạp: *texte, intertextualité, transtextualité, paratexte, incipit v.v...*), và nhiều thuật ngữ được mỗi nhà lý luận hiểu một cách, chẳng hạn: *thi pháp và phong cách*. Riêng tôi, tôi hiểu phong cách học, nói một cách đơn giản nhất, nghiên cứu những đặc trưng ngôn từ văn

chương của một tác giả, một tác phẩm, còn thi pháp học nghiên cứu "tính văn học" (littérarité) của một trào lưu, một thời đại (có thể gọi là "phong cách lớn". (Một số nhà lý luận đập nhập ý nghĩa của hai thuật ngữ này, một số khác hiểu ngược lại. Với tôi *phong cách cá thể hóa, thi pháp khái quát hóa*)<sup>(1)</sup>.

## Kết luận

1. Với thi pháp học *ngôn ngữ* trở thành "người anh hùng" của nghiên cứu, phê bình văn học.

2. Thi pháp học bao gồm ký hiệu học, phương pháp cấu trúc và những phương pháp khác, như phương pháp "phát sinh học" (génétique), phương pháp "chủ đề" (thématique), phương pháp triết học (như G.Bachelard), phương pháp phân tâm học (như Ch.Mauron), phương pháp lịch sử - xã hội học (Như L.Goldmann) vân vân.

3. Thi pháp là một trong nhiều phương pháp nghiên cứu, phê bình văn học. Mỗi nhà phê bình lựa chọn phương pháp tối ưu với "cái tặng" của mình, không loại trừ các phương pháp "truyền thống" (hay "cổ điển"), như phương pháp tiểu sử học, thực chứng luận, ấn tượng chủ nghĩa, phương pháp Lăngxông (Lansonisme)... Như vậy, một tác phẩm văn học lớn, sẽ được khai thác từ nhiều điểm nhìn, sẽ phong phú ý nghĩa thêm bội phần.

Thi pháp học là một tiếng nói mới, chiếm ưu thế trên thế giới từ ba mươi năm nay.

<sup>(1)</sup> Định nghĩa **phong cách**: **Phong cách** là sự cách biệt (độ lệch) giữa ngôn từ văn chương và lời nói thông thường, hàng ngày **phong cách** là một thông báo thừa: thừa phản tình cảm, chính cái thừa này làm nên văn chương; **phong cách** nhấn mạnh, cái làm người đọc chú ý, "giật mình". Có người gọi phong cách là "phương ngữ" (*dialecte*) của một nhà văn. Phong cách là sáng tạo của một cá tính cụ thể. Đến nay, một số người của một nhà văn. Phong cách là sáng tạo của một cá tính cụ thể. Đến nay, một số người ít hiểu biết (trên thế giới) vẫn tưởng rằng các nhà Phê bình mới dùng từ mới, phạm trù mới, là không cần thiết.