

ĐỔI MỚI VĂN HỌC TRUNG QUỐC GIAI ĐOẠN CUỐI THẾ KỈ XIX - ĐẦU THẾ KỈ XX QUA THỂ LOẠI KỊCH

Nguyễn Thị Mai Chanh

Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội

Tóm tắt. Một trong những thành tựu lớn nhất của quá trình đổi mới văn học Trung Quốc cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX chính là xác lập được một hệ thống thể loại mới dưới ảnh hưởng của văn học phương Tây, kết thúc vai trò lịch sử của hệ thống thể loại văn học cũ vốn không chỉ quyết định diện mạo của văn học cổ đại Trung Quốc mà còn quy định cả diện mạo của văn học các nước Đông Á khác tạo thành cái gọi là văn học của các nước thuộc khu vực văn hóa Hán. Quá trình đổi mới văn học thông qua các thể loại cơ bản như tiểu thuyết, thơ ca, kịch không chỉ có ý nghĩa góp phần làm nên diện mạo của nền văn học hiện đại, mà còn đóng góp một phần rất lớn vào công cuộc cách tân vĩ đại của xã hội Trung Hoa. Tuy không “kịch tính” như cuộc cách mạng tiểu thuyết; không vật vã, đau đớn như cuộc “trở dạ” đổi mới của thơ; song cũng như thơ ca và tiểu thuyết, công cuộc đổi mới của kịch diễn ra song song với sự đổi mới của nền văn học nói chung, đồng thời cũng là quá trình tương tác song song giữa các yếu tố bản thổ truyền thống và các yếu tố ngoại lai.

Từ khóa: Văn học Trung Quốc, đổi mới văn học, hiện đại hoá, kịch, Tào Ngụ, văn học hiện đại.

1. Mở đầu

Giai đoạn cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX là giai đoạn vô cùng “mãn cảm”, là bước ngoặt có tính lịch sử, đồng thời cũng là điểm khởi phát một kỉ nguyên mới của xã hội cũng như của văn học Trung Quốc. Cũng như các nền văn học khác trong khu vực Đông Nam Á, văn học Trung Quốc giai đoạn này có sự tiếp xúc, chịu ảnh hưởng của văn học phương Tây, mang ý nguyện cải cách trên nhiều phương diện và đã dần thoát khỏi những ràng buộc, những quy phạm của văn học trung đại, phát triển theo hướng hiện đại. Những quan niệm nghệ thuật mới hình thành, nhiều trào lưu, khuynh hướng, thể loại văn học mới ra đời, đó chính là những tiêu chí quan trọng xác định nền văn học Trung Quốc đã bước sang thời kì mới, hoà vào dòng chảy của văn học thế giới. Tìm hiểu quá trình đổi mới của giai đoạn văn học này có ý nghĩa cung cấp những chỉ dẫn cho việc tiếp nhận văn học hiện đại Trung Quốc - nền văn học đã đạt được thành tựu to lớn, góp những gương mặt văn nhân xuất sắc cho văn học thế giới thế kỉ XX như Lỗ Tấn, Ba Kim, Quách Mạt Nhược, Tào Ngụ... Mặt khác, việc tiếp nhận và định hướng tiếp nhận nền văn hóa, văn học của nước láng giềng vốn có ảnh hưởng sâu rộng tới nền văn hoá, văn học Việt Nam cho độc giả Việt Nam luôn là nhiệm vụ được các nhà nghiên cứu nước ta từ xưa đến nay hết sức quan tâm. Tuy nhiên, so với

Ngày nhận bài: 15/10/2017. Ngày sửa bài: 28/10/2017. Ngày nhận đăng: 20/1/2018.

Liên hệ: Nguyễn Thị Mai Chanh, e-mail: maichanhnguyen@gmail.com.

các giai đoạn văn học trước, văn học Trung Quốc giai đoạn cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX vẫn là một khoảng khá sơ sài trong lịch sử tiếp nhận ở nước ta. Vấn đề tìm hiểu sự đổi mới văn học nói chung, loại thể kịch nói riêng chưa được các nhà nghiên cứu quan tâm thoả đáng. Trong các giáo trình *Văn học Trung Quốc* của các nhà nghiên cứu Việt Nam, tác gia kịch Tào Ngưu đã được nói đến nhưng chỉ mang tính chất giới thiệu khái quát đôi nét về tác giả và điểm qua giá trị nội dung của hai tác phẩm *Lôi Vũ*, *Nhật xuất* [5, 6]. Bài viết này hi vọng góp phần bổ sung vào khoảng trống do điều kiện nghiên cứu khó khăn giai đoạn trước để lại.

2. Nội dung nghiên cứu

2.1. Sự tương tác hai chiều - đổi mới văn học và đổi mới kịch

Lịch sử kịch Trung Hoa có chiều dài khoảng 800 năm, khởi từ Nam Tống với hí văn; qua tạp kịch đời Kim, Nguyên; đến truyền kì đời Minh, Thanh [1]. Cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX, nhiều tác gia kịch tiến hành cải cách Kinh kịch. Một trong những thử nghiệm lưu hành khá rộng rãi thời kì ấy là “kịch thời trang” (Thời trang tân kịch). Đổi mới kịch truyền thống giai đoạn giao thời gặp lúc “nhập khẩu” kịch phương Tây đã hình thành nên phong trào diễn kịch trong các trường học. Hoạt động diễn kịch thực ra được khởi xướng lần đầu tiên bởi các lưu học sinh Trung Quốc tại Tokyo năm 1907 với nhóm diễn “Xuân Liễu Xã”. Ngay trong năm đó, ở Trung Quốc xuất hiện “Thượng Hải Xuân Liễu Xã”. Hai năm sau, đoàn kịch Trường Nam Khai, thành phố Thiên Tân cũng được thành lập và tổ chức diễn “tân kịch”. Đây được xem là mốc đánh dấu cho sự khởi xướng kịch nói Trung Quốc [2]. Từ sau 1910, “tân kịch” được gọi là “văn minh kịch”, bắt đầu dùng hình thức kéo và hạ màn. “Kịch văn minh” lúc bấy giờ còn được gọi là “kịch bạch thoại”. Đến năm 1928, thể kịch này được tác gia Hồng Thâm đề xuất tên gọi: “thoại kịch” (kịch nói), dụng ý để phân biệt với hí khúc, ca kịch, vũ kịch, kịch câm.

Có thể nói, Hồng Thâm (1894 - 1955) được xem là người đặt nền móng cho kịch nói Trung Quốc. vở kịch đầu tay của ông nhan đề *Người bán lê* viết năm 1915 chính là vở kịch đầu tiên sử dụng đối thoại khẩu ngữ thông thường, chứ không phải nói lối hay ngâm, hát như kịch truyền thống. Năm 1916, sau khi soạn vở kịch nói thứ hai mà ngay nhan đề của nó đã cho thấy ý hướng dùng kịch nói phản ánh hiện thực xã hội (tác phẩm *Thảm kịch dân nghèo*), Hồng Thâm du học Hoa Kỳ. Hai năm sau, ông thi đậu vào Đại học Harvard, theo học thạc sĩ ngành kịch với nhà lí luận kịch nổi tiếng G.P. Baker. Thời gian này, ông đã soạn vở kịch nói bằng tiếng Anh nhan đề *Cầu vồng* (1919). Về nước năm 1922, Hồng Thâm dạy học tại Đại học Phúc Đán, Đại học Tế Nam (Thượng Hải). Cũng năm đó ông soạn và cho công diễn vở kịch nói nổi tiếng Triệu Diêm Vương. Năm 1924, ông biên dịch, dàn dựng vở *Lady Windermere's Fan*, vở diễn đã dành được thành công vang dội. Trong quá trình giảng dạy tại Đại học Phúc Đán, Hồng Thâm đã thành lập và lãnh đạo đoàn kịch của nhà trường, công bố bài viết Trung Quốc - Từ “tân kịch” bàn sang “thoại kịch” giải thích cho thuật ngữ “kịch nói” mà ông đề xuất. Hồng Thâm đồng thời cũng là bậc tiên phong của điện ảnh Trung Hoa. Tham gia nghệ thuật điện ảnh từ 1924, ông đảm nhiệm công việc biên đạo kịch bản phim cho Công ty điện ảnh Minh tinh (Mingxing Film Company) trong suốt thời gian từ 1925 - 1937. *Thân Đồ Thị* do ông soạn được xem là kịch bản phim đầu tiên của Trung Quốc.

Như vậy, kịch mới Trung Quốc hình thành đầu thế kỉ XX với công lao khởi xướng thuộc về Hồng Thâm, người đã học hỏi về kịch phương Tây trong thời gian lưu học Hoa Kỳ. Kịch nói Trung Quốc cho đến thời Ngũ Tứ về cơ bản đã chiếm lĩnh sân khấu. Người tiếp xúc với kịch phương Tây sớm nhất chính là các quan chức ngoại giao. Kịch nghệ phương Tây chấn động họ không chỉ bởi vẻ hoành tráng, hoa lệ của kiến trúc nhà hát; bởi diễn viên kịch có địa vị đáng trọng chứ không phải bị xem là “nghề mọn” như ở Trung Quốc; mà còn bởi việc bài trí sân khấu như cảnh thật,

đặc biệt kịch có tác động xã hội lớn lao. Thời ấy, các kiều dân phương Tây đến Trung Quốc ngày một đông. Thượng Hải là nơi có nhiều người ngoại quốc sinh sống nhất, những người này thường tự giải trí bằng cách diễn kịch. Nhà hát kiểu Tây đầu tiên mà họ xây dựng tại Thượng Hải là “Lan Tâm Đại Kịch Viện” (Lyceum Theatre) [4]. Dễ dàng nhận thấy, cùng với Bắc Kinh, Thượng Hải do tính cách đại đô thị Âu hóa sớm, đã trở thành chiếc nôi của sinh hoạt văn nghệ kiểu mới. Một trong những đại biểu có công đổi mới nghệ thuật kịch Trung Quốc tại Thượng Hải chính là Dư Thượng Nguyên. Dư Thượng Nguyên (sinh năm 1897) thoát đầu học văn học phương Tây tại Khoa Ngôn ngữ Anh - Đại học Bắc Kinh, thời gian này ông tham gia tích cực phong trào kịch sinh viên (đương thời gọi là “Kịch Ái Mi” - tên gọi tiếng Trung của từ “amateur” Anh ngữ). Từ 1923, Dư Thượng Nguyên du học ngành kịch tại Học viện Nghệ thuật - Đại học Carnegie Mellon, Hoa Kỳ. Kể đó, ông đi New York tìm hiểu thêm về sân khấu, cũng như văn học kịch phương Tây tại Đại học Columbia. Trở về Bắc Kinh, Dư Thượng Nguyên sáng lập “Trung Quốc Hí kịch xã” và trở thành nhà hoạt động sân khấu, nhà lí luận tân kịch lớn nhất Trung Quốc bấy giờ. Ông là tác giả của công trình Lý luận Phê bình hí kịch Tây Dương và Khái luận hí kịch. Đương thời, bản dịch tiếng Trung công trình *Kĩ xảo kịch nghệ* (Dramatic Technique của G.P. Baker) của Dư Thượng Nguyên là một trong những tài liệu tham khảo hàng đầu của ngành kịch Trung Quốc.

Nói đến công lao xây dựng nền kịch mới Trung Quốc không thể không nhắc đến Tào Ngu (1910 - 1996) - người được coi là tác gia kịch nói kiệt xuất, được ví như là Shakespeare của Trung Quốc. Từ khi vào học trường Trung học Nam Khai năm 1922, Tào Ngu đã tích cực tham gia hoạt động kịch, từng thủ vai chính trong vở *A Doll's House* của H. Ibsen trên sân khấu của trường. Đây cũng là thời gian nhà văn được đọc các tác phẩm văn học mới như *Gào thét*, *Nhật kí người điên* của Lỗ Tấn. Đặc biệt, kịch thơ *Nữ thần* của Quách Mạt Nhược đã gây ấn tượng sâu sắc đối với ông. Năm 1925, Tào Ngu tham gia Hội văn học Trung học Nam Khai, trở thành thành viên của “Nam Khai tân kịch đoàn” - một trong những kịch đoàn xuất hiện sớm nhất trong lịch sử kịch nói Trung Quốc. Sự kiện này đánh dấu bước khởi đầu cuộc đời sân khấu của Tào Ngu. Về sáng tác văn chương, Tào Ngu bắt đầu viết truyện đăng báo từ 1926. Tính đến năm 1933 - năm ông hoàn thành kịch phẩm *Lôi Vũ* nổi tiếng, ông đã đăng nhiều thơ, tạp văn và các truyện dịch của G. Maupassant trên nhiều báo, tạp chí. Những tác phẩm thơ như Nam phong khúc, Ngã tống biệt nhất cá mĩ lệ đích hành nhân là những tác phẩm đầu tay chịu ảnh hưởng mạnh mẽ kịch thơ *Nữ thần* của Quách Mạt Nhược. Năm 1929, Tào Ngu thi đậu khoa Văn học phương Tây - Đại học Thanh Hoa. Từ đây, ông bắt đầu tiếp xúc trực tiếp với tác phẩm của các kịch gia vĩ đại như W. Shakespeare, A. Trekhov, O' Neill... Cuối năm thứ nhất đại học, ông cùng với Tiền Chung Thư trở thành biên tập của tạp chí Thanh Hoa chu san.

Tào Ngu tốt nghiệp đại học năm 1934 với đề tài luận văn *Luận về Ibsen*. Trước lúc về dạy Anh văn ở trường Trung học Dục Đức, Tào Ngu gửi kịch bản *Lôi Vũ* cho tạp chí Văn học quý san. Nhà văn Ba Kim đọc duyệt và trực tiếp đưa lên chủ biên của tạp chí là Trịnh Chân Đạc. Văn học quý san kì 3 giới thiệu với công chúng kiệt tác *Lôi Vũ*. Lưu học sinh Trung Quốc tại Nhật Bản đặc biệt thích thú tác phẩm của Tào Ngu. Và *Lôi Vũ* đã xuất hiện trên sân khấu thủ đô Nhật. *Lôi Vũ* bản tiếng Nhật trở thành ấn phẩm bán chạy lúc bấy giờ tại Nhật. Lỗ Tấn sau khi đọc xong bản dịch Nhật ngữ *Lôi Vũ* liền xếp Tào Ngu vào hàng các tác gia kịch lớn nhất của văn học Trung Quốc. Trò chuyện với nhà báo Mĩ E. Snow, Lỗ Tấn đã giới thiệu các tác gia kịch hàng đầu của Trung Quốc gồm Quách Mạt Nhược, Điền Hán, Hồng Sâm và Tào Ngu - một người mới xuất hiện. *Lôi Vũ* ra mắt lần đầu trên sân khấu Trung Quốc vào ngày 17 tháng 8 năm 1935 tại thành phố Thiên Tân gây chấn động mạnh mẽ giới kịch nghệ. Sự xuất hiện của *Lôi Vũ* đột ngột giới thiệu với văn đàn Trung Quốc một ngôi sao sáng.

Lôi Vũ có một vị trí đặc biệt trong cuộc đời sáng tác của Tào Ngu. Có thể nhìn thấy ảnh

hưởng phương Tây rõ nét trong kịch phẩm này, đó là sắc thái bi kịch Hi Lạp, là phong cách kịch Shakespeare xen lẫn kịch Ibsen. Với *Lôi Vũ*, Tào Ngu đã có công trong việc Trung Quốc hóa thể loại kịch nói - một thể loại mới được du nhập vào sân khấu Trung Quốc vài thập niên đầu thế kỉ XX. Tác phẩm là một chỉ dấu quan trọng cho thấy sự trưởng thành thực sự của kịch hiện đại Trung Quốc. Các thể hệ diễn viên và đạo diễn Trung Quốc trong suốt thế kỉ XX đã diễn đi diễn lại thành công của *Lôi Vũ*, Tào Ngu thôi dạy ở trường trung học, quay về Đại học Thanh Hoa chuyên tâm nghiên cứu kịch. Với sự thúc giục, động viên của Ba Kim, Tào Ngu khởi bút soạn *Nhật Xuất*. Văn quý nguyệt san đã đăng dần kịch bản *Nhật Xuất* trong suốt từ kì I cho đến kì IV năm 1936. Trong lúc Tào Ngu soạn *Nhật Xuất*, tập hí kịch của ông đồng thời được xuất bản Phần 1, *Nhật Xuất* dự định sẽ có mặt trong Phần 2 của bộ sách. Khi *Nhật Xuất* được xuất bản, Đại công báo (phụ san Văn nghệ) tổ chức không dưới hai lần hội thảo, các cây bút lớn đương thời đều tham dự hội thảo. Đây chính là lần đầu tiên trong lịch sử kịch nói, thậm chí là lịch sử văn học hiện đại Trung Quốc, một tác phẩm đã trở thành đề tài của cả hội thảo có quy mô lớn. Danh tiếng kịch gia Tào Ngu ngày một vang xa. Đích thân Hiệu trưởng Học viện Kịch nghệ Quốc gia - cơ sở đào tạo nghệ thuật kịch chuyên nghiệp đầu tiên trong lịch sử Trung Quốc - đã mời ông đến Nam Kinh giảng dạy các chuyên đề về kịch. Tiếp theo đó, Tào Ngu liên tục gặt hái những thành công mới. Năm 1946, ông cùng Lão Xá đi Mỹ giảng kịch. Chính trong thời gian này, ông đã hai lần gặp và nói chuyện với B. Brecht - kịch tác gia nổi tiếng người Đức. Có thể nói, giai đoạn đỉnh cao trong cuộc đời sáng tác của Tào Ngu chính là giai đoạn trước 1949. Tính ra, từ 1934 cho đến 1941 ông đã sáng tạo cho sân khấu kịch nói Trung Quốc gần chục vở kịch có giá trị. Bốn trong số đó được gọi là “tứ đại danh kịch”: *Lôi Vũ* (1934), *Nhật Xuất* (1936), *Nguyên Dã* (1937) và *Bắc Kinh Nhân* (1941). Bóng dáng Tào Ngu bao trùm sân khấu Trung Quốc suốt thập niên từ 1930 đến 1940 của thế kỉ XX. Hiện nay, Trung Quốc đại lục đã lập Giải thưởng Tào Ngu để tôn vinh các kịch bản hàng đầu của sân khấu Trung Quốc đương đại.

Điểm qua các tên tuổi khai sơn phá thạch của nền kịch hiện đại Trung Quốc trong bước chuyển mình của cả nền văn hóa đầu thế kỉ XX cho thấy sự đổi mới kịch vốn gắn liền và đi song song với sự đổi mới nền văn học nói chung. Sự xuất hiện của báo chí, tạp san như là chỉ dấu của quá trình đổi mới nền văn học đã cung cấp cho kịch một chỗ để nó có thể biểu hiện mình trước khi có nhà hát kiểu phương Tây. Nói một cách cụ thể, các tác gia kịch trước lúc thực hiện dàn dựng trên sân khấu thì đã cho in dần các vở kịch trên các báo. Kịch bản được thưởng thức theo cách đọc-hiểu giống như đọc-hiểu văn bản một bài thơ, một thiên truyện, một cuốn sách - đó chính là biểu hiện mối tương tác hai chiều giữa đổi mới văn học và đổi mới kịch. Nếu như trước đây, nói đến kịch là nói đến diễn, kịch bản nếu có soạn ra giấy thì cũng chỉ là để gánh hát, kịch đoàn tập luyện; thì giờ đây, với tư cách là văn bản văn tự, kịch bản tồn tại như một sản phẩm độc lập được tiếp nhận trực tiếp bằng việc đọc-hiểu và phê bình, khảo cứu.

Có thể nói tại Trung Quốc, sự đổi mới nền văn học thể hiện trong lịch sử phát triển nghệ thuật kịch chính là ở bước chuyển từ trạng thái kịch chỉ chú ý diễn “tích” cũ, “đề tài” sẵn trong văn chương (bác học hay truyền khẩu) chuyển sang chủ động tạo ra kịch bản dự bị cho việc diễn. Các kịch bản đó là những sáng tạo tự thân, và về cơ bản, các nhà soạn kịch hoạt động như một nhà văn, tức là một người sử dụng cây bút, xử lí chất liệu ngôn từ sống động (trạng thái nói năng).

Nhìn từ góc độ ấy, chúng ta càng thấy được lí do sâu xa của việc đặt vấn đề xem xét quá trình đổi mới văn học qua trường hợp kịch. Và cũng từ tầm nhìn này, chúng ta thấy được tại sao kịch Trung Quốc buổi giao thời thế kỉ XIX-XX đã đổi mới bản thân nó theo hướng hiện đại bằng việc du nhập và bản địa hóa kịch nói phương Tây. Văn học giai đoạn này gắn với công cuộc hiện đại hoá. Sự hiện đại hóa trong lịch sử văn học cũng như văn hóa nói chung biểu hiện ở quá trình cá nhân hóa, cá tính hóa. Để hiểu vì sao mà trong thời hiện đại, vấn đề tác quyền và sở hữu trí tuệ

lại được đặt ra một cách rõ ràng như thế. Thời trung đại, sáng tác đương nhiên có dấu ấn cá nhân, nhưng trong phương thức sản xuất phong kiến, sáng tác tinh thần chưa phải là hàng hóa. Bước sang thời hiện đại, với phương thức sản xuất tư bản, viết văn, soạn kịch đã trở thành một nghề (kiếm sống). Các thiết chế nhà xuất bản, báo và tạp chí, rạp hát bán vé, chuyển đổi và bảo hộ tác quyền thể hiện một cách tập trung cái gọi là sự hiện đại hóa của một xã hội. Ở Trung Quốc, sang đầu thế kỉ XX, cũng như các sáng tác thơ, truyện, các kịch bản đã trở thành một tài sản của nhà soạn kịch. Khi các đoàn kịch chuyên nghiệp xuất hiện và những đoàn kịch này khi diễn một vở nào đó thường phải xin phép tác giả kịch bản.

Việc chuyên môn hóa soạn thảo kịch bản cũng là một biểu hiện của quá trình đổi mới nền văn học nghệ thuật giai đoạn cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX. Khác với thời trung đại, diễn viên thuộc và truyền khẩu trực tiếp kịch bản, giờ đây xuất hiện nhà soạn kịch ngồi viết kịch bản. Việc viết kịch bản ấy tuân theo những thể thức thi pháp nhất định, do đó tìm hiểu kết cấu của kịch bản cũng là một cách giúp chúng ta thấy rõ sự đổi mới của cả nền văn học nghệ thuật Trung Quốc đầu thế kỉ XX. Một kịch bản nhìn chung gồm hai phần. Phần chung gồm có: 1) Các vai, như danh xưng, độ tuổi, nghề nghiệp, đặc điểm ngoại hình, . . . ; 2) Địa điểm diễn ra câu chuyện; và 3) Thuyết minh bài trí toàn cảnh và từng hồi của vở kịch. Phần thứ hai của vở kịch là diễn biến câu chuyện. Diễn biến này được phân thành từng Màn. Nhà soạn kịch bản ghi rõ “Mở màn” và “Hạ màn” để đánh dấu quá trình diễn. Đây cũng là điều phân biệt với kịch thời trung đại hay kịch diễn dân gian của các gánh hát. Các màn kịch lại được kịch bản ghi rõ từng Hồi. Mỗi hồi tiếp tục được chia ra từng Lớp nhỏ. Kịch bản chỉ rõ các vai kịch xuất hiện đến tận từng lớp kịch. Cho tới khi MÀN HẠ là lúc kết thúc vở kịch. Nhà soạn kịch ngoài ra còn hướng dẫn rõ về thiết kế mỹ thuật “mô phỏng” cảnh trí nơi câu chuyện sẽ diễn ra. Đây là thành phần tương đương với cái gọi là không gian hay ngoại cảnh miêu tả trong tiểu thuyết. Tất cả những điều trên đều phải thể hiện ra trên giấy - tức văn bản hóa thành một sản phẩm độc lập có thể đọc và cũng là để đem diễn (đưa lên sân khấu). Dưới nhãn quan của hiện đại hóa, người ta gọi đó là sự “chuyên môn hóa”.

2.2. Tương tác song song giữa các yếu tố bản thổ truyền thống và các yếu tố ngoại lai trong quá trình đổi mới kịch

Trong lịch sử nghiên cứu phê bình văn học tại Trung Quốc từng xuất hiện ý kiến cho rằng, quá trình đổi mới kịch nói riêng, cả nền văn học nghệ thuật nói chung về cơ bản là do ảnh hưởng của văn hóa văn minh Tây Dương. Quan điểm này nhấn mạnh đến yếu tố “mô phỏng” và “di thực”. Nhiều học giả đã bỏ công chứng minh theo cách thống kê số liệu định lượng có bao nhiêu thể loại mà văn học Trung Quốc không có, sau đó đã được nhà văn cụ thể nào du học trở về “vận dụng”; lại có người cố gắng đi sâu vào nội dung tư tưởng tìm kiếm và phân biệt những đề tài, chủ đề nào vốn “không có” trong văn học bản thổ, về sau do sự du nhập của những học thuyết và chủ nghĩa nhất định mà đã được đưa vào Trung Quốc. Về kịch cũng vậy, các nhà nghiên cứu này phân tách chỉ ra đâu là yếu tố “nhập khẩu”, đâu là yếu tố dân tộc. Chẳng hạn, các yếu tố như “phông-màn”, “âm thanh/tiếng động” có tính chất minh họa được xem là “đồ Tây”. Lỗi khảo cứu đó không phải là không đưa lại những kết quả cụ thể, nhưng cái kết luận rút ra là nôm na và máy móc. Với cách nhìn như thế, quá trình đổi mới văn học và kịch tại Trung Quốc cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX rút gọn lại chỉ là quá trình “Anh hóa”, “Pháp hóa”, “Đức hóa” và “Nhật Bản hóa”.

Trên thực tế, quan điểm đó đã bỏ qua quy luật tương tác tương hỗ văn hóa. Văn học nghệ thuật không phải là đồ cơ khí hay công nghệ sản xuất, hay giống mới trong nông nghiệp. Chúng tôi nghĩ, cần phải nhấn mạnh đến tương tác giữa các yếu tố bản thổ và yếu tố ngoại lai. Sự hình thành của nước Trung Hoa mới và các cuộc vận động tân văn hóa, các chủ trương “Trung thể Tây dụng” cùng sự mở cửa và đổi mới hoàn toàn về giáo dục đã tạo ra cả một lớp chủ thể mới. Là du nhập, là

Tây hóa hay Nhật Bản hóa đi nữa thì cũng được thực hiện bởi những chủ thể dân tộc ấy. Đó là lí do tại sao mà khi công chúng phương Tây xem tranh Từ Bi Hồng thì chỉ thấy đó là những tác phẩm hội họa Trung Hoa nhưng vẽ bằng sơn dầu. Sự nhập khẩu cây cọ, sơn dầu, vải toan không thể là lí do để nói tranh Trung Hoa đã “Tây hóa” và lối vẽ sơn dầu là điều quyết định quá trình “hiện đại hóa” hội họa Trung Quốc. Cũng vậy, không có truyền thống “truyền kì”, “chính/ngoại/liệt truyện” thì cũng không có truyện ngắn hiện đại, càng không có chuyện chỉ trong vòng vài thập niên, văn học Trung Quốc lại có thể xuất hiện những tác gia truyện ngắn ngang tầm thế giới như Lỗ Tấn. Tương tự, không có tự sự chương hồi trường thiên như *Hồng Lâu Mộng*, *Nho Lâm Ngoại Sử* thì cũng khó có thể xuất hiện Lão Xá, Mao Thuấn, Lâm Ngữ Đường. Cuộc vận động văn học bạch thoại có sự tham gia của Tân thi (Thơ mới), song Thơ mới Trung Hoa làm sao đi đến thành tựu khi không đứng trên nền tảng của những Kinh Thi, thơ ca Nhạc Phủ, Đường thi và cả Tống từ nữa?

Trong loại thể kịch cũng thế, hàng trăm vở tạp kịch sáng tác trong gần một thiên niên kỉ của Trung Hoa dĩ nhiên là vốn quý và là nền tảng tinh thần cho công cuộc đổi mới, cách tân nghệ thuật kịch đầu thế kỉ XX của các nhà soạn kịch hiện đại Trung Quốc. Những nhà soạn bi kịch, hay kịch lãng mạn thế kỉ XX của Trung Quốc đều đã hấp thu dưỡng chất nghệ thuật từ các kiệt tác *Đâu Nga oan* của Quan Hán Khanh, *Tây sương ký* của Vương Thực Phủ, *Mẫu đơn đình* của Thang Hiến Tổ. Chỉ trên cơ sở đó, họ mới mở cửa đón chào nổi W. Shakespeare, Molière, P. Corneille, G.E. Lessing, hay B. Brecht. Nói như thế có nghĩa rằng, các tác gia kịch Trung Quốc hiện đại bên cạnh chịu ảnh hưởng của văn nghệ nước ngoài, còn tiếp nhận dưỡng chất tinh thần bên trong từ các tác gia lớn trong quá khứ của chính dân tộc mình. Cả một nền văn hóa hàng ngàn năm đã nâng tầm cho họ. Rất nhiều nhà phê bình hiện đại nhìn thấy ảnh hưởng sâu đậm của đại thi hào Khuất Nguyên trong sáng tác của Quách Mạt Nhược. Màu sắc lãng mạn cao độ trong kịch thơ Quách Mạt Nhược rõ ràng là chịu ảnh hưởng từ các tác phẩm vĩ đại của thi nhân nước Sở thời Chiến Quốc.

Bên trên chúng tôi đã nói tới vấn đề chủ thể tiếp nhận ảnh hưởng. Chính bản thân các nhà văn Trung Quốc với vốn văn hóa dân tộc vốn có, với tâm hồn, tư tưởng Trung Hoa mới làm nên quá trình đổi mới văn nghệ. Mà suy đến cùng, sở dĩ có thể bàn đến vấn đề chủ thể tiếp nhận ấy là vì một điều cơ bản và cốt lõi - vấn đề ngôn ngữ. Sự thực đơn giản là, nếu các chủ thể tác giả Trung Quốc không còn sáng tác bằng Hán ngữ, mà lại viết thẳng bằng các thứ tiếng Tây phương mà chính họ từng sử dụng như là ngôn ngữ thứ hai, thì đã chẳng thể nào bàn gì được tới vấn đề gọi là quá trình đổi mới văn học và kịch. Trung Hoa đã thực hiện cuộc “cách mạng” bạch thoại trong sáng tác. Và đây chính là một sự chuẩn bị thiết yếu nhất cho sự đón nhận ảnh hưởng của văn học phương Tây. Trong Bạch thoại văn học sử, vị chủ soái phong trào Ngũ Tứ - Hồ Thích cũng từng nói tới sự tương tác song song giữa các yếu tố bản thổ truyền thống và các yếu tố ngoại lai trong quá trình đổi mới văn học nói chung, đại ý là: văn học bạch thoại không phải là thứ được nhào vát ra trong thời gian ba, bốn năm của phong trào Ngũ Tứ; nếu không có lịch sử ngàn năm của văn học quốc ngữ bạch thoại, thì trong ba bốn năm ấy quyết không thể tạo nên sự hưởng ứng và tiếp trợ của bấy nhiêu người. Cuộc vận động sử dụng văn bạch thoại là xu hướng tự nhiên của lịch sử đổi mới, phát triển văn học. Bạch thoại chính là trạng thái sinh ngữ của Hán ngữ, là lời nói khẩu ngữ thực tế sinh động tươi mới, khác với văn ngôn khô cứng trong cổ tịch và kinh sách. Không dùng bạch thoại thì không có văn xuôi thực sự. Chỉ có bạch thoại mới giúp cho văn học Trung Quốc sản sinh tiểu thuyết với tư cách là một thể loại có tính cách “thế giới” thực sự. Nhưng bạch thoại không chỉ dùng trong tiểu thuyết. Chính kịch nói mới là cuộc hội ngộ thực sự của bạch thoại với nghệ thuật. Kịch Trung Hoa vừa lúc cuộc “vận động bạch thoại” đạt kết quả, cũng là lúc nó đủ nội lực để du nhập thể kịch nói của phương Tây. Từ đó, bên cạnh ca kịch, nhạc kịch - nơi mà chất liệu lời nói được sử dụng như là thứ tòng thuộc; thì giờ đây, với kịch nói (thoại kịch), lời nói đã trở thành “chính mình”.

Mọi cuộc cách tân văn hóa nói chung cũng như văn học nói riêng bao giờ cũng chỉ có thể thành công khi nó đã đủ nội lực và dựa trên những nhân tố “bên trong”, nhân tố bản địa đã có. Lịch sử cho thấy, một khi một nền văn hóa văn minh đã hình thành và có lịch sử nhất định, nó không dễ dàng bị xâm thực bởi những yếu tố văn hóa khác. Văn hóa Trung Quốc những thập niên đầu thế kỉ XX cho thấy lịch trình đi từ truyền thống đến hiện đại của văn học nghệ thuật Trung Hoa là sự chuyển mình nội tại, tích cực, chứ không chỉ đơn giản là quá trình “nhập khẩu” và “bài thải”.

3. Kết luận

Đổi mới văn học, ngẫm kĩ là sự đổi mới tư tưởng, tâm hồn con người. Hơn bất cứ lĩnh vực nào, sự đổi mới tâm hồn, tư tưởng, tư duy và tinh thần của một dân tộc được phản ánh trực tiếp nhất ở lĩnh vực nghệ thuật. Trong nghệ thuật, thì văn chương (thơ ca, tiểu thuyết, kịch) lại là chỗ biểu hiện trực tiếp nhất các thành tựu đổi mới tư tưởng, tâm hồn nói trên. Đó là vì, như Karl Marx đã nói “ngôn ngữ là hiện thực trực tiếp của tư tưởng”, mà văn chương thì lại sử dụng ngôn ngữ vừa như là công cụ, vừa như là chất liệu. Quá trình đổi mới văn học Trung Quốc giai đoạn cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX xuất phát từ cả hai nguyên do: sự ép buộc và sự chủ động, tự giác. Nguyên nhân chính dẫn tới sự ra đời của các thể loại văn học mới mẻ, đó chính là việc đất nước mở cửa cho phương Tây và hiện đại hoá xã hội truyền thống, nói tóm lại đó là kết quả của quá trình tiếp xúc văn hoá Đông - Tây. Cùng với sự du nhập tiểu thuyết hiện đại và sự hình thành thơ mới, sự xuất hiện của kịch nói đã góp phần đắc lực vào việc biến đổi toàn bộ nền văn học Trung Hoa trong suốt chặng đường giao thời giữa hai thế kỉ XIX - XX, đưa nền văn học này hội nhập vào quá trình phát triển chung của văn học thế giới.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Không lẫn với “*Đường truyền kì*” - một thể loại văn xuôi tự sự tương tự truyện ngắn lãng mạn, “*Truyền kì Minh - Thanh*” là một thể loại kịch diễn. Một kịch bản có khoảng 30 cảnh diễn, chia thành hai phần. Nhìn chung, đây vẫn là một loại nhạc kịch, dù kịch bản vẫn có thể được đọc. Các tác phẩm nổi tiếng có *Mẫu Đơn Đình*, *Minh Phượng Kì*.
- [2] Tại Việt Nam, buổi công diễn vở kịch *Người bệnh tưởng* của Molière tại Nhà hát thành phố Hà Nội (tức Nhà hát Lớn Hà Nội) ngày 25 tháng 4 năm 1920 có thể xem là mốc đánh dấu sự xuất hiện của một thể loại sân khấu mới. Một năm sau, kịch bản vở kịch nói Việt Nam đầu tiên là *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long xuất hiện trên tạp chí Hữu Thanh số 4, 5 (9/1921). Chưa đầy tháng sau, ngày 22/10/1921 kịch phẩm này được diễn tại Nhà hát lớn Hà Nội. Đây có lẽ là cột mốc mở đầu trên con đường phát triển của kịch nói Việt Nam cả về văn học và sân khấu.
- [3] Thống kê cho thấy trong khoảng thời gian trước sau cuộc vận động Ngũ Tứ, Trung Quốc có gần hai trăm vở kịch của các tác giả kịch trên thế giới như: Shakespeare, H.J. Ibsen, W. Goethe, A.P. Chekhov, Molière, G.B. Shaw, H. Galsworthy, G. Hauptmann, A. Strindberg... đã được dịch sang tiếng Trung.
- [4] Lan Tâm Đại Kịch Viện (Lyceum Theatre) đến năm 1953 đổi tên thành Kịch trường Nghệ thuật Thượng Hải - là nơi công diễn các vở kịch mới của Trung tâm nghệ thuật kịch nói, thuộc Kịch viện Nhân dân Thượng Hải. Năm 1991, nhà hát này trở về với tên gọi ban đầu Lan Tâm Đại Kịch Viện. Nhà hát này tương tự như Nhà hát lớn tại Việt Nam - một công trình kiến trúc kiểu Pháp, từ đầu thế kỉ XX đã trở thành nơi diễn ra những cuộc "tiếp xúc" đầu tiên giữa Việt Nam với văn hóa, nghệ thuật phương Tây.
- [5] Nhiều tác giả, 1964. *Lịch sử Văn học Trung Quốc*. Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
- [6] Nhiều tác giả, 2015. *Giáo trình Văn học Trung Quốc*. Nxb Đại học Quốc gia, Tp. Hồ Chí Minh.

ABSTRACT

Reform of Chinese literature from late 19th century to early 20th century in play

Nguyen Thi Mai Chanh

Faculty of Literature, Hanoi National University of Education

One of the greatest achievements of Chinese literature reform from late 19th century to early 20th century is to establish a new system of forms under the influence of Western literature, which helps to end the historical role of the old literature in defining both ancient Chinese and Eastern countries' literature to create a so-called literature of Sinicized regions. The renovation of literature in fundamental literary forms like novel, poetry and play not only contributes to modern literature but also plays a significant role in the grand modernization of Chinese society. Though being not "dramatic" as novel revolution; not sorrowful as the "birth-labouring" reform of poetry; play reform, similar to that of poetry and novel, happened in correspondence with the overall modernization of literature and was also the parallel interaction between local traditional and foreign elements.

Keywords: Chinese literature, literary reform, modernization, play, Cao Yu, modern literature.