

VẤN ĐỀ TRƯỜNG NGỮ NGHĨA

trong ngôn ngữ kịch

NGUYỄN LIÊN

Litman trong cuốn *Cấu trúc của văn bản nghệ thuật* viết rằng: «*Tinh tiết là sự di chuyển của nhân vật trên các trường ngữ nghĩa và trường tâm niệm học.*»

Nhìn vào nghệ thuật kịch, ta cũng có thể thấy tinh huống xung đột và sự va chạm giữa các tình cách cũng diễn ra trên các trường ngữ nghĩa, hay nói một cách cụ thể hơn là: nhờ vào sự hoạt động của các trường ngữ nghĩa, các yếu tố ngôn ngữ mà tinh huống, xung đột và các tình cách trong kịch được thể hiện rõ nét.

Đối với kịch là một hệ thống hành động, đồng thời cũng là những hệ thống ngữ pháp, ngữ nghĩa, ngữ âm... Muốn sáng tác nên những vở kịch xuất sắc, nhà soạn kịch không những phải biết qua tinh huống và xung đột để phân loại hiện thực cuộc sống, mà còn phải biết dùng nghệ thuật ngôn từ thể hiện rõ nét chủ đề, tâm lý, tình cách nhân vật v.v...

Theo tôi, ở đây, khái niệm «*câu từ*», «*trường ngữ nghĩa*» quả là rất thích hợp với việc tìm hiểu ngôn ngữ kịch. Vì đa thoại và một phần đa thoại là phương tiện chủ yếu của nghệ thuật kịch, nên hơn nhưn lĩnh vực khác, tư ngữ trong lời kịch cần phải có tinh huống cụ thể nơi, có sức hút và sự biến trường mạnh mẽ để hình thành những «*trường ngữ nghĩa*». Trong ranh giới của «*trường*» giữa các từ có quan hệ ngữ nghĩa hữu cơ: đó là quan hệ cấp bậc, bổ sung hoặc quan hệ đối lập, tương phản. Nghệ thuật kịch cũng là nghệ thuật ngôn từ, nên quá trình xây dựng hình tượng và triển khai hành động kịch cũng là quá trình triển khai các phương tiện ngôn ngữ. Nhưng đặc điểm và cách tổ chức các phương tiện ngôn ngữ này như thế nào lại tùy thuộc vào đặc điểm có tính loại biệt của nghệ thuật kịch (đặc điểm khác với các thể loại văn học khác). Gorki từng nói về đặc điểm này như sau: «... Các nhân vật kịch hình thành là do những lời lẽ và tuyệt đối chỉ do những lời lẽ ấy mà thời nghĩa là tác giả xây dựng nhân vật bằng ngôn ngữ hội thoại, chứ không phải bằng ngôn ngữ miêu tả» (1).

Như vậy, kịch chủ yếu chỉ sử dụng một hình thức ngôn ngữ là đối thoại (và một phần rất hạn chế là độc thoại) nhằm khắc họa tình cách, học lý hành động kịch. Nhưng còn việc thể hiện và nhấn mạnh tư tưởng chủ đề của kịch thì tác giả sử dụng hình thức ngôn ngữ nào? Vì bản thân tác giả không được phép

(1) Gorki *Bản về văn học*, tập 2, NXB Văn Học Hà Nội 1970, trang 117-118

đứng ra kể chuyện, bình luận và giải thích các trong văn xuôi, nên tư tưởng chủ đề cũng chỉ có thể hàm chứa trong hình thức đối thoại. Do đó, ở đây có thể thấy rõ một điều khá rõ ràng văn xuôi và thơ: chỉ có một hình thức đối thoại, nhưng công việc tổ chức và cấu tạo từ ngữ vẫn phải thực hiện hai nhiệm vụ: vừa khắc họa hành động và tính cách của các nhân vật lại vừa nêu bật và nhấn mạnh tư tưởng nghệ thuật. Vậy đối thoại có hai nhiệm vụ và cũng vì thế nó hàm chứa hai trường ngữ nghĩa. Trường thứ nhất có thể gọi là « ngữ nghĩa của nhân vật » trường thứ hai có thể gọi là « ngữ nghĩa của tác giả ». Có khi « ngữ nghĩa của tác giả » được bộc lộ trong các đoạn độc thoại trữ tình – triết lý dài dặc. Thí dụ như đoạn độc thoại của Lénin trong kịch *Những ngày đồng bão* của Stêin, đoạn độc thoại của nhân vật Hamlet trong vở kịch cùng tên của Séc-xpia v.v... Cũng có khi hai trường ngữ nghĩa kết hợp với nhau chặt chẽ tới mức khó mà tách biệt ra được. Thí dụ như đoạn độc thoại sau đây trong vở *Quyền được hạnh phúc* của Lưu Quang Vũ vừa bộc lộ sự phát triển cao nhất của hai nhân vật, vừa tô đậm chủ đề trung tâm của vở kịch. Ông Trọng (Chủ tịch tỉnh) tiêu biểu cho cơ chế quan liêu xa tỵ tế, trái dân chủ và lỗi thời. Thời kỳ mới bắt đầu Trọng bề ngoài thì hô hào đầy mạnh dân chủ và đổi mới, nhưng về thực chất những biện pháp và việc làm của ông chỉ có tính chất nguy trang và cơ hội. Trước đây, Trọng đã ra lệnh bắt giam ông Thụy, mặc dù Thụy là một giám đốc tích cực, năng động và có nhiều sáng kiến trong những hoạt động kinh doanh của ngành xây dựng. Bây giờ với cái nhãn hiệu đổi mới, Trọng cho thả Thụy ra, thậm chí lại phục hồi cho Thụy chức giám đốc ở Công ty. Thực ra Trọng đã đẩy Thụy vào một trạng thái bị trôi chần trôi tay dưới sức nặng của cơ chế quan liêu. Nhưng tin tưởng và nắm vững đường lối đổi mới của Đảng Thụy đã kiên quyết thề: trán thực chất đổi của Trọng.

Ông Thụy: – Anh mà là người tán thành đổi mới? Ở lạch này, nếu dùng là đổi mới thực sự, thì anh không được ngồi ở cái ghế đang ngồi.

Ông Trọng: Thời thì anh cư việc: nà... bây giờ thì mọi người đều có quyền nói. (...) Trong xu thế dân chủ hóa, tình ta đã nhập cùng bước tiến của cả nước: tôi và các đồng chí khác đã có gắng mở rộng dân chủ, cho mọi người đều được dân chủ

Ông Thụy: Các anh cho? Vô bây giờ tôi đang được hưởng? Không, anh Trọng à, dân chủ không phải là thứ để ban phát. Không ai có quyền « cho » để rồi lại có quyền trước đoạt lại. Dân chủ phải là đương nhiên, như không khí như nắng trời là quyền phải có của mỗi người... Trước trước bỏ, giờ phải trả lại, bởi không có nó thì con người không ra con người, Đảng cũng hỏng, anh cũng hỏng, tất cả đều sẽ hỏng.

Trong đoạn đối thoại này, tuy khó tách biệt ra được, nhưng trường ngữ nghĩa thứ hai – « Ngữ nghĩa của tác giả » vẫn có mặt, tuy nó ẩn kín và giấu mình đi trong trường thứ nhất.

Nội dung vở kịch trên khai trong sự kết hợp, xen kẽ một cách nhịp nhàng uyển chuyển giữa hai trường ngữ nghĩa. Nếu trường thứ hai hoàn toàn vắng mặt, họa kỳ công tô net, thì câu đề kịch sẽ trở nên vờ nhạt. Ngược lại nếu trường thứ hai áp đảo và lấn át trường thứ nhất một cách lộ liễu, thì những lời thuyết giáo trừu tượng và lộ liễu sẽ thay thế cho hành động kịch.

Có khi cả hai tình trạng này đều tồn tại ngay trong một số vở kịch. Trong hàng loạt vở kịch truyền thống, trong các lớp kịch đều chỉ thấy sự hoạt động của trường ngữ nghĩa thứ nhất (của nhân vật) và gần như hoàn toàn vắng mặt trường ngữ nghĩa thứ hai (của tác giả). Hành động kịch triển khai một cách chậm chạp, bị «sa lầy» trong những va chạm vụn vặt. Người đọc và khán giả không cảm nhận được một điều gì quan trọng và lý thú về mặt tư tưởng và tâm lý. Trường ngữ nghĩa thứ nhất tồn tại tự thân và thiếu vai trò tác động, sai đường và lý giải của trường ngữ nghĩa thứ hai.

Nhưng ngược lại, khi các vở kịch này sắp kết thúc, thì bỗng nhiên trường ngữ nghĩa thứ hai (của tác giả) lại xuất hiện một cách lộ liễu ngay trong lời của nhân vật tích cực hoặc nhân vật đã thừa tình và ân hận hối lỗi. Ở đây trường ngữ nghĩa thứ hai là lời thuyết giáo dài dòng, lên gân, thiếu sắc thái của ca trù và tuồng. Rồi ràng đờ là sự can thiệp lộ liễu của tư tưởng tác giả. Trường ngữ nghĩa thứ 2 đã trộm lén, lén lút phá hủy trường ngữ nghĩa thứ nhất.

Khi nghiên cứu ngôn ngữ trong kịch, việc tách ra 2 trường ngữ nghĩa, cho phép ta phát hiện những đặc điểm có tính loại biệt của ngôn ngữ kịch như sau:

1. Vì đối thoại kịch thể hiện với hình thức của cuộc sống thực và được xây dựng theo phong cách hội thoại, nên ngữ điệu giữ một vai trò hết sức quan trọng trong việc bộc lộ cảm xúc và tâm lý nhân vật. Những nhà văn xuôi và soạn kịch ưu tu của chúng ta rất coi trọng việc cấu tạo ngữ âm trong lời lẽ của nhân vật. Nhưng hiện nay trong không ít vở kịch, ngôn ngữ khá là đơn điệu, nhàm chán.

2. Đối thoại trong kịch là ngôn ngữ hội thoại, nhưng đồng thời lại được trau chuốt, gọt giũa và nâng cao về nghệ thuật. Những vở kịch ưu tú cho thấy các tác giả nắm được phép tu từ, biết sử dụng các thủ pháp so sánh, châm biếm ngoa ngữ, ẩn dụ, lối chơi chữ, thủ pháp gay cợt v.v... để tạo nên những sắc thái trang trọng, hùng hồn, triết lý, bí ẩn, trữ tình, hài hước, hồn nhiên, tươi vui trong tâm trạng, hoàn cảnh và không khí của vở kịch.

Nếu xung đột là động lực phát triển của hành động kịch, thì xung đột cũng chính là hạt nhân của đối thoại. Vì vậy đối thoại chủ yếu được xây dựng như một sự đối lập giữa những ý chí trái ngược nhau, giữa sự tiến công và phản công, bất buộc và chống lại hoặc nhượng bộ, nhượng bộ và đánh vực, bác bỏ và chấp thuận... và ở đây qua tình huống phản mặt mẽ của đối thoại và sự tiến triển của xung đột trên bình diện ngôn ngữ, ta lại nhận ra trường ngữ nghĩa thứ 2 dưới dạng ngầm chìm, sâu lắng. Tư tưởng chủ đề hiện diện nổi bật trong trường ngữ nghĩa thứ hai này.

3. Cũng do yêu cầu của việc bộc lộ chủ đề trung tâm và khắc họa các giai đoạn phát triển của xung đột kịch người viết kịch thường sử dụng hình thức ngắt quãng của đối thoại. Đặc điểm này không những do ngôn ngữ hội thoại không cho phép nhân vật nói quá dài, mà còn do đòi hỏi của việc tổ đậm chủ đề trung tâm, xen kẽ chủ đề trung tâm với các chủ đề phụ. Hình thức ngắt quãng cũng là một thủ pháp ngôn từ nhằm góp phần tạo nên tính kịch. Nó gợi nên những điều lấp lửng, những điều sâu kín chưa hiểu hết, những điều treo lại lơ lửng chưa giải quyết đó luôn gợi lên những câu hỏi từ phía khán giả.

Trong vở kịch *Quyền được hạnh phúc* qua nhân vật Thụy và một số nhân vật khác, những lời nói và vấn đề Thụy từ chối, không nhận chức vụ giám đốc đời trở lại nhà tù được nêu ra nhiều lần nhưng bị loại quăng và bỏ lửng. Ở đây, đối thoại nêu bật hành vi, nghị lực và quyết tâm của nhân vật Thụy trong đấu tranh phá bỏ cơ chế quan liêu và giải phóng sức sáng tạo cho bản thân và tất cả mọi người. Nhưng chính sự ngật quăng và lặp lại của đối thoại ở đây lại tái hiện trường ngữ nghĩa thứ 2 (của tác giả) nhằm mang một cách nói bật chỗ dễ về sức mạnh của dân chủ hóa và đời mới thật dễ.

4. Do đối hồi của sự kết hợp chặt chẽ 2 trường ngữ nghĩa trong một tác phẩm, nên ngôn ngữ kịch còn một đặc điểm nữa là tính tượng trưng. Tính tượng trưng khiến cho đối thoại có một ý nghĩa ngầm, một tiềm ẩn sâu lắng. Nó chính là điểm hội tụ của 2 trường ngữ nghĩa.

Trong vở kịch *Bệnh sĩ* của Lưu Quang Vũ, những đối thoại của kẻ gọi là giám đốc liêu toản sản xuất Hùng Tâm và những nhân vật khác xung quanh việc sản xuất pháo, vai trò và sức mạnh của pháo thể hiện những sự việc và hành vi của những kẻ quan liêu và dốt nát không chăm lo tới sản xuất và đời sống của nhân dân trong xã Cà Hạ, mà chỉ dốc sức chạy theo những việc làm hình thức chủ nghĩa, tuyên truyền phổ trương âm i giả dối, hư danh và trống rỗng, rất nhiều đoạn đối thoại nói về sức mạnh và ý nghĩa của sản xuất pháo nào là « tiếng nổ lớn », « tiếng vang động, tiếng vang lừng, tiếng vang bốn cõi, tiếng dậy đất trời, tiếng bay xa trùng dương », tiếng pháo rộn rã vượt xa cả tiếng pháo Bình Đà », « Người Việt Nam, coi trọng cái tiếng hơn bất kỳ thứ gì trên đời » v.v..

Nhân vật giám đốc khi bị hồng nạng, người đầy vãi bông, quần áo rách tơi tả, còn cố đứng lên khỏi chiếc cang, giơ tay chỉ lên phía trước ca, ngợi-tiếng nổ của pháo và hô lớn: « Không được bi quan. Hãy tin tưởng. Hãy tiến lên! ».

Những đối thoại trên đây vừa diễn tả chân thực những suy nghĩ và cá tính của nhân vật, đồng thời còn mang một ý nghĩa tượng trưng hơn, nhưng rộng lớn và sâu xa, ý nghĩa tượng trưng và châm biếm nhằm bộc lộ tư tưởng khái quát của tác giả, sự phê phán mạnh mẽ của tác giả đối với căn bệnh khá phổ biến một thời trong cán bộ lãnh đạo là: duy ý chí luận, chủ quan, thích khoe trương, hình thức chủ nghĩa, bất cần hiệu quả kinh tế, bất kể lợi ích của nhân dân.

Tính tượng trưng—châm biếm của đối thoại chính là điểm hội tụ của hai trường ngữ nghĩa, điểm hội tụ của chủ đề và hành động kịch, tính cách nhân vật và tư tưởng tác phẩm.

Việc tìm hiểu hai trường ngữ nghĩa trong ngôn ngữ kịch góp phần phát hiện những đặc điểm thủ pháp của kịch đồng thời góp phần nâng cao chất lượng của sáng tác kịch.