

CÁC KHUYNH HƯỚNG KỊCH BẢN HÁT BỘI Ở THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH (NHÌN TỪ THỰC TIỄN NHÀ HÁT NGHỆ THUẬT HÁT BỘI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH)

Vương Hoài Lâm

Nhà xuất bản Văn hóa - Văn nghệ TP.HCM

vuonghoailam112@gmail.com

Ngày nhận bài: 06/11/2015; Ngày duyệt đăng: 23/03/2016

TÓM TẮT

Hát bội (tuồng) là một trong những loại hình kịch hát truyền thống của Việt Nam, có bề dày lịch sử phát triển lâu đời, có tầm ảnh hưởng rộng khắp ba miền đất nước. Ở Nam bộ, nghệ thuật hát bội có những đặc trưng riêng trong phong cách biểu hiện và thi pháp sáng tác. Năm 1977, Đoàn Nghệ thuật hát bội Thành phố Hồ Chí Minh (nay là Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM) được thành lập, tập hợp một đội ngũ nghệ sĩ, nghệ nhân hát bội chuyên nghiệp góp phần xây dựng một diện mạo nghệ thuật hát bội riêng biệt, đại diện cho nghệ thuật hát bội TP.HCM nói riêng và Nam bộ nói chung. Trong tiến trình phát triển của mình, nhìn từ bình diện kịch bản, nghệ thuật hát bội TP.HCM đã kế thừa truyền thống hát bội phương Nam từ những ngày đầu, đồng thời cũng đã có những động thái tiệm cận đến tính hiện đại của văn học kịch đương đại. Bài viết này phân tích các xu hướng nội dung kịch bản hát bội ở TP.HCM (nhìn từ thực tiễn Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM) trong suốt 40 năm hình thành và phát triển.

Từ khóa: kịch bản hát bội, Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM.

ABSTRACT

Tendencies of hát bội script in Ho Chi Minh City (View from Ho Chi Minh City's Hát bội Art Theatre)

Hát bội (tuồng) is a dramatic form of Vietnamese traditional theatrics. It has a long development in history, a wide influence throughout three regions of our country. In the South, hát bội has its own characteristics in expressing style and creative poetics. In 1977, the Ho Chi Minh City's Hát bội Art Troupe (the Ho Chi Minh City's Hát bội Art Theatre now) was established. It has been gathering a lot of hát bội artists, who have contributed to make an identity in hát bội art, and represented hát bội art of Ho Chi Minh City in particular and the one of South in general. Hát bội's scripts of Ho Chi Minh City have inherited the traditional hát bội art in South. They have also accepted modern factors in contemporary dramatic literature. This article outlines tendencies of hát bội script in Ho Chi Minh City (View from Ho Chi Minh City's Hát bội Art Theatre) during 40 years of creation and development.

Keywords: hát bội script, Ho Chi Minh City's Hát bội Art Theatre.

1. Đặt vấn đề

Hát bội (còn gọi là tuồng, hát bộ) là một trong những loại hình sân khấu truyền thống của Việt Nam, thuộc vào loại xuất hiện sớm nhất, nhì trong lịch sử sân khấu dân tộc (có thể là sau chèo - Vương Hoài Lâm). Trong bối cảnh đương đại, nghệ thuật hát bội đã phổ biến khắp ba miền đất nước. Sinh thành từ các hình thức sinh hoạt ca - vũ - nhạc dân gian, sớm có sự giao lưu tiếp biến với với các loại hình sân khấu ở khu vực Đông Bắc Á, và Nam Á, sân khấu hát bội - đưa con thiên di của vùng văn hóa Bắc Bộ - đã chung đôi

với lịch sử mở mang bờ cõi trong hành trình Nam tiến. Nhìn về hát bội ở TP.HCM có thể nhận thấy đây là một loại hình có nguồn gốc lâu đời, khi “lưu trú” vào vùng đất Nam bộ đã kịp định hình và không tỏ ra non kém trong bề dày phát triển. Từ những ban hát được Lê Văn Duyệt đầu tư đào luyện, trải qua nhiều biến động thăng trầm đã mở rộng ra dân gian thành các ban hát tư nhân, rồi những hội đoàn trí thức như Ban Vân Hạc, Hội Khuyến lệ cổ ca v.v.. cho đến cuối cùng là đơn vị kế thừa ngày nay: Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM. Không những vậy, hát bội - đưa con

lưu lạc của nghệ thuật sân khấu miền Bắc khi đến vùng đất phương Nam năng động, cởi mở vừa kế thừa vốn truyền thống của ông cha vừa tiếp thu những loại hình nghệ thuật khác để đáp ứng các chân trời đón đợi mới của cư dân nơi đây. Kịch bản hát bội ở TP.HCM nói riêng, tuy không thể phát huy thế mạnh nắm bắt, phản ánh hơi thở của thời đại như người anh em kịch nói và cải lương, nhưng nó cũng đã có những động thái tích cực dù ít hay nhiều, dù nhợt nhạt hay sáng rõ cho thấy tinh thần cầu thị, nhiệt tình hội nhập với cuộc sống mới. Nhìn chung, diện mạo kịch bản hát bội TP.HCM trong 40 năm qua (1977 - 2017)¹ biểu hiện thành bốn khuynh hướng chính: kịch bản tuồng truyện; kịch bản tuồng đồ; kịch bản tuồng lịch sử Việt Nam; tuồng hài - thiếu nhi và kịch bản tuồng thể nghiệm.

2. Khuynh hướng kịch bản tuồng truyện

Thuật ngữ “tuồng truyện” ở đây được hiểu theo nghĩa phổ biến là các kịch bản hát bội được chuyển thể từ những bộ tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc (từ thông dụng là truyện Tàu) như *Phụng Nghi đình*, *Người đẹp đất Giang Đông* (tức *Lưu Bị cầu hôn Giang Tô*), *Tử chiến Phàn thành* (tức *Quan Công đập đập bắt Bàng Đức*) (từ *Tam quốc chí diễn nghĩa*); *Phàn Lê Huê phá Hồng thủy trận*, *Phàn Lê Huê phá Ngũ long trận*, *Tiết Đinh San cầu Phàn Lê Huê*, *Thần Nữ dâng Ngũ linh kỳ* (từ các bộ *Tiết Nhơn Quý chinh đông*, *Tiết Đinh San chinh tây*); *Trảm Trịnh Ân*, *Lưu Kim*

Đình giải giá Thọ Châu (từ các bộ *Phi long diễn nghĩa*, *Tam hạ Nam Đường*); *Bích Vân cung kỳ án* (tức *Bao Công tra án Quách Hòe*) (từ *Vạn Huê lâu diễn nghĩa*); *Bạch Hạc quan* (tức *Thoại Ba giải vây Bạch Hạc*), *Xử án Bàng Quý phi* (từ *Ngũ hổ bình tây*); *Đãi yến Đoàn Hồng Ngọc* (từ *Ngũ hổ bình nam*); *Sở Vân cứu giá* (từ *Anh hùng náo Tam môn giai*)², v.v..

Kịch bản tuồng truyện là khuynh hướng kịch bản có tính chất truyền thống của văn học hát bội nói chung. Trước nhất, hát bội Việt Nam và tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc vốn có cùng một yếu tố sinh thành là hý khúc Trung Quốc. Căn cứ vào “sự kiện Lý Nguyên Cát” trong các thư tịch cổ, các công trình lịch sử sân khấu nói chung, cho thấy hý khúc Trung Quốc là một trong những tác nhân (chúng tôi nhấn mạnh) tham dự vào diễn trình phát sinh và phát triển nghệ thuật hát bội Việt Nam. Tại sao hát bội Việt Nam không có “hình tượng” tương tự kịch hát Ấn Độ, Nhật Bản, Hàn Quốc mà giống hý khúc Trung Quốc đến mức người khác có thể lầm lẫn?³ Do đó, không thể chối bỏ vai trò ảnh hưởng của hý khúc Trung Quốc đối với hát bội Việt Nam, cả hai tồn tại trong một hệ hình nghệ thuật sân khấu chung. Ở Trung Quốc, hý khúc là loại hình phát triển mạnh thời Nguyên, là tiền đề cho thể loại phát triển trội trong giai đoạn Minh - Thanh sau đó là tiểu thuyết cổ điển. Không khó để thấy việc biên soạn các bộ trường thiên tiểu thuyết thời Minh - Thanh có căn cứ vào các sản phẩm trình

¹ Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM được thành lập ngày 31/5/1977 với tên gọi Đoàn Nghệ thuật hát bội TP.HCM, và được nâng cấp thành Nhà hát vào ngày 03/9/2002.

² Tên các kịch bản được liệt kê do chúng tôi tổng hợp từ tài liệu *Nhìn về sân khấu hát bội Nam bộ* của Đình Bằng Phi; tập Kỷ yếu 30 năm - một chặng đường (1977 - 2007) của Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM; có cập nhật những kịch bản bản mới gần đây.

³ Bài viết “Ảnh hưởng của văn chương Trung Quốc đối với Campuchia thế kỷ XIX và XX” (trong tài liệu Claudine Salmon (2004); *Tiểu thuyết truyền thống Trung Quốc ở châu Á (từ thế kỷ XVII - đến thế kỷ XX)*; NXB Khoa học xã hội; Hà Nội) của hai tác giả Népote và Khing Hoc Dy có ghi chép về tác động của văn hóa Trung Quốc đến Campuchia qua hình thức diễn xướng. Theo đó, hai tác giả cho rằng vào giữa thế kỷ XVII các gánh hát Trung Quốc đã biểu diễn phổ biến trong dân gian lần đời sống cung đình quý tộc ở Oudong (kinh đô cũ của Vương quốc Campuchia vào thế kỷ XVII - XIX). Không những vậy, hai tác giả còn đánh giá tình hình diễn ra tương tự tại Xiêm và Việt Nam. Riêng chi tiết tình trường Gia Định mời sứ bộ Myanmar xem một vở diễn sân khấu có tên là Ou Leva - dịch theo tiếng Việt là Phàn Lê Hoa (Phàn Lê Huê) được chú thích, chúng tôi đồng ý với giải thích của tác giả Nguyễn Tô Lan (trong *Khảo luận về tuồng* Quần phương tập khánh) chính là việc Tổng trấn Gia Định Lê Văn Duyệt biểu diễn thiết đãi thượng khách. Và kịch mục Trung Quốc mà Népote và Khing Hoc Dy nhắc đến khả dĩ chính là hát bội Việt Nam, do hát bội Việt Nam và kịch hát Trung Quốc (hý khúc) cùng một hệ hình sân khấu nên các tác giả nước ngoài dễ nhầm lẫn.

diễn trong dân gian (*Tam quốc chí diễn nghĩa* là một ví dụ). Đồng thời, có thể phỏng đoán rằng những nguyên lý “thất thực tam hư”, “nhất khẩn nhất tủng” trong thi pháp tiểu thuyết cổ điển có liên hệ mơ hồ nào đó với đặc thù biểu trưng, lạ hóa cao của hý khúc Trung Quốc. Tất nhiên đây không phải là khẳng định hoàn toàn, vì đó là đặc trưng triết - mỹ trong văn hóa Trung Quốc chi phối hầu hết mọi bình diện văn hóa tinh thần Trung Hoa, song cũng không thể phủ nhận tính kế thừa của thể loại sau đối với thể loại trước trong tiến trình văn học. Từ những liên hệ đó, ta có thể nhận thấy, từ rất sớm, kịch bản hát bội đã nhìn tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc như một “kết cấu vẫy gọi” tiềm năng.

Cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, làn sóng dịch thuật tác phẩm nước ngoài nở rộ ở Việt Nam. Trong đó, nhiều bộ tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc đã được dịch ra chữ Quốc ngữ và trở thành một hiện tượng văn học đại chúng. Không dừng lại việc ảnh hưởng trong văn xuôi, tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc còn đi vào trong các loại hình sân khấu Việt Nam, đặc biệt là sân khấu hát bội ở Nam Bộ và mở rộng ra toàn bộ đời sống văn hóa của con người phương Nam. “*Dân Nam kỳ lục tỉnh vì mê truyện Tàu mà bị nhiễm nhân sinh quan của người Tàu rất đậm, những anh trạo phu, những anh tướng cướp cũng muốn có tác phong của Đon Hùng Tín, của Quan Công, trong khi ở đất Bắc chỉ có các nhà Nho mới bị ảnh hưởng này mà thôi*” [8], nhận định của nhà văn Bình Nguyên Lộc trong *Thời vàng son của nghề xuất bản tại Sài Gòn* đã cho thấy tầm ảnh hưởng và mức độ thấm thấu của tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc trong không gian Nam Bộ nói chung và kịch bản hát bội nói riêng. Chính vì tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc có mức độ xuyên thấu vào đời sống, tâm tư tình cảm của người dân Nam Bộ nên nó nhanh chóng trở thành một hiện tượng của văn hóa quảng đại quần chúng. Không gian văn hóa, tín ngưỡng, lễ hội dân gian trở thành môi sinh màu mỡ cho những sản phẩm của nó như các tác phẩm dịch, diễn Nôm, các kịch bản hát bội tuồng truyện tồn tại. Cho đến

hiện nay, kịch bản tuồng truyện vẫn còn một đời sống cố định trong các nghi lễ thường niên tại các đình miếu, chùa chiền.

Sự truyền dẫn tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc vào kịch bản hát bội còn là biểu hiện của một sự truyền dẫn văn hóa đại chúng. Thời nhà Nguyên (Trung Quốc) tình trạng cộng cư của hai dân tộc chủ thể là Hán - Mông Cổ đã thúc đẩy sự hình thành lớn mạnh của các đô thị. Kéo theo đó là sự nảy sinh của thị dân và những biểu hiện văn hóa đại chúng mà tiểu thuyết cổ điển là đại diện cụ thể. Trở lại điểm nhìn từ hát bội, việc chuyển thể từ hình thái tự sự văn học (tiểu thuyết cổ điển) sang kịch văn học thường diễn ra trên điểm nhìn nhận thức của người bình dân ở đô thị. Kịch bản được sáng tác dựa trên những phiến đoạn được chọn lọc. Ở đó có quá trình “hạ bộ” êm ái những chuẩn mực khe khắt của quan niệm Tống nho (văn hóa tinh hoa), thừa nhận và đề cao những điều bị xem là những cái tầm thường: người phụ nữ xấu xí có khả năng làm việc lớn (*Chung Vô Diệm*), phụ nữ tự do tìm kiếm tình yêu (*Lưu Kim Đính*, *Thần Nữ...*), v.v.. Phẩm chất đại chúng còn biểu hiện rõ trong cách gọi tên tác phẩm: *Chung Vô Diệm đại hội kỳ bàn*, *Chung Vô Diệm tam hý Lỗ Lâm*, *Thần Nữ dâng Ngũ linh kỳ*, *Xử án Bàng Quý phi...* Nhan đề các kịch bản thường là một kết cấu sáng rõ, trong đó thường diễn giải thông tin (thứ mà thị dân quan tâm) không có tính mờ đục, hàm súc như *Linh Nam chích quái*, *Thiên uyển tập anh* v.v.. trong văn chương tinh hoa xứ Bắc Hà⁴.

Hiện nay, vấn đề xác định niên đại kịch bản hát bội là một thực tế nan giải đối với các nhà nghiên cứu. Do quan niệm xem thường hoạt động xướng ca, do những biến động lịch sử v.v. đồng thời cũng do đặc thù loại hình trình diễn mà kịch bản truyền lại ngày nay thường không xác định được niên đại, các văn bản tồn tại ngày nay thường là bản sao lưu, sưu tầm, hiệu đính, ghi chép lại qua truyền khẩu... (việc nghiên cứu kịch bản tuồng truyện trong phạm vi Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM của chúng tôi đây cũng là tiếp cận những kịch bản đã qua chính

⁴ Trong những năm gần đây, do các tác giả hát bội muốn thay đổi tính bình dân của kịch bản nên khi hiệu đính, chỉnh lý kịch bản để dàn dựng lại đã đặt tên kịch bản theo chiều hướng “văn học hóa” như *Từ chiến Phàn thành*, *Bích Vân cung kỳ án* v.v..

lý, phục vụ dàn dựng, và cả những văn bản đặc biệt - những bản ghi hình vở diễn). Do đó, việc xác định kịch bản thuộc khuynh hướng nào có trước cũng rất khó khăn. Nhưng trong sự tác động qua lại giữa kịch bản tuồng truyện và kịch bản tuồng đồ có tồn tại hiện tượng tuồng đồ lấy tuồng truyện làm nguyên mẫu sáng tác. Ngay cả kịch bản tuồng vào loại bậc thầy như *San Hậu*, thì cũng thấy có mối liên hệ nào đó với motif địa danh thành *San Hậu* mà gia đình họ Dương trấn thủ trong *Tam hạ Nam Đường* (?). Điều đó cho thấy khuynh hướng kịch bản tuồng truyện có giá trị không nhỏ trong việc tìm hiểu bước đầu nghệ thuật biên kịch kịch bản hát bội.

3. Khuynh hướng kịch bản tuồng đồ

Cùng với kịch bản tuồng truyện, kịch bản tuồng đồ cũng là khuynh hướng kịch bản có truyền thống lâu đời trong loại hình hát bội. Theo cách phân loại của Tôn Thất Bình [1], tác giả tài liệu *Tuồng Huế*, tuồng (hát bội) được chia làm hai thể loại chính là tuồng đồ và tuồng pho. Tuồng pho được ông lý giải là tuồng dựa theo tích truyện của Trung Quốc. Cách hiểu này cho thấy tuồng pho chính là khuynh hướng tuồng truyện mà chúng tôi đã nêu ở trên. Trong khi đó, kịch bản tuồng đồ có nhiều cách hiểu, và không nhất quán trong học giới. Ở đây chúng tôi ghi nhận nét nghĩa xem tuồng đồ là khuynh hướng kịch bản không sáng tác dựa trên truyện và lịch sử Trung Quốc. Điều đó hiển nhiên thừa nhận cả những tác phẩm có tính chất hài, trào phúng⁵.

Theo khuynh hướng kịch bản tuồng đồ có các kịch bản sau: *San Hậu*, *Trần trá hôn*, *Ngũ sắc Châu*, *Điều Huệ Nữ hạ san*, *Ngọc Kỳ Lân xuất thế*, *Mã Phùng Xuân hội tam thê*, *Ngũ biến báo phu cừu*, *Bạch Viên - Tôn Các*, *Song nữ loạn viên môn*, *Gia hình loạn tướng* (tức *Xử bá đao Từ Hải Thọ*), *Tiết Giao trả ngọc*, *Thất hiền quyển* (tức *Vụ án Huỳnh Thổ Cang*), *Hồn Trương Ba - da Đò Nhục*, v.v.. Đặc điểm chung của khuynh

hướng kịch bản này là xây dựng một cốt truyện mới dựa trên những mô thức tuồng thầy, tuồng truyện, mượn những bối cảnh tưởng tượng của các triều đại Trung Quốc (nước Tề, nhà Hán, nhà Tống...) để khắc họa nhân vật và cá tính, đề cao phẩm chất trung - hiếu - tiết - nghĩa mà cư dân Nam Bộ vốn xem trọng.

Trong tài liệu *Nội dung xã hội và mỹ học tuồng đồ*, tác giả Lê Ngọc Cầu và Phan Ngọc có sự phân loại hát bội thành hai nhóm tuồng thầy và tuồng đồ. Hai tác giả quan niệm: “*tuồng thầy đẩy nội dung của vở về quá khứ, sang một nước xa lạ, tuồng đồ kéo nội dung của vở về thực tế trước mắt, của công xã Việt Nam*” [2, tr. 44]. Do vậy, theo hai ông tuồng thầy bao gồm tuồng truyện và tuồng mô phỏng bối cảnh xã hội Trung Quốc, còn tuồng đồ là chuyển tải nội dung xã hội Việt Nam. Tuy nhiên, ở đây chúng tôi khu biệt tuồng đồ dựa trên phương thức biên kịch. Điểm gặp gỡ chung của những kịch bản như *San Hậu*, *Trần trá hôn*... và những kịch bản như *Nghê Sò Ốc Hén*, *Hồn Trương Ba - da Đò Nhục*... là mô phỏng một đối tượng có trước như tuồng truyện, bối cảnh Trung Quốc hay những sáng tác dân gian, truyện thơ khuyết danh v.v.. Dù lý giải theo nghĩa Hán - Việt hay nghĩa Nôm đi nữa, thì thuật ngữ “đồ” vẫn thỏa đáng đối với cả hai nhóm kịch bản vừa nói trên.

Trong nghệ thuật biên kịch kịch bản hát bội, khuynh hướng kịch bản tuồng đồ phát triển song hành cùng với khuynh hướng tuồng truyện trong sự nhận thức rõ ràng về đặc sắc riêng của loại hình hát bội. Nếu như kịch bản tuồng truyện với phương thức xây dựng chính là chuyển thể, mượn những tác nhân nghệ thuật từ tiêu thuyết cổ điển Trung Quốc để tái cấu trúc thành kịch bản, thì kịch bản tuồng đồ mặc dù với tên gọi bị xem là không chính thống⁶, nhưng đã thể hiện ý hướng tự làm chủ loại hình của mình, tách mình ra khỏi sự tác động tương trợ của hình thái nghệ thuật khác. Dù chỉ mang chức năng kể một câu

⁵ Nhiều tài liệu nghiên cứu hát bội vẫn quan niệm tuồng đồ là khuynh hướng kịch bản mang nội dung hài, trào phúng.

⁶ Theo *Tuồng Huế*, chữ “đồ” vừa là một từ Hán Việt, vừa là một từ Nôm. Trong nghĩa Hán Việt, “đồ” có nghĩa là đường sá, ám chỉ loại kịch bản “ngoài đường”, nôm na, không quy củ. Trong nghĩa Nôm, “đồ” là “nghe ai nói mặc lại, đồ theo, bắt chước, chứ không phải tự mình nói ra những điều mắt thấy tai nghe” (Tôn Thất Bình (2006); *Tuồng Huế*; NXB Trẻ; TP.HCM; tr.133).

chuyện minh họa cho nguyên mẫu, nhưng hình thức kịch bản của tuồng đồ về cơ bản tương đối khép kín, không còn mô hình phiến đoạn như khuynh hướng tuồng truyện, phương thức cấu tứ gắn với một kịch mục theo quan niệm hiện đại. Trong bối cảnh Việt Nam chưa có sự tiếp nhận kịch nói phương Tây, cũng như chưa tiếp cận các thể hệ *Stanislavsky*, *phương pháp sân khấu tự sự Bertolt Brecht* thì tính chất chặt chẽ, tương đối toàn vẹn của khuynh hướng tuồng đồ là bước tiến lớn trong nghệ thuật biên kịch sân khấu Việt Nam nói chung.

Bên cạnh đó, nhìn riêng từ hát bội ở TP.HCM, kịch bản tuồng đồ còn thể hiện thế mạnh văn học của mình trong việc phát hiện những bản tính người phức tạp, và sự đánh giá lại những hệ giá trị bị cố kết bởi tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc. Tuy bị xếp vào vai phản diện, nhưng nhân vật Từ Hải Thọ trong *Gia hình loạn tướng* bộc lộ những “khoảng trống tiếp nhận” cần lưu ý. Sự phân biệt nhân vật theo hình tuyến đối sánh vốn là đặc trưng của văn học dân gian, của khuynh hướng tuồng truyện. Theo đó, nhân vật bị “đóng gông” trong cá tính “chức năng” của mình, và cá tính đó là bất di bất dịch. Việc đẩy một nhân vật thuộc vai “ác”, loạn thần lên vị trí nhân vật trung tâm thể hiện tính “có vấn đề” của lực lượng mà y lật đổ, đồng thời cũng là một cơ chế phản biện ngầm ẩn, nội lực phản kháng mãnh liệt. Tính “có vấn đề” có lúc bị làm nhạt hóa, nhưng cũng có lúc được tô đậm như trường hợp Tiết Giao trong *Hồ Nguyệt Cô hóa cáo*. Mặc dù đứng về phía lập trường chính diện nhưng gã lại bộc lộ bản chất vô sỉ của một tên sở khanh. Từ *Hồ Nguyệt Cô hóa cáo* đến *Tiết Giao trả ngọc* là những trải nghiệm mới của người viết, người diễn và người xem về một quan niệm nhân văn không bị thiên kiến vì hệ tư tưởng nào.

Như vậy từ một hình thức kịch bản tương đối hoàn chỉnh, khuynh hướng tuồng đồ còn bước một bước dài trong nhận thức luận. Do đó, nếu như khuynh hướng tuồng truyện chỉ tồn tại trong nghi lễ dân gian ngày nay là chính thì khuynh hướng tuồng đồ, cùng với các khuynh hướng khác, trong thời gian sau đổi mới, nhất là bước vào thế kỷ XXI là khuynh hướng được chú trọng trong sân khấu hát bội chuyên nghiệp.

4. Khuynh hướng kịch bản tuồng lịch sử Việt Nam, tuồng hài - thiếu nhi

Nếu như ở khuynh hướng kịch bản tuồng đồ, sự phản ứng lại khuynh hướng tuồng truyện biểu hiện ở bình diện ý thức độc lập về hình thái nghệ thuật thì đến khuynh hướng tuồng lịch sử Việt Nam, sự phản ứng đã diễn ra theo khía cạnh nội dung. Như đã trình bày ở trên, trong bối cảnh cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, hiện tượng dịch tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc nở rộ, ảnh hưởng sâu sắc đến nội dung kịch bản hát bội. Người sáng tác thường mượn những câu chuyện người Trung Hoa để ngầm thể hiện tâm tình và bầu nhiệt huyết của mình trước thời thế. Người thưởng thức thì vô tư, cởi mở, đón nhận và xem nó như những cảnh huống truyền thống của dân tộc. Bởi vì trước mắt họ, trong điều kiện không gian và thời gian lúc bấy giờ, đó là một hình thái văn hóa gần gũi, dễ thấm hơn so với văn hóa Tây phương mới. Tuy nhiên, trong thời gian 30 năm trở lại đây, kịch bản hát bội chuyển mạnh từ khuynh hướng tuồng truyện, tuồng đồ sang khuynh hướng lịch sử Việt Nam. Cụ thể như các kịch bản: *Sát Thát, Trần Quốc Tuấn, Trần Hưng Đạo, Bông hồng núi Nưa, Chết ngọc không tan, Đào mai tương ngộ, Trần Cao Vân - người mang hồn nước, Dũng khí Đặng Đại Độ, Đào Duy Từ, Tử hình không án trạng, Tiếng hát nàng Huyền Cơ, Thát Sơn tình sử, Tiết phụ khả gia, Thoại Ngọc hầu, Trạng Trình Nguyễn Bình Khiêm* v.v..

Tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc có những giá trị thẩm mỹ - văn học nhất định, cơ chế chọn lọc nguyên mẫu và những phiến đoạn để chuyển thể của kịch bản hát bội tuồng truyện cũng có các nguyên tắc riêng đứng từ lập trường dân tộc. Tuy nhiên, đằng sau những tác phẩm trường thiên Trung Quốc vẫn ngầm ẩn tinh thần độc tôn Trung Hoa, xem các lân bang là man, di, nhưng, địch. Không những vậy, các cuộc chinh phạt Liêu, Phiên trong tiểu thuyết còn cổ xúy cho tinh thần bành trướng lãnh thổ của dân tộc đại Hán. Ý thức tự chủ dân tộc, nhìn nghệ thuật hát bội từ điểm nhìn của người công dân đề cao tinh thần độc lập tự chủ, khuynh hướng kịch bản lịch sử đào sâu những hệ giá trị truyền thống của dân tộc, xóa bỏ ảnh hưởng sâu nặng của một dân tộc từng thống trị đất nước ta trong suốt một nghìn năm và không ngừng lăm le bờ cõi nước ta qua

nhiều giai đoạn lịch sử.

Khuynh hướng kịch bản lịch sử Việt Nam của hát bội ở TP.HCM nhìn chung thường hướng đến phác họa đời sống, tâm tư của con người Nam bộ và những danh nhân văn hóa lịch sử gắn liền với khu vực Đàng trong. Đó là hành trình mở cõi phương Nam, kiến tạo những giá trị vật chất và tinh thần thuần chất Nam bộ, là những trang lịch sử hào hùng của lớp người bình dân, nghĩa khí, yêu dân tộc. Không những vậy, một đặc điểm riêng của kịch bản hát bội lịch sử Việt Nam là thường xuyên xuất hiện hình tượng của những cô đào, anh kép của sân khấu hát bội. Có thể kể như nhân vật Đào Duy Từ, tương truyền một trong những hậu Tổ của nghệ thuật hát bội (trong *Đào Duy Từ*); là cô Hai Lành, Mai Hoa hai ca nhi bị hai Cai đội của chúa Nguyễn bức bách, được Đặng Đại Độ ra tay cứu giúp (trong *Dũng khí Đặng Đại Độ*); là Vạn Hoa hôn thê của Tư Chái, một trong những con trai của Quán cơ Trần Văn Thành (trong *Thất Sơn tình sử*) v.v.. Những nhân vật cô đào, anh kép đó xuất phát điểm là những người dân lương thiện, bị cường quyền áp bức đẩy đến bị kịch. Họ nhỏ bé, yếu đuối nhưng đầy khí tiết, không chịu cúi lún trước những điều sai trái. Và quan trọng hơn cả họ là những cá thể tham gia tích cực vào những cuộc khởi nghĩa của nhân dân chống lại ngoại xâm, tay sai. Đó chính là những lời giải bày, sự nhận chân chính đáng về giá trị và vị thế của nghề hát, người nghệ sĩ, nhằm xóa nhòa đi định kiến “xương ca vô loài” trong tiềm thức quần chúng.

Với vai trò xã hội là thế, hình tượng “con hát” còn là cách kịch bản hát bội đối về tâm thức truyền thống. “Tổ”, “nghiep” và “con hát” là những cổ mẫu thường thấy trong tâm thức sáng tạo của lực lượng sáng tác kịch bản sân khấu nói chung, hát bội nói riêng. Sân khấu hát bội hay sân khấu phương Đông nói chung thường thiên về những biểu hiện văn hóa âm tính, chú trọng mặt nội tại và gắn bó mật thiết với lễ thức dân gian, văn hóa tâm linh. Đời sống tâm linh là động lực tích cực thúc đẩy người làm nghệ thuật sân khấu không ngừng trau dồi phẩm chất nghệ thuật cho riêng mình, coi “Tổ” và “nghiep” là những đỉnh cao tinh hoa mà mình cần vươn tới. Nhìn một cách duy vật, đây là sự khác họa tổ chất nghệ sĩ của người làm sân khấu nói chung.

Trong bối cảnh từ sau giải phóng đến nay, hát bội còn dần tiệm cận đến bộ phận khán giả nhỏ tuổi bằng các kịch bản tuồng hài - thiếu nhi như: *Án chứng vết sơn môi*, *Em bé ngoan cường*, *Dũng sĩ Trương Sinh*, *Con thỏ ngọc*, *Chiếc hài theo cánh quạ* (tức *Tám Cám*), *Tình thương và bảo vật* v.v.. Khuynh hướng kịch bản này đã phá vỡ quan niệm xem hát bội chỉ là thể loại của người lớn, chuyển tải màu sắc đạo lý sâu sắc phức tạp mà chỉ có những khán giả có tuổi mới hiểu và cảm thụ được. Hướng đến đối tượng khán giả trẻ em, kịch bản hát bội đã mở lối đi mới, vừa giải phóng tính chất bảo thủ khép kín của mình, vừa tạo thêm một thị trường công chúng nghệ thuật mới, cũng như khơi gợi được sự quan tâm thích thú của thế hệ trẻ đối với nền nghệ thuật truyền thống.

Như vậy, khuynh hướng kịch bản tuồng lịch sử Việt Nam và khuynh hướng tuồng hài - thiếu nhi là hai trong số những biểu hiện cho thấy sự bức phá của nghệ thuật biên kịch hát bội ở TP.HCM. Ở đây, chúng ta nhận thấy quá trình xóa bỏ dần sự câu thúc của một loại hình, một nguyên mẫu khác đối với kịch bản hát bội. Kịch bản hát bội trong các khuynh hướng này đã mang dáng dấp của một kịch mục độc lập về nhận thức luận. Không những vậy, kết cấu phiến đoạn, mảnh trò đã được thay thế bằng một mô hình tuyến hành động - xung đột hoàn chỉnh như kịch nói hiện đại. Tác giả Đỗ Hương [3] trong chuyên luận *Về nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam* đã tổng kết một cách tương đối hoàn chỉnh sự tương tác giữa kịch nói hiện đại và kịch hát truyền thống Việt Nam. Dù chỉ là trên bình diện nghệ thuật diễn xuất nhưng cũng đủ cho thấy sự can dự có ý thức hay vô thức giữa hai loại hình kịch với nhau, là cơ sở hình thành màu sắc “hiện đại” cho kịch bản hát bội.

5. Khuynh hướng kịch bản tuồng thể nghiệm

Trong lịch sử văn học kịch Việt Nam, từng có giai đoạn lịch sử, do những cực đoan ấu trĩ trong quan niệm thời đại, các loại hình kịch hát dân tộc như tuồng (hát bội), chèo, cải lương bị chỉ trích và lên án vì ít nhiều nội dung tư tưởng, hình thái thẩm mỹ của nó trực tiếp hay gián tiếp liên quan

đến ý thức hệ phong kiến, tư sản [9; tr. 562-590]. Nghệ thuật hát bội về bản chất vẫn là loại hình sân khấu hồi cổ, nhìn về những thời gian lịch sử đã qua. Tuy nhiên, dưới bầu khí quyền đổi mới, tác động của những nền lý luận văn nghệ hiện đại, cùng với sự mở rộng giao lưu ảnh hưởng lẫn nhau đã tạo điều kiện cho sân khấu hát bội có một sinh khí mới mà khuynh hướng kịch bản tuồng thể nghiệm (*Người cáo, Sinh vi tướng tử vi thân*) là minh chứng tiêu biểu.

Nếu như trước đây các khuynh hướng kịch bản dù muốn dù không vẫn phải lấy câu chuyện trong quá khứ để chuyển tải nội dung, thì đến với *Người cáo* kịch bản hát bội đã cho thấy tiềm năng thể hiện đời sống đương đại mà chúng ta đang trải nghiệm. Kịch bản là sự triển khai hoàn chỉnh motif tìm về cổ mẫu Tổ nghiệp của sân khấu hát bội, là một bài học cảnh giới dành cho người hoạt động trong lĩnh vực sân khấu về đạo đức làm người và làm nghề. Từ một kịch bản kịch nói (tác giả: Lê Duy Hạnh), tác phẩm đã thực hiện cuộc du hành qua thể loại cải lương, nhưng đặc biệt đọng lại nhiều cảm xúc qua bản “hát bội hóa” của Đinh Bằng Phi. Nhân tố xung đột bề ngoài, kết hợp chặt chẽ với xung đột bề sâu, phương thức biểu hiện tả thực đan cài hài hòa với thủ pháp ước lệ. Còn với *Sinh vi tướng tử vi thân*, hát bội Việt Nam tìm thấy mối giao duyên thâm kín với sân khấu ước lệ hiện đại. Khoảng cách của ngôn ngữ bị xóa nhòa bằng thứ siêu ngôn ngữ của nghệ thuật biểu diễn. Khuynh hướng thể nghiệm kịch bản như thế vừa tạo được sự chú ý trong giới nghệ thuật lẫn khán giả đại chúng vừa cho thấy tiềm năng tiệm cận với ánh sáng hiện đại, tăng cường yếu tố trí tuệ cho kịch bản hát bội.

Đối với *Sinh vi tướng tử vi thân*, nhân tố kịch bản can dự vào thực chất không nhiều. Đây là một kịch bản không có cốt truyện và mang đậm màu sắc “biểu hiện”. Tính chất thể nghiệm ở đây thiên về kỹ thuật biểu hiện và nghệ thuật diễn xuất hơn chú trọng kịch bản văn học. Để thấy được tính chất thể nghiệm của kịch bản hát bội ở TP.HCM, có lẽ với *Người cáo* là biểu hiện rõ rệt nhất. Sân khấu thể nghiệm Việt Nam trải qua ba kỳ hội diễn đến nay, kịch bản hát bội thể nghiệm để lại ấn tượng sâu đậm nhất (theo một số nhận định, cũng như quan điểm của chúng

tôi) chính là *Người cáo*. Trên thực tế, *Người cáo* nằm trong quỹ đạo chung của sân khấu thể nghiệm là những sáng tạo kịch bản nhằm chống lại lối mòn “nệ thực” của hệ hình kịch Aristotle. Bản thân kịch bản *Người cáo* vốn là một kịch bản kịch nói tồn tại những khoảng trống tiếp nhận thích ứng cao với loại hình hát bội. Trước nhất, kịch bản đề cập đến một đạo lý truyền thống về đạo làm người và đạo làm nghề trong xã hội đương đại. Thứ hai, *Người cáo* mượn một nguyên mẫu được nhận chân không ngừng trong lịch sử hát bội là tích “Hồ Nguyệt Cô hóa cáo” làm hình tượng nghệ thuật biểu hiện chủ đề. Thứ ba, những nhân vật trung tâm của kịch bản là những nghệ sĩ kịch hát (hát bội), vận dụng khá nhiều trình thức vũ đạo của kỹ thuật biểu hiện trong hát bội. Đó là lý do, trong phiên bản “cải lương hóa”, đoạn cao trào bà Tư Lành trút hết sức tàn, vượt lên khuyết tật ở đôi chân, diễn lại vai Hồ Nguyệt Cô cho Thu Nguyệt xem, phải vận dụng hát bội từ âm nhạc (nhạc lễ), vũ đạo đến các bài bản (hát khách, hát nam). Tính chất thể nghiệm ở đây chính là đem một nội dung kịch bản kịch nói, với kịch bản khép kín về tuyến xung đột - hành động, để vào một hình thức hát bội với tính chất ước lệ, trừu tượng cao.

6. Kết luận

Khởi đi từ một nền tảng truyền thống có tinh thần cầu thị cao, nhất là ở khuynh hướng tuồng đồ, kịch bản hát bội nói chung và ở TP.HCM nói riêng luôn nhìn về phía hiện đại bằng những cách tân. Tổ chất hiện đại trong kịch bản hát bội ở TP.HCM biểu hiện rõ rệt trong những kịch bản thuộc khuynh hướng tuồng lịch sử Việt Nam, tuồng hài, tuồng thiếu nhi và đặc biệt là những kịch bản thể nghiệm. Chúng ta cần xác nhận lại rằng nếu phân loại theo tiêu chí nêu trên (mục 1 và 2) thì khuynh hướng tuồng lịch sử Việt Nam, tuồng hài, tuồng thiếu nhi hay tuồng thể nghiệm đều được xếp vào khuynh hướng tuồng đồ. Ở đây chúng tôi không có ý định phân loại lại thể loại hát bội, mà xem xét những nhóm khu biệt trong dòng chảy chung của kịch bản hát bội ở TP.HCM. Bởi vì dù thuộc khuynh hướng nào đi nữa, khi chúng tôi nêu ra ở đây các kịch bản này vẫn đang có một đời sống sinh động, vẫn

tồn tại hòa trộn như một sinh thể chung.

Nhìn nghiêng từ góc độ kịch bản, diện mạo hát bội ở TP.HCM trong suốt bốn thập kỷ là một bức tranh không có nhiều nét mới, nhưng mỗi nét mới là kết quả của một quyết định “dũng cảm” trong tư duy nghệ thuật. Kịch bản hát bội ở TP.HCM, trong điều kiện yếm thế, nhưng vẫn phát huy hết khả năng của việc đi tìm những lối đi khác, nhưng không phải là lối mòn, phù hợp

với loại hình của mình. Không chỉ tiến tới nhân tố hiện đại, kịch bản hát bội ở TP.HCM còn nhắc nhở không ngừng về căn tính truyền thống của loại hình. Đó là phẩm chất nhất định phải có đối với một loại hình văn hóa tinh thần như hát bội trong bối cảnh văn hóa đương đại vừa phải đáp ứng tinh thần hiện đại hóa vừa phải giải quyết yêu cầu gìn giữ bản sắc dân tộc.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Tôn Thất Bình, 2006. *Tuồng Huế*, NXB Trẻ, TP.HCM.
- [2] Lê Ngọc Cầu, Phan Ngọc, 1984. *Nội dung xã hội và mỹ học tuồng đồ*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
- [3] Đỗ Hương, 2005. *Về nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam*; NXB Sân khấu, Hà Nội.
- [4] Nguyễn Anh Kiệt chủ biên, Đinh Bằng Phi biên soạn, 2007. *Nhà hát nghệ thuật hát bội Thành phố Hồ Chí Minh 30 năm - một chặng đường (1977 - 2007)*, NXB Văn nghệ, TP.HCM.
- [5] Nguyễn Tô Lan, 2014. *Khảo luận về tuồng* Quần phương tập khánh, NXB Thế giới, Hà Nội.
- [6] Đinh Bằng Phi, 2005. *Nhìn về sân khấu hát bội Nam bộ*, NXB Văn nghệ, TP.HCM.
- [7] Salmon C. biên soạn, Trần Hải Yến dịch, 2004. *Tiểu thuyết truyền thống Trung Quốc ở châu Á (từ thế kỷ XVII - đến thế kỷ XX)*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [8] Luru Hồng Sơn, “Ảnh hưởng của tiểu thuyết Tam quốc diễn nghĩa và sự tiếp nhận tác phẩm này ở Nam bộ đầu thế kỷ XX”, xem tại: <http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>; ngày truy cập: 10/12/2015.
- [9] Phan Trọng Thường, 2002. “Tổng quan tiến trình văn học kịch Việt Nam nửa sau thế kỷ XX”, trong *Nhìn lại văn học Việt Nam thế kỷ XX*; tr. 562-590.