VẤN ĐỀ "CẢI LƯƠNG HÓA" KỊCH BẢN KỊCH NÓI

Vương Hoài Lâm*

TÓM TẮT

Cải lương là một trong những loại hình nghệ thuật đặc sắc của Việt Nam. Sân khấu cải lương và kịch có mối liên hệ mật thiết, tác động qua lại lẫn nhau, cùng bổ khuyết cho nhau. Bài viết phác thảo bản chất lịch sử xã hội của hai loại hình, đi tìm những tương đồng và dị biệt giữa cải lương và kịch nói, bước đầu đánh giá tiềm năng "cải lương hóa" kịch bản kịch nói. Thông qua đó, chúng ta có thể nhận biết thế mạnh tạo lập một tác phẩm mới có hệ giá trị đặc thù của kịch bản "cải lương hóa", đóng góp vào sự phong phú của nghệ thuật biên kịch sân khấu của dân tộc.

ABSTRACT

Composing drama script adapted with cải lương

Cải lương is one of the special art forms in Vietnam. Cải lương and drama have a close relationship. They have interaction and mutual complement. The article outlines the social-historical nature of the two types, and points out the homologies and differences between cải lương and drama, initially estimates of cải lương's adaptation of dramatic scenarios. Thence, we can identify the advantages for composing a new work with specific values, contributing to the variety and abundant of the nation's theatrical art's compose.

1. Hiện thực cuộc sống là một dòng chảy sôi động tạo điều kiện cho văn học nghệ thuật phản ánh. Cuộc sống càng phong phú bao nhiêu thì phương tiện phản ánh càng đa dạng bấy nhiêu. Nửa đầu thế kỷ XX là giai đoạn lịch sử mà xã hội Việt Nam đứng trước cuộc chuyển giao tư tưởng lớn. Hàng thế kỷ trước, cái bóng huy hoàng của văn minh Đông Á đã phủ chụp lên văn hóa - văn nghệ Việt Nam. Những chuẩn mực thẩm mỹ, nhân văn của tư tưởng Đông Á, lấy Trung Quốc làm trụ cột, đã ăn sâu vào tinh thần văn nghệ đến mức gây ra sự nhàm chán. Lúc bấy giờ, ánh sáng rực rỡ của văn minh phương Tây mới lạ đã thu hút con người Việt. Văn hóa - văn nghệ nhanh chóng tiếp nhận thứ văn minh ngoại lai mà cốt lõi là truyền thống khoa học duy lý này. Quá trình tiếp nhận đó đã sản sinh ra các loại hình nghệ thuật mới. Ở lĩnh vực nghệ thuật biểu diễn, nếu như sự tiếp thu kịch nói phương Tây vào tổng thể văn học nghệ thuật Việt Nam diễn ra chủ yếu ở các đô thị miền Bắc, thì nghệ thuật sân khấu cải lương đã ra đời tại mảnh đất Nam bộ trên cơ sở dung hòa ý thức hệ truyền thống và ngoại lai.

* Nhà xuất bản Văn hóa - Văn nghệ TP.HCM

2. Việt Nam có vị trí địa lý nằm trong phạm vi ảnh hưởng của các nền văn minh lớn ở phương Đông như Trung Quốc, Ấn Độ, lại phát triển trên nền tảng văn minh bản địa Đông Nam Á. Văn hóa Việt Nam nói chung và nghệ thuật sân khấu Việt Nam nói riêng vì đó mà hình thành trong bản chất nội tại tính chất cởi mở, linh hoạt, dễ dàng tiếp thu các hình thức nghệ thuật mới. Từ lâu, Việt Nam đã tồn tại một di sản sân khấu đa dạng và độc đáo: chiếu chèo dân dã mang màu sắc trào lộng bình dân; sân khấu tuồng tráng lệ của đời sống cung đình; rối nước, ca Huế, bài chòi, dù kê, v.v.. Trong tổng thể nghệ thuật sân khấu đa dạng về loại hình đó, kịch nói và cải lương được xem là hai hình thái sân khấu "sinh sau đẻ muộn" nhất, mang trong mình những phẩm chất xã hội hiện đại, tiến bộ nhất.

Khởi nguồn sân khấu phương Đông nói chung, sân khấu Việt Nam nói riêng thường là các thể loại kịch hát, kịch múa mang tính chất cổ điển, với hệ thống những quy phạm nghiêm ngặt về hình thức diễn xướng. Kịch nói bắt đầu du nhập vào Việt Nam từ đầu thế kỷ XX. Ban đầu, loại hình này được gọi là "kịch Tây", "kịch

Thái Tây", "kịch drame", dần dần mới được gọi chung là "thoại kịch" (kịch nói), để phân biệt với các loại hình kịch hát bản địa. Sở dĩ có tên gọi "Thái Tây" vì kịch nói Việt Nam ra đời, về cơ bản, trên nền tảng nghệ thuật sân khấu phương Tây, mà kịch nói là chủ thể.

Kịch nói ở các nước phương Tây ra đời từ thời cổ đại, phát triển qua nhiều giai đoạn, nhiều thế kỷ, để từng bước hoàn thiện và trở thành một loại hình nghệ thuật có tính chất thế giới. Theo bước chân viễn du quốc tế của người Tây phương, nhiều hình thái văn hóa vật chất, tinh thần của phương Tây đã truyền sang phương Đông và ngược lại. Trong số đó, kịch nói châu Âu cũng đã dần dần du nhập vào tổng thể văn hóa nghệ thuật của các quốc gia phương Đông. Vì có tính chất thế giới, nên loại hình này nhanh chóng được tiếp nhận và trở thành một bộ phận của sân khấu ở các nước châu Á. Cụ thể, từ khoảng nửa đầu thế kỷ XIX, trí thức vùng Calcutta (Ấn Độ) đã bắt đầu dịch và diễn kịch Shakespeare. Cuối thế kỷ XIX, một cuộc "hiện đại hóa" nghệ thuật sân khấu hý khúc truyền thống đã diễn ra ở Trung Quốc. Bên cạnh đó, tổ chức Xuân liễu xã do thanh niên Trung Quốc thành lập ở Tokyo (Nhật Bản) đã diễn những vở kịch phỏng theo cốt truyện của Âu Mỹ. Riêng ở Việt Nam, văn hóa phương Tây bắt đầu được du nhập từ thế kỷ XVI, thông qua hoạt động thương mại và truyền giáo. Song, chỉ đến khi đế quốc Pháp xâm lược Việt Nam, tiến hành chính sách khai thác thuộc địa, văn hóa phương Tây mới có cơ sở thâm nhập vào Việt Nam một cách toàn diện.

Trải qua hai cuộc khai thác thuộc địa, quan hệ sản xuất ở Việt Nam đã có nhiều chuyển biến quan trọng. Trước nhất là sự xâm nhập của chủ nghĩa tư bản Pháp, hình thành quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa, cùng với sự xuất hiện và phát triển của hệ thống đô thị mang tính chất Tây phương. Trong khi đó, quan hệ phong kiến cổ truyền vẫn còn được lưu giữ. Giai cấp tư sản Việt Nam ra đời và trưởng thành trong bối cảnh một quốc gia nửa thuộc địa, nửa phong kiến, bị đế quốc chèn ép, nên về cơ bản lực lượng còn non yếu, vai trò không quan trọng. Mặt khác, chính sách đồng hóa của thực dân Pháp đã sản sinh một lực lượng đông đảo các trí thức tiểu tư sản chịu ảnh hưởng sâu sắc của văn hóa phương Tây. Giai cấp tư sản và tiểu tư sản đã góp phần hình thành một ý thức hệ mới ở thành thị Việt Nam hiện đại, ý thức hệ tư sản, nhanh chóng đẩy lùi truyền thống văn hóa cựu học trước đây. Đó chính là những tiền đề khách quan trong bản chất tư tưởng xã hội của kịch nói thời kỳ đầu.

Về phương diện chủ quan, các loại hình sân khấu cổ truyền của dân tộc đã bắt đầu có những biểu hiện không phù hợp với thời đại lịch sử. Thể hiện chủ yếu ở hai loại hình quan trọng là tuồng và chèo. Phương thức biểu hiện của hai loại hình sân khấu này mang đậm tính chất ước lệ, nghệ thuật biểu diễn kết hợp đài từ cách điệu với vũ đạo quy ước, tượng trưng theo hệ thống trình thức nghiêm ngặt. Văn chương trong lời thoại là lối văn biền ngẫu trong cổ văn Trung Quốc, lối thơ vần của dân tộc. Mặc dù là những loại hình nghệ thuật có tính độc lập tương đối, nhưng trước những biến đổi tư tưởng lớn của thời kỳ chuyển giao ý thức hệ, nghệ thuật chèo và tuồng vẫn nhận thức được điểm khả thủ của mình và tìm hướng cách tân để tiếp tục tồn tại. Một loạt những cố gắng đã được triển khai để cách tân sân khấu tuồng, cải tiến chèo cổ thành "chèo văn minh", "chèo cải lương" để hiện thực hóa định hướng nêu trên. Song, những nỗ lực ấy vẫn không thể đưa sân khấu truyền thống ra khỏi quỹ đạo mà quán tính độc lập về hình thức biểu hiện đặt ra cho nó. Nội dung tư tưởng, của hai loại hình này chưa thỏa mãn được nhu cầu và thị hiếu của công chúng nghệ thuật mới. Chính thực trạng đó đã làm nảy sinh yêu cầu có những loại hình sân khấu mới có khả năng biểu hiện được những nội dung xã hội đương thời.

Nhu cầu tiến hành cải tiến về nội dung và hình thức để thích ứng với yêu cầu, thị hiếu của công chúng đô thị đang trong quá trình tư sản hóa đó đã thúc đẩy kịch nói hình thành và phát triển ở Việt Nam. Với tính chất là loại hình mẫn cảm, nhạy bén với thời đại, kịch nói đã phát huy vai trò tiến bộ trong nhiệm vụ phản ánh xã hội mới. Đến lượt mình, kịch nói cũng tham dự vào việc tác động đến sự hình thành một loại hình kịch hát tiến bộ khác: sân khấu cải lương. Như vậy, cũng như kịch nói, sự ra đời của cải lương cũng là kết quả của của việc tiếp thu ý thức hệ tư sản thành thị về mặt chủ quan, và phong trào phản ứng lại những trở ngại phát triển của sân

khấu nêu trên.

3. Thuật ngữ "cải lương", theo tác giả Tuấn Giang trong tài liệu *Lịch sử cải lương,* xuất phát từ một trào lưu tư tưởng chính trị Tây phương là chủ nghĩa cải lương (réformisme) được các dịch giả giới thiệu trên báo chí Việt Nam trước năm 1905. Sau đó, năm 1918, ông Châu Văn Tú (tức Năm Tú) đã đặt tên ban hát của mình là "Ban hát cải lương Châu Văn Tú". Đặc biệt, ông Năm Tú cho rằng đó là phát minh thương hiệu của riêng mình, nghiêm cấm các ban hát khác sử dụng chữ "cải lương". Chính vì vậy, trong quãng thời gian này, nhiều ban hát học tập theo lối ca diễn của ban ông Năm Tú đều tránh né với hình thức gọi khác đi là ban hát "tân thời", "kim thời"... Như vậy, khởi điểm thuật ngữ "cải lương" chỉ là một tính từ biểu thị tính chất hiện đại của loại hình sân khấu mới. Đến năm 1920, ông bầu Trương Văn Thông - tức Năm Thông (ở thành phố Cần Thơ) lên Sài Gòn lập ban hát gọi là "Đoàn cải lương Tân Thinh", diễn tại rạp hát trên đường Yersin. Lúc mới đầu, ban Tân Thinh cho treo hai câu đối trước cửa rạp như sau:

"Cải cách hát ca theo tiến bộ,
Lương truyền tuồng tích sánh văn minh".

Theo tài liệu đã nêu, đây là sản phẩm do hai soạn giả Lâm Hoài Nghĩa và Nguyễn Quốc Biểu sáng tạo ra. Bắt đầu từ đây, thuật ngữ "cải lương" từ một tính từ trở thành một danh từ chung để chỉ một loại hình sân khấu mới ở Nam bộ: sân khấu cải lương.

Sự hình thành và phát triển của sân khấu cải lương là một quá trình biến đổi dài lâu với những tiền đề có quan hệ mật thiết với nhau là đàn ca tài tử, "ca ra bộ, "hát chập" và sự cải cách hiện đại của sân khấu hát bội Nam bộ.

Đàn ca tài tử là một loại hình sinh hoạt văn hóa dân gian của Nam bộ, dựa trên hình thức diễn xướng hòa ca. Phương thức thưởng thức mang tính chất thính phòng, đáp ứng nhu cầu sinh hoạt văn hóa của người dân Nam bộ một cách tự giác. Đàn ca tài tử lấy nền tảng từ âm nhạc tài tử. Loại hình âm nhạc tài tử có nguồn gốc từ nhã nhạc cung đình, nằm trong loại hình âm nhạc ngũ cung của dân tộc. Ban đầu, nhã nhạc cung đình được chúa Nguyễn mang theo cùng trong cuộc khẩn hoang vùng đất phía nam, và đặt ra nhạc lễ Nam bộ. Nhạc lễ Nam bộ được Hương nhạc quản lý trong đình làng của các địa phương, thường được sử dụng trong dịp lễ hội, nghi thức tế bái, hoặc nghênh đón vua chúa đi kinh lý. Mặt khác, những trí sĩ từ Nam ra Huế học tập, thi cử, cũng như những sĩ phu yêu nước theo phong trào Cần vương vào Nam đã học tập và đem ca nhạc Huế vào trong nhạc lễ Nam bộ. Ngoài ra, loại âm nhạc này còn tiếp thu các bài bản âm nhạc dân gian (hò, lý, hát ru,...) bản địa, tạo thành một sản phẩm văn hóa mới có cốt lõi là âm nhạc dân tộc: đàn ca tài tử.

Loại hình đàn ca tài tử ra đời, và nhanh chóng lan rộng ra phạm vi toàn Nam bộ, trở thành món ăn tinh thần cho công chúng nông thôn và đô thị phía Nam. Năm 1911, ban hát tài tử Nguyễn Tống Triều (tức Tư Triều) được chọn đi diễn tại Paris, sự kiện này cho thấy đàn ca tài tử bắt đầu chuyển hóa thành một loại hình nghệ thuật có tính chuyên nghiệp, đặc thù cho văn hóa Nam bộ, rồi tiến tới hình thức thương mại, biểu diễn. Năm 1914, khi tác giả Trương Duy Toản cải biên bài *Tứ đại oán*, dựa trên lời thơ *Bùi Kiệm ghẹo Nguyệt Nga*, để cô Ba Đắc độc diễn vừa ca, vừa có điệu bộ minh họa, đàn ca tài tử bấy giờ đã tiến tới hình thức "ca ra bộ". "Ca ra bộ" ban đầu là một người độc diễn nhiều vai, sau nâng lên hai người đối thoại. Năm 1915, ông Phó Mười Hai phát triển hình thức ba người diễn dựa trên lời ca đối thoại, gọi là "hát chập". Hình thức "ca ra bộ" - "hát chập" chính là tiền đề trực tiếp cho sự xuất hiện của loại hình nghệ thuật diễn xướng cải lương.

Hai động thái nêu trên cho thấy những tác nhân chủ quan dẫn đến sự hình thành nghệ thuật cải lương. Tuy nhiên, bên cạnh đó, một tiền đề khác không kém phần quan trọng dẫn đến sự ra đời của bộ môn nghệ thuật này, chính là quá trình cách tân nghệ thuật hát bội Nam bộ. Trước sự có mặt tràn lan của các loại hình sân khấu phương Tây ở đô thị, hát bội nhận thấy cần phải cách tân lối diễn của mình để phù hợp với thời đại. Chính vì vậy mà những bài bản hát khách, hát nam... truyền thống của hát bội đều bị thay đổi thành lời nói có giai điệu, ngâm nga. Sau này, lối nói có giai điệu đó được sáp nhập vào "ca ra bộ", gọi là hình thức nói lối.

Khi những tiền đề vừa nêu đạt đến một độ

chín về nghệ thuật diễn, đủ sức cộng hưởng với với một cốt truyện dài để diễn xuất, nghệ thuật cải lương đã chính thức ra đời. Sự kiện đánh dấu sự xuất hiện của cải lương trong lòng văn hóa Nam bộ chính là vở diễn *Kim Vân Kiều* của tác giả Trương Duy Toản được sáng tác và công diễn vào ngày 15/11/1918 [2], ban hát ông Năm Tú tổ chức. Sự ra đời của nghệ thuật cải lương đã xác lập một cấu trúc tổng hòa nghệ thuật "đặc sản" theo địa vực vùng miền ở Việt Nam: miền Bắc - chèo, miền Trung - tuồng (hát bội), miền Nam - cải lương, góp phần làm phong phú nghệ thuật sân khấu Việt Nam.

Thông qua quá trình hình thành của nghệ thuật cải lương nêu trên, chúng ta có thể nhận thấy bản chất xã hội của sân khấu cải lương là sự phát triển dung hợp giữa hai dòng văn hóa Đông - Tây, sự kết hợp tài tình của yếu tố truyền thống và hiện đại, giữa bản sắc cội nguồn dân tộc và ánh sáng văn minh tân thời. Sự tiến bộ đó không ngừng được biểu hiện trong quá trình phát triển và hoàn thiện của nghệ thuật sân khấu cải lương. Ban đầu, từ những vở chuyển thể văn học Việt, rồi phát triển ra nhiều khuynh hướng, phong cách sáng tác, biểu diễn như tuồng xã hội, tuồng Tàu (cải lương Hồ Quảng), tuồng lấy tích truyện dân gian - dã sử, tuồng Tây, tuồng Phật, tuồng lãng mạn sầu não, tuồng võ hiệp kỳ tình... Sau này, dưới ánh sáng dẫn đường của cách mạng, cải lương phát triển thêm các loại tuồng yêu nước, tuồng hiện thực phê phán, tuồng cách mạng... *"Như một thanh niên đầy nhựa sống, sân khấu cải lương lớn nhanh chóng, mạnh, ứng chiến linh hoạt, đáp ứng được với thời đại"* [6]. Trong âm nhạc, cải lương từ hơn 100 bài bản chính của đàn ca tài tử đã tiếp thu, biến đổi và đồng hóa cũng như sáng tác thêm nhiều thể điệu mới tạo thành một tổng thể âm nhạc có Đông có Tây, có kim có cổ tham gia xây dựng sắc màu sân khấu kịch hát hiện đại. Không những vậy, trong mỹ học biểu diễn, sân khấu cải lương vừa kế thừa truyền thống dòng tự sự ước lệ, tả ý đồng thời tiếp thu dòng kịch tính tả thực để làm sân khấu biểu diễn thêm lung linh, sắc màu phong phú.

4. Như vậy, chúng ta có thể nhận thấy rằng giữa cải lương và kịch nói hiện đại đã ngấm ngầm hình thành mối liên hệ mật thiết, gắn bó với nhau.

Trước nhất, cả cải lương lẫn kịch nói đều ra đời trong bối cảnh ý thức hệ tư sản không ngừng lớn mạnh ở các đô thị hai miền Nam - Bắc. Chính hiện thực ấy đã tiếp thêm cho sân khấu dân tộc một hơi thở mới, một sức sống mới mà kết quả là hai loại hình nghệ thuật mới đã ra đời đại biểu cho nghệ thuật biểu diễn tiến bộ đương đại. Cải lương và kịch nói không chỉ là điều kiện "đủ", mà còn là điều kiện "cần", như một hướng đi có ý thức nhằm đưa quỹ đạo của nghệ thuật sân khấu Việt Nam lên nấc thang hiện đại và tiến bộ. Đồng thời, sự ra đời tất yếu của hai loại hình này còn là một cách phản ứng tích cực nhằm đáp ứng một thị hiếu nghệ thuật mới trong bối cảnh văn hóa, xã hội đương đại.

Kế đến, cải lương và kịch nói trong tiến trình phát triển của riêng từng thể loại đã có không ít biểu hiện giao thoa lẫn nhau. Có thể viện dẫn ở đây nhiều ví dụ cho thấy cải lương và kịch nói đã tương tác lẫn nhau để khắc phục những điểm khả thủ của nhau đồng thời phát huy được những thuộc tính nổi bật mà từng thể loại chứa đựng. Như đã trình bày, ban hát ông Năm Tú là đơn vị đầu tiên biểu diễn cải lương, với cây bút biên soạn chính là tác giả Trương Duy Toản. Các kịch bản cải lương đầu tiên mà ban hát này soạn và trình diễn là tác phẩm thuần Việt (*Kim Vân Kiều, Kiều Nguyệt Nga*...) nhưng mang đậm màu sắc cổ trang. Sau đó, "Gánh hát kim thời Nam Mỹ Tho" của bà Tư Sự ra đời, với tác giả chính là Nguyễn Phong Sắc. Ông được xem là tác giả cải lương đầu tiên viết về đề tài xã hội, cuộc sống mới. Theo *Lịch sử cải lương* của Tuấn Giang, ở ban Đồng bào Nam *"Nghệ thuật diễn là ca và bộ, nhưng đổi mới lối diễn gần với kịch* nói, *bởi dựa trên những kịch bản về con người cuộc sống mới. Các diễn viên hát đối thoại như kịch nói, những động tác đi lại, hành động gần với người thật việc thật"* [2;62]. Cũng trong tài liệu nêu trên, có đoạn dẫn: *"Sự cải cách hát bội qua hai giai đoạn thử nghiệm, giai đoạn một, diễn tuồng hát bội pha kịch nói từ năm 1915 đến năm 1917, giai đoạn hai diễn tuồng pha cải lương từ năm 1917 đến năm 1918"* [2;46]. Chính hiện

tượng đó đã xác lập hai dòng cải lương chủ đạo trong tiến trình cải lương là cải lương tuồng cổ và cải lương đương đại. Những biểu hiện này cho thấy từ những buổi đầu, nghệ thuật cải lương đã hấp thu không khí hiện thực của kịch nói để đem đến hơi thở hiện thực cuộc sống cho công chúng nghệ thuật.

Về phía kịch nói, buổi đầu xuất hiện, nó vẫn còn lệ thuộc vào các hình thức ca kịch truyền thống của dân tộc. Dấu ấn sân khấu kịch hát để lại những lối văn biền ngẫu, lối vần, nhịp điệu trong kịch bản thời bấy giờ. Ở miền Nam - đất thánh của cải lương, kịch nói chỉ xuất hiện lẻ tẻ qua những tác phẩm *Toa toa, moa moa, Kẻ ăn mắm người khát nước*... của Trung Tín. Nhưng những vở kịch nói này vẫn xen vào những đoạn Vọng cổ, bài Tứ đại oán... cho hợp thị hiếu khán giả. Thậm chí *"có vở in lời chú thích ở ngoài bìa 'Kịch pha cải lương' (Má hồng phận bạc, 1926...) trong đó có nhiều câu hát theo đủ làn điệu cải lương"* [4;167]. Không những vậy, sân khấu kịch nói hiện đại học tập phương pháp sân khấu Bertolt Brecht cũng là một hình thức tiếp thu tinh thần sân khấu tự sự phương Đông mà cải lương là một biểu hiện chủ yếu. Như vậy, giữa kịch nói và cải lương từ lâu đã có một truyền thống tương tác trợ khuyết cho nhau để trở thành hai kịch chủng quan trọng trong bối cảnh hiện đại.

Cuối cùng, sự tồn tại và phát triển song hành của hai lĩnh vực sân khấu cải lương và kịch nói là một mô hình biểu thị tính triết học biện chứng của nghệ thuật sân khấu hiện đại. Từ lâu, người phương Đông xem vũ trụ là một thể thống nhất, trong đó con người là một vũ trụ nhỏ hơn. Chính vì vậy, giữa con người và vạn vật trong vũ trụ có mối liên hệ sâu nặng với nhau. Tư tưởng "thiên nhân nhất thể" đó là một trong những mệnh đề cốt lõi của triết luận Trung Hoa, có ảnh hưởng rộng rãi đến các quốc gia Đông Á như Việt Nam một cách mạnh mẽ. Nếu như đặc trưng tư tưởng phương Đông là xu hướng hòa hợp với vũ trụ, khám phá và biểu hiện mình trong cái huyền nhiệm với tạo vật, thì ở phương Tây, con người sớm nhận thức vũ trụ là khách thể, và có chiều hướng tách mình ra khỏi vũ trụ để khám phá, chinh phục. Chúng ta đã biết, kịch nói ra đời trong bối cảnh, địa vực của những nền văn minh phương Tây, mà hình thái cổ nhất ngày nay thường nhắc đến là bi kịch Hy Lạp cổ đại. Theo đó, kịch nói phương Tây là loại hình đậm dấu ấn của truyền thống khoa học lý tính, nó chủ trương khám phá bản chất con người thông qua hành động, khai thác xung đột trong hành động. Trong khi đó, tư duy tổng hợp của phương Đông lại định hình cho các loại kịch hát truyền thống, bao gồm cả cải lương, thiên hướng khám phá mỹ cảm trong tầng sâu tâm lý con người. Một bên khai thác biểu hiện bên ngoài, một bên tham dự vào cấu trúc bên trong, kịch nói và cải lương đã làm thành một cấu trúc hoàn chỉnh có tính biện chứng cho nghệ thuật sân khấu hiện đại ở Việt Nam.

5. Thông qua sự phân tích về tác động tương quan, tương hỗ giữa cải lương và kịch nói nêu trên, chúng ta có thể nhận thấy rằng giữa hai loại hình sân khấu này, ngoài mối liên hệ mật thiết, còn bao hàm trong đó tính độc lập cơ bản về hình thức biểu hiện. Chính tính độc lập cơ bản về hình thức biểu hiện này đã trở thành một trong những trở ngại cho quá trình "cải lương hóa" kịch bản kịch nói.

"Cải lương hóa" kịch bản kịch nói mà chúng tôi đặt ra ở đây thực ra có bản chất là sự chuyển thể tác phẩm kịch nói sang loại hình cải lương. Sở dĩ chúng tôi không dùng "vấn đề chuyển thể" bởi vì chúng tôi quan niệm quá trình chuyển thể là một bình diện chuyển ngữ văn hóa loại hình nghệ thuật. Mà tiêu chí phân loại nghệ thuật xưa nay vẫn lấy chất liệu tạo dựng làm cơ sở phân chia. Theo đó, văn học là nghệ thuật của ngôn từ, âm nhạc là nghệ thuật của âm thanh, điện ảnh là nghệ thuật của hình ảnh và những hiệu ứng hình ảnh, hội họa là nghệ thuật của màu sắc - đường nét, và sân khấu là nghệ thuật của sự trình diễn. Nói như vậy, hoạt động chuyển thể chính là công tác đem một tác phẩm thuộc loại hình nghệ thuật này biến đổi thành một loại hình nghệ thuật khác. Tức là hình thái biểu hiện ở đây đi từ ngôn ngữ biểu hiện này sang biểu hiện ngôn ngữ khác. Trong khi đó, cả kịch nói lẫn cải lương đều thuộc phạm vi nghệ thuật sân khấu, nên cách đặt "vấn đề chuyển thể" là không phù hợp. Do vậy, chúng

tôi chỉ xem xét việc biến đổi ngôn ngữ của tác phẩm kịch thành tác phẩm cải lương ở mức độ "cải lương hóa" kịch bản kịch nói mà thôi.

Trong nghệ thuật sân khấu, kịch nói được xem là thể loại cơ bản. Mọi hình thức sân khấu khác từ kịch hình thể, kịch thanh sắc đến kịch tổng hợp đều chung quy hội tụ về đặc trưng ngôn ngữ sân khấu, đồng thời cũng là đặc trưng của kịch nói: nghệ thuật hành động - nghệ thuật diễn viên. Chính vì vậy, kịch nói là nền tảng của mọi loại hình sân khấu khác. Trong tiến trình hiện đại của một số loại hình sân khấu, khi phương thức biểu diễn chủ đạo (động tác hình thể, hát,...) bị mai một thì loại hình đó càng tiệm cận về hình thức kịch nói. Chính vì vậy, con đường đi từ các loại hình sân khấu khác đến kịch nói bao giờ cũng đơn giản hơn hướng ngược lại.

Nói như vậy, "cải lương hóa" kịch bản kịch nói là một hoạt động đòi hỏi nhiều yếu tố cần và đủ để nó có thể khả thi. Dựa vào các tiền đề trình bày trên, chúng tôi có thể xác định những điều kiện cần và đủ đó là biểu hiện tính ổn định tương đối trên ba phương diện phương thức biểu hiện, hình thái thẩm mỹ và phương thức tiếp nhận.

Đầu tiên, phương thức biểu hiện của nghệ thuật cải lương là phương thức tổng hợp. Ngôn ngữ sân khấu cải lương là ngôn ngữ được tổng hòa từ ngôn ngữ kịch bản, ngôn ngữ diễn viên, ngôn ngữ mỹ thuật sân khấu, ngôn ngữ âm nhạc... Mỗi thành tố vừa nêu đều tham gia tích cực vào việc biểu hiện nội dung một vở cải lương. Trong đó, hai thành tố quan trọng nhất chính là ngôn ngữ kịch bản và ngôn ngữ diễn viên.

Sự khác biệt cơ bản giữa kịch bản kịch nói và kịch bản cải lương nằm ở ngôn ngữ văn học của từng loại hình. Kịch nói là loại hình kịch tính tả thực nên ngôn ngữ gần với lời nói sinh hoạt thường ngày. Trong khi đó, kịch bản cải lương đòi hỏi một yêu cầu quan trọng là phải thực hiện tốt chức năng thực hành diễn xướng "hát". Chính vì đặt nặng vấn đề đáp ứng việc trình diễn các bài bản cải lương, nên văn phong kịch bản phải mượt mà, uyển chuyển, vận dụng vần luật thanh điệu sao cho diễn đạt được đắt nhất nhạc tính. Không phải ngẫu nhiên mà khi chuyển thể tác phẩm cải lương, một số người đã phải cất công chuyển thể từ loại hình gốc (văn xuôi, kịch nói,...) thành kịch thơ rồi mới "cải lương hóa". Con đường chuyển soạn công phu đó là nhằm mục đích đạt được hiệu quả nhạc tính trong ngôn ngữ kịch bản.

"Nghệ thuật diễn xuất bao giờ cũng là linh hồn, là trung tâm, là thành tố chính yếu nhất để tạo nên sân khấu. Thiếu kịch bản chi tiết, người diễn có thể diễn cương. Thiếu trang trí, người diễn viên kịch hát truyền thống phương Đông có thể tạo ra trang trí, tạo nên không gian, thời gian bằng chính động tác, diễn xuất của mình. Thiếu nghệ thuật diễn viên - bất thành sân khấu. Stanislavsky gọi diễn viên là 'ông hoàng, bà chúa' của sân khấu. Nghệ thuật diễn xuất đóng vai trò quyết định, vai trò 'hạt nhân' liên kết, tập hợp các thành tố nghệ thuật khác xoay quanh nó, phụ trợ cho nó" [5]. Nhận định vừa nêu của tác giả Đỗ Hương (trong bài viết "Nghệ thuật diễn xuất sân khấu") cho thấy vai trò "luật bất thành văn" của ngôn ngữ diễn viên. Theo tài liệu *Lịch sử cải lương,* tác giả Tuấn Giang trình bày: *"... hành động diễn cải lương chỉ khác kịch nói ở chỗ ngôn ngữ kịch nói là hành động, còn ngôn ngữ cải lương là ra bộ. Ra bộ là ngôn ngữ hành động diễn cải lương, dù có xung đột hành động, thì cải lương nghiêng về xung đột tâm lý, lời thoại mềm hơn, đây là ranh giới giữa hành động diễn cải lương và hành động kịch nói"* [2;146]. Chính những khác biệt chính yếu đó, khi "cải lương hóa" một kịch bản kịch nói, ngôn ngữ hành động từ những chỉ dẫn (didascalies)[1] đến hành động thực tế đều phải đảm bảo tính chất cải lương đặc thù đó.

Thứ đến, đặc trưng sân khấu cải lương khác hẳn kịch nói ở chỗ thuộc tính tổng hợp của nó. Nếu như ở kịch nói tư duy phân tích làm các trạng thái mỹ cảm bị phân chia tách bạch rõ ràng, bi ra bi, hài ra hài,... thì ở cải lương, tình trạng đó không tồn tại. Đặc thù thẩm mỹ của sân khấu cải lương về cơ bản bao gồm bốn phạm trù: bi - hùng - trữ tình - khôi hài. Trong tác phẩm cải lương, những phạm trù này được đặc tả thông qua nhiều phương tiện, song chủ yếu nhất vẫn là

[1] Trong bài viết "Mấy điều về kịch và thi pháp kịch", Giáo sư Đỗ Đức Hiếu chia thành phần cấu trúc kịch bản văn học thành hai bộ phận: lời thoại nhân vật (gồm đối thoại và độc thoại) và những chỉ dẫn (didascalies).

âm nhạc. Âm nhạc cải lương nào thì tạo ra sắc thái mỹ cảm tương ứng: cải lương lãng mạn thì âm nhạc lãng mạn, sầu não; cải lương tuồng Tàu thì âm nhạc sôi động hùng tráng...

Cùng với chèo, tuồng, phạm trù cái bi của cải lương đã tham gia cấu thành đặc trưng chủ đạo của sân khấu Việt Nam: chèo - bi hài, tuồng - bi hùng, cải lương - bi ai. Nói đến cái bi của cải lương, chúng ta có thể hình dung trong sự tương quan giữa nó với loại hình kịch nói. Cái bi của kịch nói chính là cái bi của ngoại cảnh tác động, của số mệnh đè nặng lên nhân vật. *"Khi ở trong tình huống bi kịch, người ta trải nghiệm sự căng thẳng và sự lo âu sâu sắc trong tâm hồn, khiến người ta phải chịu những đau khổ thường rất nặng nề"* [7;162]. Trong khi đó, cái bi trên sân khấu cải lương là cái bi hướng nội, cái bi trong tâm lý phát tiết ra bên ngoài. Chính vì vậy, khi "cải lương hóa" kịch bản kịch nói, tính độc lập tương đối về hình thức thẩm mỹ cần được giữ vững.

Cuối cùng trong những nguyên tắc "cải lương hóa" kịch bản kịch nói chính là tính độc lập tương đối về phương thức tiếp nhận. Trong phương thức biểu hiện, như đã nói, kịch nói chủ yếu khai thác xung đột trong hành động nhân vật, còn cải lương lại bám sát xung đột nội tâm của nhân vật. Chính vì vậy, tiếp nhận một tác phẩm kịch nói người ta thường hướng sự quan tâm đến những xung đột gay gắt, dồn dập đến mức khó thở của tình huống kịch. Nguyên tắc xây dựng cao trào của kịch nói là thông qua tính chất mãnh liệt của hành động để tác động đến trạng thái kích thích trong cảm xúc của người xem. Trong khi đó, xử lý cao trào ở cải lương lại đặt yêu cầu phải bộc lộ tốt nhất những phức cảm tâm lý thông qua ca và diễn. Lối xử lý đó đã quy định nhu cầu tiếp nhận ở khán giả, khán giả xem cải lương đòi hỏi được đáp ứng bằng những biểu hiện có chiều sâu như vậy.

"...Giá trị thẩm mỹ sân khấu cải lương, ngoài việc đem đến những giá trị văn hóa quá khứ, còn mang lại những giá trị văn hóa, văn minh của nền nghệ thuật hiện đại" [1;465]. Trong tiếp nhận kịch nói, công chúng nghệ thuật có ý thức thưởng thức hiện thực - thẩm mỹ dưới điểm nhìn một lát cắt đồng đại. Còn ở tiếp nhận cải lương, người xem thường muốn đắm chìm trong một dòng chảy lịch đại từ truyền thống đến đương thời.

6. Tóm lại, cải lương và kịch nói Việt Nam là hai loại hình sân khấu hiện đại mang bản chất xã hội – thẩm mỹ tân thời, tiến bộ. Trong bối cảnh hiện đại, hai loại hình sân khấu này đã tồn tại và đáp ứng được nhu cầu thưởng thức thẩm mỹ của công chúng nghệ thuật. Đồng thời, hai loại hình này có mối liên hệ mật thiết, tác động qua lại lẫn nhau, cùng bổ khuyết cho nhau những ưu thế trội, khắc phục tính chất khả thủ của mỗi bên. Thông qua những nguyên tắc cơ bản mà chúng tôi đề ra, một kịch bản kịch nói có thể bước sang loại hình nghệ thuật cải lương với "ngoại hình" mới, mang giá trị thẩm mỹ mới. Thế mạnh tạo lập một tác phẩm mới có hệ giá trị khác biệt của kịch bản "cải lương hóa" đã bổ sung và đóng góp sự phong phú cho nghệ thuật biên kịch sân khấu của dân tộc.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

[1] Tuấn Giang (2006), *Nghệ thuật cải lương*, NXB Đại học Quốc gia TP.HCM, TP.HCM.

[2] Tuấn Giang (2008), *Lịch sử cải lương*, NXB Sân khấu, Hà Nội.

[3] Đỗ Đức Hiểu (1998), "Mấy điều về kịch và thi pháp kịch", Tạp chí *Văn học*, 2.

[4] Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý (1978), *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám*, NXB Văn hóa, Hà Nội.

[5] Đỗ Hương, "Nghệ thuật diễn xuất sân khấu", http://www.cailuongtheatre.vn/news/185/

[6] Nguyễn Đức Lộc, "50 năm nền sân khấu Việt Nam", http://www.danangpt.vnn.vn

[7] G. N. Pospelov (chủ biên) - Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Lê Ngọc Trà dịch (1998), *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.