

CÁC TRƯỜNG PHÁI KỊCH PHƯƠNG TÂY VÀ SỰ ẢNH HƯỞNG ĐẾN VIỆT NAM GIAI ĐOẠN 1945 - 1975

Phạm Ngọc Hiền*

Trường Đại học Sài Gòn

Ngày nhận bài: 12/04/2021; Ngày nhận đăng: 28/05/2021

Tóm tắt

Trong thế kỷ XX, ở phương Tây có nhiều trường phái kịch. Bên cạnh trường phái kịch cổ điển Pháp còn có kịch hiện sinh - phi lý, kịch tự sự biện chứng, chính kịch xã hội chủ nghĩa và hệ thống sân khấu Stanislavski... Các trường phái này đều có ảnh hưởng đến kịch nói Việt Nam giai đoạn 1945 – 1975, bao gồm cả hoạt động sáng tác của nhà soạn kịch và diễn xuất của diễn viên.

Từ khóa: *kịch cổ điển, kịch tự sự, kịch phi lý, kịch nói Việt Nam, 1945-1975*

Nhắc đến kịch Phương Tây, người ta thường nghĩ ngay đến kịch cổ điển Pháp và những nguyên lý kịch Aristote. Nhưng từ sau Cách mạng tháng Mười, thế giới có thêm chính kịch XHCN và phương pháp sân khấu Stanislavski. Sau Thế chiến II, ở châu Âu, xuất hiện nhiều trào lưu cách tân nghệ thuật, tiêu biểu là trường phái tự sự biện chứng gián cách của Brecht và kịch hiện sinh - phi lý... Tất cả các trường phái này đều có ảnh hưởng đến Việt Nam.

1. Kịch Pháp và trường phái Aristote

Trường phái kịch Aristote đã ngự trị trên sân khấu châu Âu suốt thời cổ trung đại. Những nguyên lý của nó được khởi nguồn từ công trình *Nghệ thuật thơ ca (Thi pháp học)* của Aristote thời cổ đại và hoàn thiện với *Nghệ thuật thơ ca* của Boileau thế kỷ XVII. Những nguyên lý của nó cũng được bổ sung bởi các nhà lý luận như: Chapelain, d'Aubignac, Mere, Racine... Về sau, người ta nói lỏng dần các nguyên tắc của kịch cổ điển và sáng tạo thêm những phương thức biểu diễn mới. Tính đến hết thế kỷ XIX, kịch châu Âu chia làm hai khuynh hướng: kịch kiểu Aristote (chính thống) và phi Aristote.

Ở đây, ta chỉ xét những đặc điểm của

trường phái Aristote, thể hiện rõ nhất trong kịch cổ điển Pháp.

Kịch cổ điển coi trọng lý trí, đề cao các phẩm chất: trung, hiếu, tiết hạnh, nhân nghĩa... Nhân vật trung tâm của bi kịch là những người cao quý, sẵn sàng hy sinh cá nhân để phục tùng lợi ích chung. Hài kịch dùng tiếng cười phê phán những kẻ xấu để bảo vệ đạo đức. Người ta coi trọng bi kịch vì nó nói về cái tốt và coi thường hài kịch vì nó thiếu nghiêm túc. Chủ nghĩa cổ điển thường mô phỏng cổ đại (đề tài quá khứ) và mô phỏng tự nhiên (sự chân thực của hành động, cảnh vật...). Văn bản kịch là ngôn ngữ thơ ca, chính xác, sáng sủa, phong cách cao nhã. Bi kịch thường có những xung đột căng thẳng, kết thúc bi thảm, tạo cho khán giả sự xót thương và thanh lọc tâm hồn. Kịch cổ điển có cấu trúc năm hồi: trình bày - thắt nút - phát triển - cao trào - mở nút (hoặc giao đãi - thắt nút - cao trào - tạm hòa hoãn - kết thúc). Người ta cũng đưa ra luật tam duy nhất (về không gian, thời gian và hành động). Ngoài ra, còn có các quy định cho diễn viên như: cách ngâm thơ, cử chỉ tượng trưng, phép lịch sự, trang trí sân khấu, ngoại hình đẹp...

Từ đầu thế kỷ XX, các đoàn kịch Pháp đã

*Email: ngochien2@gmail.com

sang Việt Nam biểu diễn rồi người Việt Nam cũng diễn kịch Pháp. Người Việt Nam tiếp thu các nguyên lý của kịch cổ điển qua sách vở trong nhà trường, trên báo chí và đọc các vở kịch bằng tiếng Pháp. Nhiều nhà soạn kịch Việt Nam đã sáng tác theo hệ phái Aristote. Sau 1945, mặc dù có sự đổi mới về nội dung nhưng họ vẫn giữ lại một số nguyên tắc cơ bản của kịch cổ điển. Trong kháng chiến chống Pháp, sự ảnh hưởng của kịch cổ điển phương Tây vẫn còn mạnh, như tác giả Hà Diệp từng nhận định: “*Trước ngày hòa bình lập lại ở Đông Dương theo hiệp định Giơnevơ, kịch nói Việt Nam về cơ bản vẫn chịu ảnh hưởng của thi pháp kịch cổ điển Pháp thế kỷ 17 (...) Các tác giả viết kịch đầu tiên sau Cách mạng tháng Tám như Học Phi, Nguyễn Huy Tưởng... đều là những người được học trên ghế nhà trường Pháp. Đặc điểm này ảnh hưởng sâu đến kỹ thuật biên kịch của họ*” (Hà Diệp, 2005, tr.217-245). Buổi đầu chống Pháp, một số vở mang đậm âm hưởng bi kịch: *Bác sĩ Thành giết vợ* là Ngọc Cẩm (*Những người ở lại* - Nguyễn Huy Tưởng), *Cả Vinh bắn chết vợ rồi phát điên* (*Bên kia sông Đuống* - Hoàng Tích Linh), người vợ già để tang chồng nhưng chị bị địch giết (*Khăn tang kháng chiến* - Đình Quang)... Sau 1955, kịch cách mạng giảm bớt cái bi. Thay vào đó là những vở kịch hài: *Ngày cuối năm* (Hong Vũ), *Con vịt cưới* (Trần Hận), *Vô lý, không lẽ* (Bùi Huy Phồn), *Thói cũ* (Trần Vượng), *Hàn Keo* (Anh Vũ), *Nàng bắn lén, Cái ghé* (Nguyễn Vũ), *Bức ảnh* (Nguyễn Văn Niêm), *Nghị huyệt* (Đào Hồng Cẩm), *Viên quận trưởng* (Chu Nghi), *Thủ tướng mới đến nhậm chức* (Hoài Giao)... Lộng Chương khẳng định tên tuổi của mình với thể loại hài kịch: *Quần, Cửa mở hé, Hỏi vợ, Yếm bùa trừ sâu...* Những nguyên lý kịch cổ điển không còn giữ vai trò độc tôn nhưng vẫn còn ảnh hưởng lâu dài đến nhiều nhà soạn kịch Việt Nam.

Nhiều vở kịch cũng tuân theo kết cấu xung đột của kịch cổ điển. Kịch dài *Nổi gió* (Đào Hồng Cẩm) có phần *thất nút* ở đoạn Thất Linh ép buộc Hoài cộng tác với chính quyền quốc gia nhưng không được nên bắt anh. *Cao trào* khi trung úy Phương (em của Vân) muốn cứu chị mình và phe địch đã nhận ra tư tưởng của anh, hai bên giằng co. *Mở nút* khi cách mạng đánh vào đồn và Phương bắn chết Thất Linh. Trong vở kịch ngắn *Ngày mai* của Học Phi, *Mở đầu* là chuyện trò giữa Trâm với ông Tư (đầy tớ) và chồng là huyện Môn. *Thất nút* khi Trâm nghe nói cha mình và người yêu cũ là Toàn bị bắt, cô tìm cách cứu hai người. *Phát triển* khi Trâm và Môn cãi nhau nhưng không giải quyết được cả hai việc: Môn không chịu cứu cha vợ và Trâm không chịu ăn nằm với cấp trên của chồng. Xung đột giữa Trâm và Môn *tạm hòa hoãn* khi Môn đi ra ngoài và ông Tư, anh Toàn xuất hiện. *Cao trào* khi Môn phát hiện vợ giúp Toàn trốn thoát và Trâm rơi vào tình huống căng thẳng khi địch chuẩn bị giết cha cô. *Mở nút* khi du kích giết chết chồng và giải cứu cha của Trâm. Tác phẩm không chỉ tuân thủ kết cấu năm phần mà cũng đúng luật tam duy nhất: duy nhất về không gian: nhà huyện Môn; duy nhất về thời gian: một buổi chiều; duy nhất về hành động: Trâm tìm cách giải cứu cha và người yêu cũ.

Trong kịch Việt Nam 1945 - 1975, có nhiều vở tuân thủ luật tam duy nhất: *Trên nớ* (Bửu Tiên), *Tiếng khèn người Mông* (Bé Don), *Cái chốt* (Phác Văn), *Trung phong Vũ Hoàng* (Nguyễn Vượng), *Bão biển* (Vương Lan)... Và các vở kịch ngắn của Nguyễn Vũ như: *Ngon lửa, Tình ca, Nàng bắn lén, Chứng chỉ sức khỏe, Tiếng chim chẵn vịt...* Nhưng phổ biến hơn cả là xu hướng nói lỏng luật tam duy nhất. Chẳng hạn, giữ nguyên sự duy nhất về không gian, thời gian nhưng nói lỏng hành động: *Khách qua đường* (Trúc Đường), *Bên hàng rào Tà Con* (Chu Nghi),

Trong phòng trực chiến (Tào Mạt). Có những vở kịch một không gian nhưng nhiều thời gian: *Chiếc vai cày* (Việt Dung), *Du kích thôn Đồi* (Lộng Chương)... Và một hướng khác, tạo một xung đột kịch căng thẳng nhưng nói lòng về không gian, thời gian: *Chị Nhàn* (Đào Hồng Cẩm), *Một đảng viên* (Học Phi), *Đầu sóng ngọn gió* (Nguyễn Hùng)... Nhiều người quan niệm rằng, trong luật tam duy nhất, vấn đề cốt lõi là sự thống nhất về hành động. Còn không gian và thời gian có thể linh hoạt thay đổi.

Nhìn chung, kịch Việt Nam 1945 – 1975 vẫn tiếp tục vận dụng một số nguyên tắc của kịch cổ điển phương Tây, như nguyên tắc tam duy nhất, kết cấu xung đột... Nhưng có điều, họ vận dụng một cách linh hoạt, nói lòng các quy định, mở rộng nội dung phản ánh để thích nghi với khán giả của thời đại mới.

2. Kịch Nga - Soviet và trường phái Stanislavski

Văn nghệ Nga - Soviet đến Việt Nam bằng nhiều con đường: gián tiếp qua Pháp, Trung Quốc và sau đó là giao lưu trực tiếp Việt - Xô. Từ trước 1945, văn nghệ sĩ Việt Nam đã đọc nhiều vở kịch Nga qua bản tiếng Pháp. Trong kháng chiến chống Pháp, họ bắt đầu tìm hiểu nền nghệ thuật Soviet thông qua các bản dịch tiếng Trung Quốc. Họ cũng đã làm quen với “*Phương pháp diễn kịch hiện thực xã hội chủ nghĩa*”. Năm 1952, ở Việt Bắc, có diễn vở kịch *Chuyến xe tự do* của Liên Xô. Đến cuối năm 1954, khán giả Hà Nội được xem vở kịch Liên Xô đầu tiên: *Hàng ngũ hòa bình* do đoàn kịch từ chiến khu về biểu diễn.

Từ năm 1955 trở đi, việc giao lưu văn hóa Việt – Xô ngày càng mở rộng. Kịch Liên Xô được giới thiệu vào Việt Nam ngày càng nhiều. Chính phủ đã cử nhiều du học sinh sang Liên Xô học ngành nghệ thuật. Nhiều đạo diễn của Liên Xô sang Việt Nam huấn

luyện. Công chúng miền Bắc đã được đọc và xem trên sân khấu các vở kịch như: *Cầu hôn*, *Ba chị em Dưới đây*, *Boris Godunov*, *Đau khổ vì trí tuệ*, *Quan thanh tra*, *Câu chuyện Irkut*, *Tanja*, *Đồng hồ chuông điện Kremlin*, *Bi kịch lạc quan*, *Những người Nga*, *Cửa cuối cùng*, *Người sung sướng nhất*, *Chuyến xe tự do*, *Chung việc gia đình*, *Đen và trắng*, *Biệt thự hoang tàn*, *Cô bé đánh trống*, *Xâm lược*, *Đội cận vệ thanh niên*, *Đoàn tàu bọc thép 14-69*, *Bão táp*, *Masa*, *Những năm tháng trôi qua*, *Platon Kreset*, *Những con hươu xanh*, *Đại úy Xaphonov*, *Thép đã vào lò*... Và nhiều vở kịch Nga - Soviet được giới thiệu trong nhà trường, trên sách báo...

Kịch Nga - Soviet đã thổi đến sân khấu Việt Nam một luồng gió mới. Một số nhà viết kịch Việt Nam ảnh hưởng cảm quan hiện thực và kết cấu kịch của các nhà văn hiện thực Nga thế kỷ XIX. Nhà viết kịch Trần Vượng đã “*vận dụng cung cách kịch Tsêkhốp vào sáng tác của mình. Các vở Thời cũ, Hoa pháo của anh, nhất là vở Bức tranh mùa gặt đều là những vở sáng tác dưới ảnh hưởng mạnh mẽ của kịch Tsêkhốp*” (Tất Thắng, 2016, tr.987). Những tác phẩm chính kịch XHCN có chất sử thi, tính thời sự và thoát ra khỏi kết cấu khắt khe, chật hẹp của bi kịch cổ điển Pháp. Nó mở rộng dung lượng để phản ánh cuộc sống đa dạng sôi động như: *Bức tranh mùa gặt* (Trần Vượng), *Lửa hậu phương* (Xuân Trình), *Đại đội trưởng của tôi* (Đào Hồng Cẩm), *Đỉnh cao phía trước* (Tào Mạt)... Vở *Bi kịch lạc quan* của Visnhepski đưa ra nguyên lý của kịch cách mạng: có thể phản ánh những đau thương, mất mát nhưng cuối tác phẩm phải cho thấy khả năng tất thắng của cách mạng. Nhiều vở kịch Việt Nam cũng theo tinh thần này: *Một đảng viên* (Học Phi), *Chị Nhàn* (Đào Hồng Cẩm), *Cái máy chém* (Trúc Đường)... Trong đề tài xây dựng XHCN, người ta thường nhắc đến vở kịch *Câu*

chuyện Irkut của Arbuzov do đạo diễn Monakhov dàn dựng tại Hà Nội năm 1962. Phong cách tự sự trữ tình của vở này có ảnh hưởng đến: *Nhật ký địa chất* (Thiết Vũ), *Đêm mưa* (Tất Đạt)... Ở Liên Xô, nhiều người quan niệm rằng chế độ mới không còn đấu tranh giai cấp nên không chú trọng xung đột kịch. Nhiều vở kịch về đề tài xây dựng ở Việt Nam cũng miêu tả cuộc sống đẹp đẽ, rộn rã niềm vui: *Niềm vui* (Lý Khắc Cung), *Tình bạn* (Học Phi), *Con ngựa số 6*, *Đôi bạn* (Chu Nghi), *Bức tranh mùa gặt* (Trần Vượng)...

Về phương pháp biểu diễn, Việt Nam chịu ảnh hưởng của phương pháp sân khấu mang tên đạo diễn Stanislavski. Ông là người thành lập Nhà hát Nghệ thuật Moscow và đào tạo diễn viên theo hệ thống mới. Những diễn viên, đạo diễn của đoàn kịch thực nghiệm đi biểu diễn khắp nước Nga và một số nước Âu – Mỹ góp phần quảng bá cho “nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý”. Phương pháp diễn xuất (Method Acting) của Stanislavski được sử dụng rộng rãi trên thế giới. Ở Pháp, Anh, Ý, Mỹ, Nhật... có các Nhà hát, xưởng phim, học viện... vận dụng phương pháp này. Ở các nước XHCN, hệ thống Stanislavski được xem như là phương pháp biểu diễn chính thống. Có thể tóm tắt đặc điểm của hệ thống Stanislavski như sau: Hệ thống này theo khuynh hướng hiện thực, bao gồm cả hai cách hiểu: 1. Trung thành với hiện thực cuộc sống, gắn bó sân khấu với cuộc đời. 2. Chân thực trong cách biểu diễn của diễn viên. Để diễn chân thực, diễn viên phải nhập tâm tốt, xúc cảm càng sâu sắc thì diễn càng thực. Stanislavski yêu cầu diễn viên phải nắm được “nhiệm vụ tối cao” (tu tưởng chủ đạo, chủ đề, thông điệp). Sau đó, xác định hành động xuyên suốt và các hành động cụ thể. Tất cả nội dung vở kịch đều thể hiện qua hành động. Sự hấp dẫn của vở kịch là ở hành động, ngoại hình diễn viên chứ không phải ở các màn đối thoại dài dòng, vô

cảm. Diễn viên được tự do sáng tạo những chi tiết mới, miễn sao phù hợp với logic hành động và tâm lý nhân vật. Để tâm hồn luôn dồi dào cảm xúc, diễn viên cần phải thực tế cuộc sống, tu dưỡng thường xuyên.

Từ giữa những năm 1950, Liên Xô cử các đạo diễn như: Vaxiliev, Monakhov... sang giúp Việt Nam. Vở kịch đầu tiên của Liên Xô được dàn dựng ở Hà Nội theo phương pháp sân khấu thực nghiệm là *Liuba*. Sau đó, diễn viên Việt Nam tự dàn dựng hàng loạt vở kịch theo phương pháp này như: *Bên đường dốc* (Học Phi), *Tiền tuyến gọi* (Trần Quán Anh), *Đại đội trưởng của tôi* (Đào Hồng Cẩm), *Nhật ký địa chất* (Thiết Vũ), *Viên quận trưởng* (Chu Nghi), *Đỉnh cao phía trước* (Tào Mạt), *Giáo sư Hoàng* (Bửu Tiên), *Quần* (Lộng Chương), *Lửa hậu phương* (Kính Dân), *Đôi mắt* (Vũ Dũng Minh)... Có thể nói: “*Nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý thể hệ Stanislavski thực sự là phương tiện để diễn xuất kịch nói Việt Nam chuyển từ nghiệp dư lên đẳng cấp chuyên nghiệp*” (Đỗ Hương, 2005, tr.89).

Từ những năm 1960, Việt Nam cử nhiều du học sinh sang Liên Xô học sân khấu nghệ thuật. Họ đã góp phần phổ biến phương pháp Stanislavski. Đó là các đạo diễn, diễn viên như: Đinh Quang, Nguyễn Đình Nghi, Nguyễn Vũ, Trần Hoạt, Vũ Mạnh, Bạch Lan, Lê Hùng, Đoàn Anh Thắng, Trọng Khôi, Hà Văn Trọng, Doãn Hoàng Giang, Thế Anh, Mạnh Linh, Hoàng Sự, Phạm Thị Thành... Nhiều người (như Ngọc Phương, Dương Ngọc Đức...) còn vận dụng phương pháp Stanislavski vào kịch hát. Họ đạo diễn vở tuồng *Đề Thám*, chèo *Tám vóc đại đồng* theo phương pháp thực nghiệm. Những nghệ nhân của kịch hát truyền thống như Nguyễn Nho Túy, Nguyễn Lai... cũng vận dụng phương pháp này. Diễn viên Đào Mộng Long đã kết hợp các phương pháp của kịch hát truyền thống với phương pháp Stanislavski

trên sân khấu kịch nói. Ông diễn một số vở kịch Nga như: vai thủy thủ già trong *Hàng ngũ hòa bình*, vai Sia trong *Lưu ba...* Khi đóng vai gã tư sản già trong *Khúc thứ ba bi tráng*, ông đã mạnh dạn thêm bớt nhiều câu. Để thể hiện tính chất hai mặt của gã tư sản, ông dùng nhiều giọng điệu khác nhau, dùng cách đi vòng vèo, không ngay thẳng... Còn trong vai ông già hát xẩm trong vở *Ám mưu và hậu quả* (của Bửu Tiên, do Nguyễn Đình Nghi đạo diễn), Đào Mộng Long cầm chiếc mũ phớt để xin tiền giữa ngã tư Sài Gòn. Ông dùng điệu bộ, cử chỉ của cánh tay để cho thấy những người đi đường đã cho hay không cho tiền, thái độ từng người... Tức là diễn viên không lạm dụng lời nói mà dùng hành động, cử chỉ để thể hiện nội dung tác phẩm và tính cách nhân vật.

Như vậy, trong giai đoạn 1955 - 1975, chính kịch Liên Xô và phương pháp Stanislavski đã phổ biến rộng rãi ở Việt Nam. Nó được xem là phương pháp chính thống trên sân khấu miền Bắc thời đó. Sau 1975, mặc dù không còn giữ vai trò độc tôn nữa nhưng những yếu tố hợp lý của nó vẫn được tiếp tục vận dụng.

3. Trường phái kịch tự sự biện chứng gián cách

B. Brecht (1898 – 1956) là nhà soạn kịch nổi tiếng người Đức, nhà cách tân sân khấu lớn của thế kỷ XX. Trong thời gian Hitler cầm quyền, ông phải sống lưu vong. Sau thế chiến II, ông về lại Cộng hòa dân chủ Đức và lập đoàn kịch, tuyên truyền văn hóa vô sản. Brecht được tặng Giải thưởng hòa bình quốc tế Lenin. Ông để lại cho đời khoảng trên 1000 tiểu luận, 1027 bài thơ, 548 truyện và 51 vở kịch. Ông có nhiều vở kịch nổi tiếng như: *Ca kịch ba xu*, *Cuộc đời của Galilei*, *Mẹ đừng căm và các con*, *Khẩu súng của bà Carrar*, *Lẽ biển và lẽ thường...* Trong đó, có nhiều vở được dàn dựng ở Việt Nam như: *Vòng phần Kavkaz*, *Người tốt ở Tư*

Xuyên, *Nỗi khiếp sợ của Đệ tam đế chế...* Brecht nghiên cứu, tích hợp các kiểu kịch của châu Á, châu Âu và đưa ra “phương pháp tự sự biện chứng gián cách”. Trường phái kịch Brecht có nhiều điểm đối lập với trường phái Aristote.

Có thể tóm tắt những đặc điểm chính của sân khấu tự sự như sau: Về nội dung tư tưởng, nó thuộc khuynh hướng sân khấu chính trị. Brecht dùng kịch để tuyên truyền, xây dựng nền “văn hóa vô sản”. Kịch tự sự chứa đựng nhiều xung đột xã hội. Trong xã hội mới, vẫn có xung đột vì còn phải chống những tàn dư xã hội cũ. Brecht coi trọng chức năng phản ánh và giáo dục, kêu gọi khán giả góp phần cải tạo xã hội. Về hình thức nghệ thuật, kịch tự sự có kết cấu phóng khoáng, dàn trải, chấp đoạn, đảo thứ tự. Nó mở rộng không gian, thời gian, nhiều hành động, nhiều tuyến. Chuyện được kể ở thời quá khứ, diễn tiến theo số phận nhân vật với “*những đường cong không có định*” và nhiều chi tiết được “*lạ hóa*” để gây tò mò cho khán giả. Nhân vật, diễn viên và khán giả không “*hòa cảm*” như kiểu bi kịch Aristote và phương pháp Stanhilavski. Diễn viên luôn giữ cự li với vai diễn và muốn nói với khán giả rằng “*tôi đang nói với anh về nó*”. Trong trường hợp đóng vai tiêu cực, diễn viên thường “*bàng thối*” với khán giả rằng: chúng ta hãy cùng phê phán nó. Để khán giả luôn tỉnh táo và không đồng nhất với nhân vật, diễn viên thường đeo mặt nạ. Trên sân khấu gián cách, có thể trang trí máy quay phim, giá đèn và kéo rèm che nửa vòm để khán giả nhìn thấy cảnh hậu trường.

Từ cuối những năm 1950, kịch tự sự của Brecht đã được giới thiệu ở Việt Nam. Ban đầu, các trí thức, văn nghệ sĩ Việt Nam tiếp xúc với lý luận kịch của Brecht qua các sách báo bằng tiếng Pháp. Tuyển tập kịch Brecht bằng tiếng Pháp đã có ở thư viện Việt Nam. Nhà nghiên cứu Trần Vương cho biết:

“Nhiều người hoạt động sân khấu Việt Nam biết tiếng Pháp say sưa nghiên cứu bộ sách quý này. Người ta ngạc nhiên thấy Brecht là người phương Tây, biết vận dụng sân khấu phương Đông (...) Sự thành công lớn lao của Brecht khuyến khích những nhà sân khấu Việt Nam quay về học tập sân khấu cổ truyền theo phương pháp khoa học và tinh thần thời đại mới” (Nhiều tác giả, 1987, tr.56). Lúc bấy giờ, giới sân khấu Việt Nam có sự băn khoăn trong việc lựa chọn giữa phương pháp Brecht và phương pháp Stanislavski. Hai phương pháp này có nhiều điểm trái ngược nhau và trước đó đã từng gây tranh luận ở bên trời Âu. Đa số nghệ sĩ Việt Nam ưu tiên chọn phương pháp sân khấu của người anh cả Liên Xô. Trong khi một số khác nhận thấy phương pháp Brecht rất gần gũi với kịch hát và họ đã vận dụng chúng trên sân khấu chèo. Ở đây, ta chỉ đề cập đến một số vở kịch nói trong giai đoạn 1955 – 1975 có ảnh hưởng rõ rệt kiểu sân khấu tự sự của Brecht.

Kịch *Ký sự biển Đông* (Trần Vượng) mở đầu bằng lời giới thiệu của nhân vật dẫn truyện ở thời hiện tại. Còn bản thân sự kiện chính của vở kịch thuộc thời quá khứ. “*Xin các vị khán giả mà tôi rất mực kính trọng thông cảm cho rằng, trong khi kể lại câu chuyện sau đây, tôi không bận tâm nhiều về những câu hỏi như là: tình huống này có thể xảy ra vào lúc ấy không? Chi tiết kia lẽ ra phải khác chứ sao lại thế. Khúc đối thoại ấy đem nói ở đây e vô lý chăng?*” (Nhiều tác giả, 1990, tr.126). Kịch có sự giao lưu giữa nhân vật, diễn viên và khán giả. Sự giao lưu ở đây nhằm kêu gọi sự đối thoại, tranh luận làm cho khán giả cũng trở thành chủ thể tiếp nhận có sáng tạo.

Kịch *Cửa tầng* của Bùi Quý Linh có nghệ thuật dẫn truyện rất đặc sắc. Ở phần Giáo đầu, nữ sinh đeo kính cận nói với khán giả: “*Tôi là sinh viên địa chất về thực tập thăm dò chiều sâu. Công việc của tôi là tìm hiểu*

lòng đất. Nhưng hôm nay, tôi tình nguyện làm người dẫn truyện trong vở kịch này (...) Nếu trong câu chuyện này có đôi chỗ gay gắt, mong các bạn hãy tha thứ cho (...)

Câu chuyện này còn liên quan tới nhiều người nữa, sau đây, họ sẽ đến với các bạn”. (Phác Văn, Bùi Quý Linh, Nguyễn Thị Hồng Ngát, 1975, tr.13-14). Các nhân vật lần lượt giới thiệu với khán giả theo hình thức bâng thối. Rồi câu chuyện diễn ra với những mâu thuẫn trong nội bộ ban lãnh đạo và công nhân xí nghiệp than. Thỉnh thoảng, những người dẫn truyện lại xuất hiện để dẫn dắt và giải thích các tình huống. Chú thích kịch ghi: “*Chợt nghe tiếng bà mẹ: “Anh cứ về đây đã”. Bà kéo Vọng ra. Những người dẫn truyện dần dần biến mất*”. (Phác Văn, Bùi Quý Linh, Nguyễn Thị Hồng Ngát, 1975, tr.37). Có lúc, nhân vật Ngọ quay sang nói chuyện với khán giả: “*Rồi sau đó, sau cái ngày hôm nay không lâu, đúng như tôi dự đoán, đến lượt tôi cũng phải đi công trường “Khe gió” đấy, các bạn ạ*”. (Phác Văn, Bùi Quý Linh, Nguyễn Thị Hồng Ngát, 1975, tr.61). Câu “*sau cái ngày hôm nay không lâu*” cho thấy các sự kiện bị xáo trộn thời gian. Khán giả cùng với người dẫn truyện và các nhân vật phải tham gia sắp xếp lại câu chuyện.

Kịch *Bạch đàn liễu* của Xuân Trình từng bị gây tranh luận gay gắt về cách thức phản ánh mặt trái của chế độ mới. Mở đầu vở kịch, các nhân vật cũng tự giới thiệu, trong đó có một nhân vật tiêu cực là Quyên. Nhân vật Quyên của hiện tại thừa nhận những sai lầm của Quyên trong quá khứ. Đây là lối gián cách giữa diễn viên và nhân vật:

“*Quyên: - Vâng, hồi ấy tôi là phó chủ tịch xã. Tôi đã bị tòa án truy tố. Cũng may mà tôi kịp hối hận ngay (...)*

Ông Lượng (với vợ) – *Hôm ấy là ngày bao nhiêu nhỉ?*

Phái: (*Lật từng trang giấy sổ tay*) – *Tôi có ghi lại đây, hai mươi lăm tháng bảy*

năm 1968, tôi về xác minh lý lịch cho đồng chí Đột.

Ông Lượng: - Vâng, đúng gần năm năm nay rồi. (Nhiều tác giả, 2000, tr.566)

Như vậy, câu chuyện diễn ra trong nhiều năm, không theo luật “*duy nhất về thời gian*”. Cốt truyện bị đảo lộn liên tục. Thỉnh thoảng, các nhân vật từ quá khứ quay lại hiện tại để giải thích với khán giả:

“Ông Lượng: (Đến gần bên Quyên) – Hôm nay sự việc đã xong cả rồi, ông thử nói thật cho khán giả xem bữa ấy đến tôi là vì việc gì ?

Quyên: - Trong bản kiểm thảo tôi đã nói rõ rồi đấy thôi. Tôi đến ông hôm ấy là vì tờ đơn khiếu lên (...) Tôi sang ông hôm ấy chính là để dàn xếp.

Bà Lượng: - Ông sang chơi” (Nhiều tác giả, 2000, tr.587)

Bắt đầu từ câu nói này của bà Lượng, kịch lại chuyển sang quá khứ một cách đột ngột, không có dấu hiệu báo trước. Cuối vở kịch, còn có mục hồi tưởng. Đây là kiểu kịch tự sự, có nhiều hành động đan xen, sắp xếp rời rạc. Và khán giả luôn tỉnh táo để nhận ra rằng mình đang xem kịch chứ không sống cùng nhân vật.

Sau năm 1975, kịch tự sự của Brecht càng ảnh hưởng đậm nét hơn trên sân khấu Việt Nam, cả về kịch nói lẫn chèo. Lý luận kịch tự sự cũng được đề cập đến trong nhiều giáo trình lý luận văn học - nghệ thuật. Và nhiều nhà lý luận phê bình đã nhận ra rằng, đặc điểm của kịch không chỉ có “tam duy nhất” và thắt nút - cao trào - mở nút. Trong thế kỷ XX, bức tranh của kịch đa dạng hơn nhiều.

4. Trường phái kịch hiện sinh - phi lý

Tư tưởng hiện sinh đã có từ lâu trong triết học và nghệ thuật nhưng nó chỉ phát triển thành một phong trào mạnh mẽ sau Thế chiến II. Chủ nghĩa hiện sinh xuất hiện trong tất cả các thể loại văn học nghệ thuật. Một nhánh của trào lưu này chủ nghĩa phi lý, ta

có văn học phi lý (Sartre, Camus, Kafka...) và kịch phi lý (Beckett, Ionesco, Adamov...). S. Beckett viết nhiều thể loại nhưng ông chỉ thực sự nổi tiếng với những vở kịch phi lý như *Đợi Godot, Tàn cuộc...* E. Ionesco cũng gây sóng sốt làng kịch châu Âu với những cách tân táo bạo trong *Nữ ca sĩ hỏi đầu, Những chiếc ghế, Con tê giác...* Kịch phi lý còn được gọi bằng nhiều cái tên như: “*kịch phản kháng*”, “*phản kịch*”, “*siêu kịch*”, “*kịch hề*”... Những tên gọi đó cũng phản ánh phần nào đặc điểm của nó.

Văn học hiện sinh nói chung và kịch phi lý nói riêng có nhiều khuynh hướng rất đa dạng. Nét chung nhất của nghệ thuật hiện sinh – phi lý là nói về thân phận con người và muốn phá bỏ những ràng buộc của truyền thống, hoàn cảnh (cả về nội dung tư tưởng và hình thức nghệ thuật). Kịch hiện sinh - phi lý thường nhắc đến những nội dung sau: Buồn nôn, Cô đơn, Cái chết, Hư vô, Tha hóa, Lo âu, Dấn thân, Tự quyết, Nổi loạn, Độc đáo... Con người không tin vào chân lý, thậm chí cũng không tin vào lời của mình. Các đơn vị đo lường đều không chính xác, không gian, thời gian bị bẻ cong. Thế giới được sắp xếp một cách hỗn độn, không hợp lý. Một số người buồn rầu chấp nhận sự phi lý ấy, trong khi số khác tìm cách phá tung trật tự cũ, giải phóng mình. Kịch phi lý có thể không có cốt truyện hoặc cốt truyện kỳ ảo với những chi tiết nghịch dị, hình ảnh tượng trưng. Một số tác phẩm cũng dùng thủ pháp giễu nhại để bày tỏ thái độ phản kháng trước “trò đời”. Kịch phi lý muốn xóa bỏ hết những quy tắc ràng buộc của kịch truyền thống.

Chủ nghĩa hiện sinh từ phương Tây du nhập vào Việt Nam từ giữa thế kỷ XX. Miền Nam những năm 1955 – 1975 là mảnh đất màu mỡ để làm nảy nở chủ nghĩa phi lý. Chiến tranh diễn ra triền miên, con người sống trong cảnh khổ cực, thường xuyên lo âu về cái chết. Chiến tranh làm bộc lộ vô số

điều phi lý, con người mất phương hướng, đành ngụp lặn trong cuộc sống thực dụng. Người ta tìm đọc những sách báo hiện sinh bày bán đầy rẫy khắp các ngõ phố. Chủ nghĩa hiện sinh - phi lý trở thành cảm hứng chủ đạo trong văn nghệ. Nó được nhắc đến nhiều trong thơ văn, âm nhạc... Số lượng tác phẩm kịch nói ở miền Nam không nhiều. Nhưng căn cứ vào những vở kịch nói được in trong thời kỳ này, ta cũng thấy phần nào bóng dáng của chủ nghĩa phi lý.

Không ít vở kịch bộc lộ sự băn khoăn: Con người sống để làm gì? Họ có khác gì so với con vật. Một số người cho rằng con người giống như *Con vật phi lý* (kịch của Ngô Xuân Phụng). Họ bị cầm tù, sống mất tự do bởi “tha nhân”. Vở kịch tượng trưng *Biển tối* (Lữ Hồ) xem xã hội giống như nhà tù. Bóng tối trên sân khấu tượng trưng cho xã hội tăm tối. Người ta mù quáng, cuồng tín, ngụp lặn trong bể khổ.

Vũ Khắc Khoan có các vở kịch hiện sinh như: *Ga xép*, *Ngộ nhận*, *Những người không chết*, *Thành Cát Tư Hãn*... Trong *Ga xép*, có hai nhân vật thích dùng những từ ngữ thời thượng của chủ nghĩa hiện sinh:

“*Nghiêm: Đó, ông, lại ông, ông thấy không? Ông có thấy là nó vô nghĩa không? Nó vô nghĩa đến bật cười, vô nghĩa đến phi lý, phi lý đến...*”

Ngà: Buồn nôn?

Nghiêm: Buồn nôn còn khá. Không, nó phi lý đến độ kinh hoàng”. (Võ Phiến, 1999, tr. 2772).

Họ đối thoại với nhau bằng những câu vô nghĩa, lộn xộn giống như Estragon và Vladimir trong kịch *Chờ đợi Godot* của S. Beckett. Vở *Chờ đợi Godot* có nguyên bản tiếng Anh là “*Waiting for Godot*” (*Trong khi chờ Godot*). Từ Godot gợi liên tưởng đến God, tức là Chúa, Thượng đế.

Trong vở kịch *Ba hồi cuồng nông*, Nghiêm Xuân Hồng đã đặt tên cho một hồi

có nhan đề là: “*Trong khi chờ Thượng đế*”. Trong sách *Văn học miền Nam (tùy bút, kịch)*, nhà văn Võ Phiến nhận xét về Nghiêm Xuân Hồng và Vũ Khắc Khoan như sau: “*Kịch của ông Nghiêm, Vũ viết vào thời kỳ mà Samuel Beckett đang ảnh hưởng mạnh mẽ khắp Tây phương (Tên hồi kịch “Trong khi chờ Thượng Đế” cũng khiến nghĩ đến tác phẩm lẫy lừng của Samuel Beckett: En attendant Godot). Nhưng cảnh chờ đợi Godot, trong cái phi lý ngẩn ngơ có một nụ cười (...) ở cảnh chờ Thượng Đế không có nụ cười, trong “sự tuyệt vọng căm lạng và vô biên” (Võ Phiến, 1999, tr.2486). Ngoài vở Ba hồi cuồng nông, Nghiêm Xuân Hồng còn có vở Người viễn khách thứ mười cũng mang tư tưởng hiện sinh.*”

Một tên tuổi nổi tiếng khác trong làng kịch hiện sinh – phi lý ở miền Nam là Doãn Quốc Sỹ với *Trái cây đau khổ*, *Tiếng hú tâm linh*... Trong kịch *Trái cây đau khổ*, nhân vật Ngọc Hoàng nói với Người Đông Phương: “*Con người đâu phải là con vật mù chỉ biết lạng lẽ tuân theo sự dẫn dắt của định mệnh căm (...) Người quên chính lời người đã nói dưới trần: “Đau khổ không thể thiếu được trong cuộc sống” (...) Con người luôn kêu la than phiền đời là bể khổ. Họ biết đâu chính đó là điều may cho họ*”. (Doãn Quốc Sỹ, 1963, tr.43-44). Ý của Ngọc Hoàng là: con người sinh ra trên đời là để gánh chịu những đau khổ. Nhưng sự đau khổ cũng đem lại cho con người nhiều điều may. Một lập luận rất... trái ngang, phi lý! Quan điểm chung của các nhân vật là cuộc đời rất hư vô, chẳng có gì tốt đẹp. Nhưng lỡ sinh ra rồi thì phải cố gắng tồn tại cho qua năm tháng đoạn trường. Đó cũng là quan niệm thường thấy văn chương phi lý.

Như vậy, trong giai đoạn 1945 - 1975, sân khấu Việt Nam chịu ảnh hưởng của nhiều trường phái kịch châu Âu. Kịch Pháp và trường phái Aristote đã có mặt trên sân

khẩu Việt Nam nửa thế kỷ và vẫn lặng lẽ chảy. Ở miền Bắc, chính kịch Liên Xô và phương pháp Stanislavski giữ vai trò thống soái. Kịch tự sự biện chứng gián cách của Brecht đã có mặt ở miền Bắc nhưng chưa có điều kiện phát huy nhiều. Trong khi đó, một

số lý thuyết của nó đã được giới soạn kịch miền Nam chú ý. Ở miền Nam, thoại kịch mang đậm màu sắc hiện sinh – phi lý. Chưa có lúc nào trong lịch sử, sân khấu Việt Nam phô bày nhiều sắc màu thẩm mỹ và phức tạp đến như vậy□

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Béc-tôn Brếch (1983), *Bàn về sân khấu tự sự*, Hội nghệ sĩ sân khấu Việt Nam, H.
- Hà Diệp (2005), *Nhân vật trung tâm của kịch nói Việt Nam (1920 - 2000)*, NXB Văn học, H.
- Nguyễn Đức Đàn (1985), *Các trào lưu trường phái kịch phương Tây hiện đại*, Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật xuất bản, H.
- Phan Kế Hoành – Vũ Quang Vinh (1982), *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam 1945 - 1975*, NXB Văn hóa, H.
- Đỗ Hương (2005), *Về nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam*, NXB Sân khấu, H.
- Nhiều tác giả (1987), *Sân khấu 1945 - 1985 những vấn đề lý luận từ thực tiễn phát triển*, NXB Sân khấu, H.
- Nhiều tác giả (1990), *Tác gia kịch Việt Nam hiện đại*, NXB Sân khấu, H.
- Nhiều tác giả (2000), *Kịch Việt Nam chọn lọc*, tập 3, NXB Sân khấu, H.
- Võ Phiến (1999), *Văn học miền Nam (tùy bút, kịch)*, NXB Văn nghệ, Hoa Kỳ.
- Tất Thắng (2016), *Cảm hứng sáng tạo*, NXB Sân khấu, H.
- Doãn Quốc Sỹ (1963), *Trái cây đau khổ*, Sáng Tạo xuất bản, S.
- Phác Văn, Bùi Quý Linh, Nguyễn Thị Hồng Ngát (1975), *Cái chết*, NXB Văn hóa, H.

Western theater styles and their influence on Vietnam during the period 1945 – 1975

Pham Ngoc Hien

Sai Gon University

Email: ngochien2@gmail.com

Received: April 12, 2021; Accepted: May 28, 2021

Abstract

In the twentieth century, many schools of drama appeared in the Western countries. In addition to the French classical theater, there were existential - absurd theater, dialectical narrative drama, socialist drama and the Stanislavski theater system... These schools all had strong influence on Vietnamese theater during the period 1945 - 1975, including the composition activities of the playwrights and the actors' acting.

Keywords: *classical drama, narrative drama, theater of the absurd, Vietnamese drama, 1945-1975*